

драган куюнжич

**ВОСПАЛЕНИЕ
ЯЗЫКА**



драган куюнжич

**ВОСПАЛЕНИЕ
ЯЗЫКА**

AD MARGINEM

УДК 82:1
ББК 83
К 96

Перевод с английского:

И. В. Борисовой (2, 3, 6, 7, 8, 11–20),

Д. Куюнжича (1, 4, 5, 9, 10)

Художественное оформление

С. Шаховская

ISBN 5-93321-069-2

© Драган Куюнжич, 2003

© Издательство «Ад Маргинем», 2003

Содержание

1. Окрест Различия: как преподавать, подавать, предавать Другое/Другому	8
2. Гинекология Бенъямина (Очерк теории предательства)	10
3. О ДерRIDEОлогии I	30

ПОСЛЕ ТЕЛОСА ТЕЛА

I

4. Воспаленный язык: Похищенное письмо Татьяны	47
5. Метод сумасшествия (Гоголь)	57
6. Прощение женщины в «Анне Карениной»	85
7. Шестов/Ницше: Трагическое тело	103

II

8. Киноглаз: Дзига Вертов, или Возвращение зрения. (<i>Пять интервалов</i>)	113
9. О ДерRIDEОлогии II: Бахтин/Деррида	132
10. Тынянов/Бахтин/Достоевский	148
11. Призрак представления, Или Маска Красной смерти	152
12. Вечное тело: Мертворождение Мавзолея	157
13. Воспроизводство «тела»: «Восковая персона» и форма/лин истории	181
14. Призрачное тело: Борис Гройс и призраки Маркса	221

ЗА ТЕЛОСОМ ТЕЛА

15. Письмо/Смерть	229
16. «После»: Российская постколониальная идентичность	237
17. Иво Андрич и саркофаг истории	251
18. Босния как граница Европы: Андрич и Ангелопулос	264
19. Случай крайней опасности: Центральная Европа, Кафка	270
20. 2000: Фьючерсы славистики	273
<i>Литература</i>	277
<i>Комментарии</i>	292

Татьяна то вздохнет, то охнет;
Письмо дрожит в ее руке;
Облатка розовая сохнет
На воспаленном языке.

«Евгений Онегин»

1. Окрест Различия: как преподавать, подавать, предавать Другое/Другому

Различию надо учить.
Различию нельзя научить.

И — о, крест!

Потребность, угодившая в хиазму, разрываема хиазмой: скрещением должного и невозможного; императив невозможного *надо-нельзя*: перенести, перевести, передать на Ту Сторону (довести, предположим, до сведения студентов) нечто: донести-сберечь и донести-выдать (передать) бесценный груз Инакости.

Размышляя о Ницше и педагогике, Жак Деррида описывает нечто подобное как потребность в таком «мощном высказывании, которое породило бы машину для приведения в одновременное движение обеих противостоящих друг другу сил».

Донести-передать-предать: ибо истинно различное Различие — подлинно Иное — следует нести втайне, в почти полном безразличии, его нужно укрыть под загадочной, таинственной завесой его собственной инакости. Шошана Фелман называет такой педагогический прием «учением во слепоте». Передать-предать, принести, стало быть, в жертву — в той мере, в какой любой перенос (тайны Иного), в свою очередь, несет в себе опасность разоблачения, вскрытия, пролития света, засвечивания — иными словами, об-литера-ции Иного.

И все же, и все же: кто-то же должен это делать, кто-то должен нести этот крест. Различие необходимо писать (оно имеет «быть написанным»); различию необходимо учить (оно имеет «быть преподаваемым»). Что же касается утраты — утрата неизбежно должна иметь место, с тем чтобы предотвратить наступление иных, еще более тяжких утрат. Именно перед лицом и во избежание таких утрат наш предательский-подавательский-преподавательский проект и калькулирует свои моральные ценности. Это калькуляции с использованием двух неисчислимых величин: во-первых, утрата тайны Иного, а во-вторых, еще одна утрата, гораздо более горькая, коренящаяся, быть может, в радикальном зле — Утрата, которая поджидает Другого *до* какого бы то ни было педагогического, культурного или политического проекта, и даже *до* какого бы то ни было жеста материальной фиксации-вписывания, *до* истока. И именно из этого «до» до нас доносится требование уважать дружость Другого, хранить и укрывать его тайну. Или, как выразился Вернер Хамахер в книге «One 2 Many Multiculturalisms», «познанию другого всегда предшествует уважение к другому».

Нести тайну Иного и готовиться к ее явлению: работать над предотвращением жертвоприносительного раскулачивания (апроприации). Или, если выразиться по-другому, внести коррекцию в сам факт того, что культура в целом, так же как и отдельное произведение искусства, находит свое о(бо)снование в акте жертвоприношения. Здесь безразлично, выступает ли жертвоприношение в качестве метки революционного или какого-то иного, например, религиозного, фундирующего акта; будь то фундирование государства и, следовательно, национальной культуры; будь то онтологическое «бытийное жертвоприношение», заклинание, которого в самом истоке произведения искусства требует Хайдеггер. Или, словами Жана-Люка Нанси, не просто коррекцию, но «полное избавление от собственно тенденции к жертвоприношению. Ибо именно стремление к жертвоприношению (или *через* жертвоприношение) обычно влечет за собой фасцинацию, а эта фасцинация, в свою очередь, связывается с экстатической замороженностью Другим, замороженностью Абсолютным Вовне; субъект отклоняет себя, расплывает себя в это Абсолютное Вовне и тем самым восстанавливает собственную самоидентичность» (Nancy 1991, 36). Другого следует бережно пронести поверх лобного места культуры, и иногда охранение его тайны берет на себя литература. Миссия, не лишенная риска. На карту ставится собственно проект преподавания: письмо или перевод, причем такой, существо которого заключается не в преобразении, но в пре-утверждении Другого: всегда помнить о катастрофе, которую предстоит пережить Другому; всегда помнить о боли, но такой боли, «которая свободна от жертвоприносительности» (Nancy 1991, 37), В этой книге я предлагаю рассмотреть, в порядке примеров осуществления этой возможной в принципе, но отнюдь не гарантированно надежной стратегии, несколько художественных текстов. Каждое из этих произведений несет в своем основании самую радикальную форму жертвоприносительного изгойства: это изгойство знакомо нам под названиями «национализм», «тоталитаризм», «сталинизм», «этническая чистка», «ядерное уничтожение или холокост», «Шоа»; мы посмотрим, как оно артикулируется у Достоевского, Кафки, Маргерит Дюрас и Алена Рене, у Иво Андрича и Тео Ангелопулоса; мы рассмотрим также тексты, которые сами являются местами такого пре-утверждения: Пушкин, Джойс, Бахтин и Деррида. А еще точнее говоря, в этих произведениях как раз и тематизируется память о голгофах, и эта память, которую несут — проносят — доносят, чтобы укрыть, — эта память увековечивает, пре-утверждает различие Другого (или Другой) в их собственной хрупкой сингулярности. Однако устроенная таким образом педагогическая кафедра или сцена письма, в то же время требует от нас и своего рода забывчивости, легкомыслия, подслеповатости: именно эти качества обеспечивают защиту Другого от апроприации (раскулачивание, присвоение), редукции или заранее запрограммированного восприятия. Умение переносить читателя поверх жертвоприносительных рвов и составляет для нас ту глубокую актуальность, которую несут в себе эти восхитительные подписи: «Достоевский», «Кафка», «Дюрас»... Это актуальность, которая хочет — требует — быть написанной и преподанной, поданной в дар. Откуда и пошла эта книга.

2. Гинекология Беньямина (Очерк теории предательства)¹

Traduttore – traditore².

Итальянская поговорка

Mais le traducteur est necessairement coupable d'une plus grande impiete, car, ennemi de Dieu, ce qu'il pretend, c'est reconstruire la Tour de Babel, tirer parti et profit ironiquement du chatiment celeste qui separe les hommes par la confusion des langues.

Jadis, on croyait pouvoir remonter ainsi a quelque langage originaire, parole supreme qu'ileut suffi de parler pour dire vrai³.

Морис Бланшо

Sage mir, was du vom Übersetzen halst,
und ich sage dich wer du bist⁴.

Мартин Хайдеггер

Мы поговорим о «Задаче переводчика» Вальтера Беньямина (Benjamin 1961), об *Aufgabe*, которая задана переводчику. Эта статья тоже будет некой *Aufgabe*, и как *Aufgabe* она будет обладать всеми обоюдоострыми качествами *Задачи*, которая должна быть непременно решена, но во многих отношениях требует *Aufgeben*, т. е. сдачи, являющейся предпосылкой всякого выполнения. Я буду говорить главным образом о «Задаче переводчика», и не только потому, что, по словам Пола де Мана (см.: De Man P. 1986, 73–105), «в этой профессии вы никто, покуда не высказались об этом тексте» (отсюда моя задача – высказаться о нем, и здесь есть некое требование, англ. *demand* (de Mand), требование высказаться о «Задаче переводчика»: ведь кто не хочет быть «кем-то» в своей профессии?), – но также потому, что текст Беньямина говорит о сдаче, о невозможности решить задачу, которая должна быть решена. В этом смысле мой текст по своей стратегии будет весьма напоминать беньяминовское понятие *Aufgabe*. Что же делает текст Беньямина столь интересным и заставляет самых блестящих специалистов (а Бланшо, де Ман, Кэрл Джекобс и Деррида, несомненно, являются «кем-то» в своей профессии) столь широко комментировать его? – Это необходимость перевода, которая навязывается переводчику, и в то же время – капитуляция переводчика, необходимость отказаться от этой задачи ради ее выполнения, о чем текст Беньямина и говорит столь убедительно. В нем убедительно говорится о необходимости и вместе с тем невозможности перевода, которые неустранимы во всякой переводческой деятельности, присутствуют в простран-

стве всякого перевода. Для того чтобы разъяснить это, я сосредоточусь на некоторых метафорах в тексте Бенямина и покажу, что ключевые термины, такие как «задача», «цель», «рождение», «смерть», «метафора» в переводе и самого «перевода» как такового, устанавливаются в нем посредством взаимоисключающих и противоположных предпосылок, которые делают невозможным перевод этих терминов на другой язык или их трансформацию в теоретический текст, коим хотели бы сказать, что называется, последнее слово о переводе. Задача, о которой я говорю, противоречива, поскольку мы должны переводить и в то же время — говорить о переводе (чтобы быть «кем-то»), говорить о тексте Бенямина, и в обоих случаях мы склонны сдать: склонны быть никем. Текст Бенямина выстраивается с помощью ряда «фармацевтических средств», «фармаконов», которые питают наши нарциссические стремления и вместе с тем являются ядом для них. Поэтому всякое слово, которое хочет быть последним, будет *самым* последним. Его текст переживает (*überlebt*) задачу, которую он навязывает, он выживает после наших переводов, он хочет быть переведенным, он хочет, чтобы перевод был сделан, и хочет, чтобы перевод был сделан плохо. Ироническое высказывание де Мана действительно превосходно описывает тождество стратегии текста Бенямина и акта перевода, являющегося его предметом: «Задача переводчика» — вот наша задача. Как заметил Деррида в «Вавилонских башнях», говоря о задаче перевода, поставленной Богом перед семитами, «Задача переводчика» «одновременно принуждает к переводу и запрещает его» (см.: Derrida 1985). Можно ли сказать, что текст Бенямина, его повествование, «перечисляет, среди прочих вещей, источник смешения [теоретических] языков, неизбежную множественность идиом, необходимую и невозможную задачу перевода, его необходимость *как* невозможность?» (Derrida 1985, 175). Он устанавливает область теории перевода таким образом, что в этой области можно достичь чего-то, быть «кем-то», только если говорить о «Задаче переводчика», подтверждать ее оригинальность, превосходство, первенство. Таков нарциссизм «Задачи переводчика»: этот текст хочет, чтобы мы говорили о нем, *переводили* его, устанавливает закон, которому мы должны подчиняться, но в то же время ставит нас перед невозможностью сказать что-либо; он хочет, чтобы мы переживали невозможность переводить и необходимость переводить, и эту ситуацию он постоянно тематизирует. Можно было бы сказать, что текст Бенямина высится как Вавилонская башня и навязывает *Задачу* говорить о себе, произносить свое заглавие, и в то же время рассеивает (*disseminating*) все попытки сообщить это заглавие, назвать его. Не напоминает ли он в этом смысле, если подхватить иронию де Мана, саму Вавилонскую башню, Башню, о которой в нем говорится? Ведь, по словам Деррида, «“Вавилонская башня” не просто изображает несводимую множественность языков, она демонстрирует незавершенность, невозможность закончить, обобщить, насытить, завершить назидания ради, архитектурную конструкцию, систему и архитектонику» (Derrida 1985, 165). Мы все члены семитского (семиотического?) племени, которое должно говорить о ней

«в той области», которую она устанавливает, в области ее власти, просто для того чтобы еще раз сказать о невозможности назвать какое-либо значение или теоретическую идею, что управляет текстом Бенямина, поскольку здесь нет значения, идеи или самого перевода: «Но никакое теоретизирование, поскольку оно производится в рамках языка, не способно будет контролировать вавилонский перформанс» (Derrida 1985, 175).

Мы склонны говорить о тексте Бенямина, переводить его, просто для того чтобы стать предателями своей способности делать это. Traduttore – traditore.

Задача

Оригинал, говорит Бенямин, обретает жизнь после смерти (*Überleben*) благодаря переводу: в момент появления перевода жизнь оригинала возвещает о своей смертности, своем саморазрушении, отсутствии. Только благодаря уничтожению своей языковой идентичности, благодаря своему отрицанию, благодаря своей смерти язык оригинала обретает последующую жизнь. Подвергаясь переводу, оригинальный текст утрачивает свою оригинальность в том самом месте, где находит ее. Действительно, только благодаря переводу «особый смысл, внутренне присущий оригиналу, выражается в своей переводимости» (Benjamin 1961, 57). Подвергаясь переводу, текст оказывается в бездне другого, он заново рождается в материнском языке перевода. Перевод наблюдает за родовыми муками своего языка: «Перевод настолько далек от того, чтобы быть бесплодным приравнением двух мертвых языков, что из всех литературных форм он один наделен особой миссией следить за процессом созревания чужих слов (*fremden Wortes*) и муками рождения (*die Wehen*) своего собственного» (Benjamin 1961, 60). Оригинал пересаживается в плаценту своего другого, чуждого (*befremd*), в том смысле, какой придал этому слову Брехт, в место своего рождения (*in statu nascendi*), которое не принадлежит ему и которое неизбежно знаменует его разделенность или, точнее говоря, его новое рождение в другом языке. Поскольку оригинал, который был переведен, есть мертворожденное дитя, он как оригинал умирает в своем языке в момент возникновения перевода, возникновения в родовых муках (*die Wehen*) своего собственного рождения/смерти. Перевод есть место неизбежной необходимости жить, оставаться живым (*ananke*; Бланшо и Деррида, когда пишут о переводе, тоже прибегают к понятию слепой необходимости из классических греческих трагедий), жить в самом месте собственной смерти, проживать невозможность своего существования. Чтобы осуществить свою целесообразность, обрести жизнь после смерти (*Überlebenkeit*), оригинал должен прийти к своему концу, обозначить собственный конец посредством выражения, возвещения своей действительной природы: выражения отношения, которое означает расстояние, различие, раскол среди языков.

«Все целесообразные проявления жизни, включая саму их целесообразность, в конечном счете имеют свою цель (конец, *die Ende*) не в жизни, но в выражении ее сущности, в репрезентации ее смысла (*Darstellung seines Bedeutung*). Поэтому перевод в конечном итоге служит цели выражения существенного взаимоотношения между языками» (Benjamin 1961, 59). Язык оригинала нуждается в том, чтобы утвердиться в переводе, нуждается в реакции, в *да*, перевод есть акт, который поручается за оригинал и выражает его жизненность, саму цель его жизни. Для того чтобы выразить эту целесообразность, оригинал должен уйти в свое продолжение в другом языке; там, где появляется его приемник, там, где реализуется его целесообразность, он оказывается лингвистически растворенным в своей инаковости. В месте рождения перевода нет места для оригинала. Невозможно иметь два начала в одном месте, или, говоря словами Бенямина, для оригинала нет места в плаценте, обеспечивающей его новое рождение в другом языке: детское место уже занято и удерживается за переводом, который совершает свое рождение в собственном материнском языке.

«Языки не чужды (*nicht fremd*) друг другу, они априорно и независимо от всяких исторических отношений сродственны в том, что хотят выразить» (Benjamin 1961, 59). Перевод не должен выражать, представлять смысл, заключенный в языке. Совершенно буквальный перевод, передающий смысл, плох, поскольку он не способен выразить существенное родство языков. Выражая же взаимосвязь языков, он подтверждает самое различие между ними: раскол в языковой идентичности. Все языки едины в своей одинаковой направленности на выражение своей взаимосвязи, все они являются материнскими, родными друг для друга, но они могут выразить свое родство только на своем, и при этом другом, языке. Они не чужие (*nicht fremd*), они материнские, родные друг для друга, только если они взаимно немые, только если они не предназначены к тому, чтобы быть произнесенными. Выражая же свое материнство — а перевод как раз есть пространство такого выражения, сообщения, — они становятся чужими.

В момент выражения равенства всех языков, в момент его рождения в переводе оно становится невозможным именно потому, что выражается в языке. Но, как говорит Бенямин, языки существуют только в дифференцированной сети своих взаимоотношений, такова структурная предпосылка, которая делает язык возможным. Язык всегда имеет свое другое, в момент актуализации другого он всегда чужд другим языкам и самому себе. Актуализация в языке его иного всегда отличается от молчаливого родства языков. Родство языков не нуждается в произнесении.

Говорить, как это делает Бенямин, будто кто-то знает, что хотят сказать языки (но кто? на каком языке? конечно, не на немецком Бенямина, не на моем сербском, не на моем английском, потому что они чужие, *fremde*, друг другу), — значит предполагать их неспособность сказать это. Выражая расположенность языков к выражению своей взаимосвязи и

исходя из посылки, что такая расположенность существует, перевод успешно выражает цель (*das Ende*) всех языков, их взаимное материнство, родство, их рождение, тот факт, что они рождены, что они сродственны. Перевод помогает этой расположенности языков стать реальностью, родиться, быть рожденной. Тем самым перевод приводит эту расположенность к ее концу/смерти: *das Ende*. Эта невысказанная расположенность через перевод находит свою смерть (*die Ende*) в цели (*die Ende*), которой она достигает. (Двойственность слова *die Ende*, означающего одновременно цель и конец, обладает всеми свойствами «фармакона» Деррида, т. е. понятия, существующего во взаимном исключении посылок, которые делают его возможным. Поэтому всякий перевод этого понятия Бенямина, как предположил де Ман, обречен на неверное употребление: перевод сводит совершающуюся в нем диалектическую игру к одностороннему означаемому, и это приводит к тому, что его неверно понимают, неверно переводят и в конечном счете, прямо по пословице, предают. Невозможно перевести очерк Бенямина о переводе, как подчеркивают Кэрл Джекобс (Jacobs 1975) и Пол де Ман, поскольку терминология Бенямина конституируется сетью противоположных концептуальных полюсов, на которых основано употребление слов в тексте, вводящее, повторяющее ту же игру, что происходит в процессе перевода. Как это ни парадоксально, Джекобс и де Ман должны быть удовлетворены дурными переводами очерка Бенямина на английский и французский соответственно Зоном и Гандильяком, поскольку они подтверждают аргументы самого этого очерка и их текстов. Переживая новое рождение в переводе, оригинал в конечном счете умирает, поскольку этим своим рождением он выражает коренное взаимоотношение между языками. Взаимоотношение, т. е. если А, то В, и вместе с тем или А, или В. Через шейку матки можно пройти лишь однажды, и в конкретный, отдельный момент времени в ней может находиться только одно существо.

В тот момент, когда перевод называет оригинал, когда он переносит в себя его значения, перевод говорит то, что оригинал не хочет иметь высказанным в переводе: оригинал склонен занимать место другого языка, другой, иностранный язык есть медиум, благодаря которому оригинал переживает себя, продолжает жить после смерти, передает свое желание жить, свою *Willen zum Leben*, в то место, где он может находиться только после своей смерти, где он не может существовать.

Бенямин совершенно ясно говорит, что его раздражают и приводят в замешательство точные, хорошие переводы. Его смущает французский перевод Ницше, поскольку он французский. В тексте, который по-французски называется «La traduction — Le pour et le contre» (см.: Benjamin 1985), но был написан по-немецки и предназначался для прочтения во Франции по Парижскому радио (все это счастливо суммируется с парадоксами перевода, которым посвящен этот текст), Бенямин говорит, что во французском переводе Ницше его раздражают как раз достоинства перевода: «Я говорю о Ницше. Вы знаете... что его перевели. Перевод, насколько я понимаю, совершенно восхитительный.

Разумеется, по всем статьям. Но вот что *оттолкнуло* (*befremdete*) меня от этого перевода — не его недостатки, но то, что можно было бы считать его *достоинством*: горизонт и мир в переведенном тексте *лишились смысла и офранцузились* («Der Horizont und die Welt um den übersetzten Text selbst war ausgewechselt und selbst französisch») (Benjamin 1985, 158; курсив мой. — Д. К.). Недостаток перевода состоит в том, что он написан на другом языке, и лучшие переводы суть наихудшие! и именно переводы как таковые суть именно то, чем не должны быть переводы. Задача перевода состоит в том, чтобы «представить чужой язык как свой» (Benjamin 1985, 158), и это невыполнимая задача, поскольку она требует одновременного размещения двух языков в одном и том же месте: «Тот факт, что книга должна быть переведена, в том же самом смысле приводит к ее неверному пониманию» («Das Faktum dass ein Buch übersetzt wird, schafft in gewissem Sinn schon sein Missverständnis») (Benjamin 1985, 159).

Перевод есть фрустрация в самом буквальном смысле этого слова, поскольку он соединяет «высочайшее сознание с высочайшей степенью брутальности», и единственное достоинство, приличествующее переводу, — быть плохим: «Достоинство плохого перевода: продуктивное неправильное понимание» («Wert schlechter Übersetzungen: produktive Missverständnisse») (Benjamin 1985, 159; курсив мой. — Д. К.). Единственное положение дел, при котором перевод способен коммуницировать что-то, если имеется известное понимание оригинала, — когда коммуникация плоха, когда она имеет место, когда она достигнута, но при этом такова, что не попадает в место своего назначения: перевод хорош, только когда он плох.

Вот что пишет в этой связи Синтия Чейз — приведем полностью ее вдохновляющую и в высшей степени уместную мысль: «Это, например, процесс перевода, хирургически навязчивого, неминуемо жестокого перевода, который заменяет один прием другим. Перевод будет лишен силы переведенного текста, по крайней мере характерной для последнего двойственности его двойственного символа. Но перевод может компенсировать — я не отрицаю — этот недостаток путем применения других средств взамен тех, что использованы в оригинале: пусть они применяются не там же, где в оригинале, а в других местах перевода. Эти приемы, эти жестокости и предупреждают и защищают от того, что перевод должен предотвращать: не от характерной силы переведенного текста, но от его переводимости» (см.: Chase 1986).

Злоупотребление есть, следовательно, необходимая предпосылка любого перевода. Переводимость, прозрачность перевода, которая позволяет оригиналу передавать свой «собственный», равноценный смысл, есть на самом деле то, чего следует избегать в процессе перевода. Точка назначения в языке, на который делается перевод, достигается только при условии, что мы не выполняем своей цели (*die Ende*).

Мне кажется, высказывание Беньямина «перевод есть форма» (Benjamin 1961, 57) можно перевести только как «перевод есть пустота»,

в том смысле, что в языке перевода должно быть освобождено пространство, которое займет оригинал, и что перевод должен представлять, делать присутствующим язык оригинала в месте своего отступления, своего предательства. Он должен лишиться себя материнства, родства, что как раз и делает эту многозначную ситуацию «брутальной». Переводя беньяминовское определение перевода «перевод есть форма» как «перевод есть пустота», я полностью отдаю себе отчет в том, что совершил нечто брутальное по отношению к этому определению, поскольку «предал» буквальное значение беньяминовского оригинала. Я предал его и добился успеха в переводе; мой перевод пытается добиться продуктивного неправильного понимания, я успешно перевел данное определение, которое говорит о невозможности сколько-нибудь удачного перевода тем, что делает его успешно неудачным, заставляет его передать по-английски/сербски продуктивное неправильное понимание самого себя.

В тот момент, когда оригинал переходит в перевод, он прибегает к метафоре, к транспортному средству, просто для того, чтобы перенести себя в то место, где, как Лакан говорит о метафоре, «смысл производится в бессмыслице» (Lacan 1966, 508). Как метафора, как перенос, перевод означает нечто иное, отличное от того, от имени чего он говорит, он не переносит значения, запечатленные в оригинале, но означает невозможность произвести их в себе из-за невозможности поместить означающие оригинала и перевода в пространство одного и того же знака. Когда означающее из одного языка, языка — источника, переносится в означающую цепочку другого языка, оно находит себе место там только в том случае, если смиряется с неправильным пониманием оригинала, подчиняется означающей самости языка, который дает ему пристанище. Оно должно подчиниться языку, в который себя вписывает, оно должно позволить другому говорить от своего имени, оно должно прибегнуть к метафоре и участвовать в родовых муках языка, который дает ему прибежище: оно говорит в этом языке посредством молчания, посредством стертости своего устраненного присутствия и родовых мук этого языка, уступающего ему свое место. Если оно заявляет о своем стремлении оказаться в детском месте, если оно признает свое право на старшинство, первенство, власть над смыслом, оригинальность, буквальность, если оно провозглашает свое означающее старшинство, то язык оригинала заявляет о своем желании перенестись в буквальность означающей цепочки, в плаценту первичного смысла языка, в котором он живет; но в этом случае он может произвести только «цепь мертвого желания» (Lacan 1966, 518). В место своего желания, в место своего назначения он попадает для того, чтобы столкнуться с брутальностью подавления, которая устанавливает смысл и делает место его назначения всегда занятым; как сказал бы Деррида, оно уже (*deja*) занято. Пространство перевода нуждается в этом отклонении, в этом различии оригинала, в отсрочке, которая делает перевод оригинала всегда чем-то, что «в пути». Для того чтобы утвердиться как перевод, оригинал заявляет свои права на язык, на который его переводят, как на свой. Так что пе-

ревод всегда предполагает смерть оригинала, для того чтобы быть в состоянии оживить его в новом тексте. «Поэтому если вы переводите 'Wehen' как 'родовые муки', — говорит де Ман о беньяминовской метафоре процесса перевода, — то вы должны были бы переводить его как 'смертные муки', наравне с 'родовыми муками', и, пожалуй, ударение должно быть сделано скорее на смерти, чем на жизни» (De Man 1986, 85). Можно сказать вслед за де Маном, что для того чтобы утвердиться как оригинал, как *нечто*, он должен стать ничем, он должен прийти в место своей пустоты. Пространство перевода есть прибежище непрерывной брутальности, смерти и рождения языка. (Говоря весьма уместными здесь словами де Мана, оно есть пространство стресса, который является основанием любой игры.) Брутальность присутствует в любой игре, она вызывается пустотой, которая требует, чтобы язык был там (*fort*), где имеет место здесь (*da*) отсутствия, как в «Jehnseits des Lustprinzips»; всегда есть ударение на смерти (или стресс от смерти), которая прерывает присутствие перформатива или акт перевода, так же как в том случае, когда ударение на смерти делается для того, чтобы объяснить ребенку отсутствие отца, и в усвоении ребенком этого знания, когда он объясняет свою фрустрацию, свой стресс матери, говоря ей: «Иди впереди» (займи место отсутствующего отца, смерти отца). Пространство перевода — сцена неразрешимого парадокса. Как заметил, вслед за Деррида, Клод Левек: «Для того чтобы быть языком, язык может быть только — структурно — местом изгнания, средой, где отсутствие, смерть и повтор правят неограниченно. Язык может конституироваться как таковой благодаря первоначальной катастрофе, насильственному отделению от природы, смертельному и бесконечному падению, отдаляющему нас навечно и извечно от матери — всякой матери — обрекая нас на чуждость того, что не имеет ни родины, ни установленных границ, ни происхождения, ни конца».

Здесь же, в рамках «Круглого стола по переводу» (см.: L'oreille de l'autre...), он заметил — и его замечание стоит процитировать целиком, чтобы подчеркнуть мою собственную, и также беньяминовскую, мысль о брутальности перевода: «Если это действительно так, то на родном языке можно говорить только как на языке другого. Как написал Деррида в работе «Продолжая жить» («Living on»), «язык никогда не может быть присвоен; просто он всегда мой только как язык другого, и наоборот». Значит, родной, материнский язык может быть только языком плохой матери (но хорошей матери и нет), т. е. матери, которая уже отняла ребенка от груди, отлучила его от себя, отдалила (*fort*), и единственное, что ему остается, — только тщетно и упорно пытаться вернуться обратно (*da*). Образ матери может быть лишь обезображен, фрагментирован и разрушен в языке, изображающем только пустое и безликое. Язык всегда уже брошен, предоставлен самому себе, испорчен, предан и чужд» (L'oreille de l'autre, 190).

В таком случае не можем ли мы сказать, воспользовавшись мыслью Лакана, что «эта игра означения метафоры и метонимии, до той самой

границы, и даже включая ее, что разделяет мое желание противостоять означаемому и несовершенство бытия и связывает мою судьбу с вопросом о моем предназначении, развивается до самого конца (*end, die Ende!*), в своей неумолимой сложности, в том месте, где меня нет, потому что я не могу перенестись туда»? (Lacan 1966, 517) Это выражает игру метафоры перевода, метафоры, о которой говорит Беньямин, состоящей из множества метонимически сцепленных частей, следующих друг за другом (как подчеркивает де Ман). Для того чтобы получить метонимии, сцепленные в некой последовательности, вы должны «разбить» метафору сосуда, так что «они остаются существенно фрагментарными. Они будут упорно держаться друг друга — как метонимии, и никогда не образуют целокупности» (De Man 1986, 91). Не можем ли мы сказать, что для того чтобы добиться «оригинальности» оригинала, перевод должен отказаться от точности, и что если он добивается целокупности, идентичности оригинала, то он бессмыслен? (Точный, хороший перевод, если вспомнить *фрагмент* Беньямина о переводе, *лишен смысла*.) Метафора Беньямина, относящаяся к переводу, сама есть игра метонимии и метафоры, их взаимозависимости и взаимоисключения.

Обращаясь к наброскам Беньямина о переводе, прерываемым замечаниями Хайдеггера, мы можем сказать, что бытие языка (или, совсем точно, «бытие» языка) существует только в доме его собственной пустоты, его изначальной вытесненности из дома бытия, который он населяет, и, пусть даже он язык оригинала (*каждый* язык имеет свои «оригиналы»), он нем и обязан своим выживанием диалогу с другим языком, в который он вступает, для того чтобы заявить о своем присутствии, своем месте, своей тождественности: он должен обратиться к языку, который дает ему его голос. Для того чтобы занять свое место в *la langue*, он должен иметь некий *porte-parole*, который говорил бы от его имени. (Изначально оригинал, как и *la langue*, не предназначен для потребления, актуализации, сообщения; в этом смысле у *оригинала* Беньямина и *langue* Соссюра одинаковое предназначение.) Перевод дает оригиналу то, чего ему недостает, жизнь после смерти, и в этом смысле перевод дает оригиналу его оригинальность, утверждает его как таковой. Как сказал бы Хайдеггер, оригинал получает свою оригинальность от будущих переводов («оригинал всегда приходит к нам из будущего» (Heidegger 1985, 91)). Благодаря переводам оригинал обретает свою оригинальность, только благодаря актуализации, диалогу, переводу, только на пути к Другому оригинал обретает будущее, вечное будущее, вечную оригинальность, как говорит Беньямин, свою *вечность*. Своей «вечности» он должен искать в переводах, которые временны, обречены умереть по мере роста языка, на котором они написаны, как говорит нам Беньямин. Вступление в диалог с другим языком с целью выразить себя, представить себя в месте другого (Беньямин — во фрагменте о переводе: «Острота Йена фон Штреземанна ‘Он говорит по-французски на всех языках’ была первым, что пришло ему в голову, потому что смысл перевода может состоять в том, чтобы *представить иностранный язык на своем родном*» (Benjamin 1985, 159–160)),

предполагает тем не менее, что оригинал, или язык сам по себе, уходит в пустоту, которая чужая, чуждая и оригиналу и переводу, и *langue*, и *parole*: этот диалог существует только в пустоте отношений, которые делают его возможным. Через диалог, который сам по себе есть перевод, перенос, оригинал стремится к своему истоку и удостоверению, которое он обретает в переводе на другой язык. В диалоге он только оказывается на пути к собственному уничтожению. «Язык диалога всегда упраздняет возможность выразить то, о чем ведется диалог» (Heidegger 1985, 85). Последствия перевода повторяются или конституируются в самом размышлении или теоретизировании о них. Философская речь о переводе с необходимостью воспроизводит последствия феномена, о котором она ведется. Последствия перевода, возможно, наиболее очевидны в самом языке или дискурсе, который пытается уловить их сущность. Поэтому я хотел бы пролить некоторый свет на парадоксальные отношения между теорией перевода и самим переводом.

Парадигмой диалога о сущности языка можно считать текст Хайдеггера «Диалог о языке», в котором два собеседника из разных стран говорят о сущности, о бытии языка. (Диалог этот, конечно, вымышленный, и оба они суть плод воображения Хайдеггера.) Не указывает ли это «распределение» диалога о языке между двумя иностранцами на саму проблему письма на языке и вообще перевода: не показывает ли это, в самом деле, что невозможно писать на языке, не вписывая в то же время в язык, который говорит о сущности языка, различие, потребность в переводе, дистанцию, без которой нет перевода, не предполагает ли это изначального остранения, *Befremdenkeit* языка, который пытается говорить о языке, в смысле тезиса, высказанного Деррида в разговоре о переводе, что он «пишет вопреки французскому языку» («Roundtable on Translation»)? Разве не диалогическая, не диакритическая потребность чуждости в собственном языке делает возможным размышление о нем? Как мы можем сделать свой язык означаемым дискурса, который должен был бы объяснить его, если не путем брутальности, как сказал бы Бенямин, не путем вклинивания в тело языка, не путем дифференциации, внедрения чуждости в его материнское тепло? Если насилие применяется к языку, внося в язык дробление, которое Деррида сравнивает с травлением, тогда письмо о языке есть архетипическое, образцовое место этого самообрезания. В тексте, посвященном проблемам философии и перевода (или философии как перевода), Деррида совершенно ясно говорит, что «как раз двойственность языков неуничтожима, но возникла в результате отражения, *Reflex*, так сказать, а также переводящей транспозиции (*Übertragung Übersatzung*), переноса» (Derrida 1986). В заключение своего комментария о Шеллинге и Канте он говорит: «Актуализированное представление знания предполагает это отделение, можно сказать, это разделение и перевод философского произведения» (Derrida 1986, 38). Если философское произведение с необходимостью требует перевода, если процесс перевода неотделим от его истока, то письмо о языке тем более требует диакритического дискурса, который выговаривал бы истину язы-

ка: «Кратил» и «На пути к языку» — образцы такого письма. Диалог в своем модусе (в своей *форме*, если воспользоваться словом Бенямина, употребленным по отношению к переводу) представляет это отделение, разделение и перевод философского произведения. Оно всегда «разделено» между своим желанием говорить истину, своей констатирующей направленностью, и потребностью в реакции, которая подтверждала бы его, делала бы его истинным. Дополнительность диалогической реакции, на мой взгляд, почти самоочевидна. Констатирующее измерение диалога должно заставить другого говорить, приказ, *требование* внутренне присущи любому диалогу, он навязывает перлокутивную задачу другому в диалоге, и примирение двух участников возможно только через перевод, который должен переносить эти две противоположные силы. Но для того, чтобы перевести их друг для друга, он должен перевести их неверно. В этом смысле диалог всегда есть диалог глухих, и в своем разворачивании он обычно утрачивает свой предмет. Он устанавливает свой предмет и в то же время теряет его. Эта диакритическая структура тем более представлена в письме о языке. Письмо о языке вносит двойственность в язык: оно требует, чтобы иное, чуждое было запечатлено в его теле, делая возможным диалог, какой-либо диалог или дискурс о языке. Но то, что позволяет нам говорить о языке, о его бытии, в то же время делает невозможным для языка оставаться владельцем своей идентичности, своего неразделенного материнства. Необходимая диалогическая структура дискурса (языка) о языке делает нас неспособными высказать что-либо о сущности языка. Не эта ли диакритическая структура дискурса о языке, которая с самого его начала содержится в требовании перевода, возмущает ту *Задачу*, навязывает ту *Задачу*, которую мы обычно выполняем путем капитуляции? Язык диалога всегда *уничтожает* возможность выражения того, о чем идет диалог. Отсюда такой диалог:

С п р а ш и в а ю щ и й: И вы только что привели оборот 'дом бытия', призванный указывать на существо языка.

Я п о н е ц: Так что на деле мы не сбились с пути нашей беседы.

С п р а ш и в а ю щ и й: Видимо, лишь потому, что, даже не замечая того, были послушны единственному, что, по вашим словам, делает беседу удачной.

Я п о н е ц: Это то неопределенное определяющее ...

С п р а ш и в а ю щ и й: чьему требованию мы даем звучать без искажений.

Я п о н е ц: Рискуя тем, что в нашем случае этот голос *есть сама тишина* (Aus die Gefahr, dass diese Stimme in unserem Fall die Stille selbst ist) (Хайдеггер 1993, 284—285; Heidegger 1985, 106; курсив мой. — Д.К.).

Перевод служит транспортным средством, осуществляющим желание оригинала и переносящим его к истоку, к истоку его бытия. Оригинал находит свой исток в месте своего другого, в материнском лоне другого, чужого языка, он оказывается в порождающей его тишине, он обнаруживает себя перемещенным туда, где он не может находиться. Оригинал, язык оригинала находит свое начало в чужом языке, в дру-

гом языка (как в диалоге о языке), с тем чтобы выяснить, что это сосуществование в нем самом, эта попытка обитать в Доме бытия уже была предпринята и оставлена им. Эта принадлежность диалогу о самом себе, это желание диалога о самом себе, отражения в зеркале своего другого, это желание найти свою оригинальность и идентичность в доме Бытия, которое не принадлежит ему в тот самый момент, когда он называет свою оригинальность, — вытесняет язык оригинала или оригинальный язык в Вавилон, в непонимание, в молчание, которые порождаются лингвистическим смешением, перманентным различием/отсрочкой-отстоянием языков, самим рассеиванием. Здесь он находит молчание, с которым он родился и которое ждет его в конце.

С п р а ш и в а ю щ и й: Как прикажете человеку назвать то, что он еще только ищет? Все-таки отыскивание отвечает вызову именуемого слова.

Я п о н е ц: Стало быть, придется терпеть возникшую *путаницу* [так сказать, Вавилон; курсив мой. — Д. К.]» (Хайдеггер 1993, 284).

Перевод выражает необходимость перевода, необходимость постоянно сталкиваться с различием, которое производится переводом. Его задача — замкнуть пропасть между языками (говоря словами Беньямина), но эта пропасть создана самим актом перевода, поскольку эта пропасть и есть множественность и различие между языками, она и делает их языками, она и есть то, что подтверждается переводом, путаница языков, Вавилон и молчание их интенций, как говорит Беньямин, — само молчание. Называние требует перевода, движения по пути к языку, но этот путь постоянно приводит нас обратно к дверям той башни, из которой мы никогда не выходим. Остальное — молчание.

Жизнь оригинала умирает в прозрачности перевода, оригинал смещается и переносится в окружение, которое позволяет ему жить только в определенном модусе, в *Форме*, в невозможной для жизни *Форме*, т. е. жить умершим и вновь рожденным: «Оригинал всегда уже есть невозможный перевод: это именно то, что делает перевод невозможным» (Johnson 1985b, 146).

Перевод скован необходимостью (*ananke*) перевести желание оригинала быть рожденным, его желание места жизни, и невозможностью перенести его неповрежденным над бездной языка, переместить его живым и невредимым. Перевод производится невротической, стрессовой ситуацией; она такова, что перевод требуется, есть потребность в переводе, «задача», приказ, команда переводить (в *оригинальном*, библейском смысле слова, в том смысле, какой вызывает в памяти Вавилон, логоцентризм, рассеивание языков, как показывают Бланшо и Деррида), но выполнением этой задачи, самим актом ее выполнения уничтожается желание оригинала, а тем самым и сам оригинал. Когда он переведен, вновь рожден, он мертв; он мертв, когда доставлен в место своего нового рождения: по достижении им жизни после смерти он убит языком, который возвращает его к жизни.

Через порог рождения, как и через порог Гадеса, никто не может переступить дважды.

Предательство

Вернемся еще раз к необходимости перевода (и я постараюсь сделать это возвращение как можно более кратким, для того чтобы прийти к концу своего текста, к концу, который, как я обещал, будет также целью и окончательным предательством текста), к задаче, что стоит перед переводчиком, расположимся по ходу транспортного средства, движимого энергией беньяминовского очерка. Кажется, невозможно сдерживать парадоксальную силу этого сочинения Беньямина, которое, как заметила Кэрол Джекобс, не только повествует о переводе, но и производит описываемое им действие по переводу. Попытаемся рассмотреть поближе необходимость задачи переводчика и укажем на источник (*originus*), из которого он черпает свое вдохновение. (Позвольте заметить, что в месте истока, источника, кладезя мы очень близко подходим к месту отражения Нарцисса, которое есть место удовольствия от всякого вообще самоотражения.) Источник оригинала окажется местом встречи логоса, откровения, через которое оригинал провозглашает свой смысл. Это место перевод не должен закрывать, он не должен ступать на святое пространство оригинала: «Настоящий перевод прозрачен, он не заслоняет собой оригинал, не затеняет его (*steht im nicht im Licht*), а наоборот, позволяет чистому языку, как бы усиленному посредством самого перевода, освещать оригинал все более полно» (Benjamin 1961, 66). «И если оригинал требует дополнения, то это потому, что изначально он не был безупречным, полным, завершенным, целым, самоотждественным. В истоке оригинала, подлежащего переводу, — падение и изгнание» (Derrida 1985, 188). Перевод не только помогает оригиналу выжить, но он конституирует его как оригинал, чья оригинальность становится возможна только благодаря свету чистого языка, который льется через просвет перевода, отступающего, закрывающего и раскрывающего оригинал, ускользающий от света чистого языка. Перевод переносит оригинал в пространство собственной среды, для того чтобы чистый язык, собственно производство языка заявило о себе. Не проследивает ли здесь Беньямин необходимость писания о переводе в пространстве чистейшего лингвистического производства и невозможность объяснить его, выразить его, не опираясь на метафизическую традицию, из которой возникает его, Беньямина, письмо? Здесь корень его парадоксального желания сделать языки родственными друг другу и в то же время поместить их рождение в область перевода, осеменяя их различием, что является предпосылкой всякого языка: «языки, не язык», как отметил Деррида. Разнося, различая идентичность языков, их материнство, рождение, через фаллоцентрическое вмешательство и глубокое проникновение чистого языка, которое парадоксальным образом становится возможно благодаря различию между языками, Беньямин вписывает в область перевода необходимость сношения, лингвистической эротики, а также невозможность существования в одном и том же месте материнства языка и его фаллического другого. (Это весьма напоминает эро-

тическую ситуацию, как ее понимает Сократ в «Пире», на которую ссылается также Фрейд в примечании об Эросе и Танатосе в «Jehnseits des Lustprinzip». Эротический акт предполагает тождество, которое разделено и всегда старается восстановить себя, вновь «получить» себя путем соединения с утраченным другим. Однако ему удастся это лишь на время, только для того, чтобы подтвердить различие, вписанное в тождество, которое и делает эротический акт возможным.) В таком случае не связаны ли идеи оригинала, материнского языка, и чистого языка одной и той же двойкой надписью: текст Бенямина раскрывает стремление языков к сношению, с тем чтобы, подтверждая свою разность, рассеивать саму языковую идентичность, место чистого языка. Это место возможно только как конфликт в корне противоположных сил, которые устанавливают его, делают его возможным, сил, которые переносятся, метафорически выражаются посредством материнства языков, и как фаллическое проникновение, всегда временное, которое возглашает о себе из источника, начала, которое не может быть увидено, но всегда освещает, отсвечивает, проникает, рассеивает. Деррида тоже прибегает к метафоре супружества для описания места перевода: «Символическая полнота не будет достигнута до самого его конца [снова *end, die Ende*], и однако будет обещано супружество — и это есть задача переводчика в ее крайней заостренности и уникальности» (Derrida 1985, 192). В этом супружестве, имеющем место в пространстве перевода, язык одновременно осеменен, оплодотворен, рожден и уничтожен: «В этом чистом языке, который больше ничего не означает и не выражает [*die nichts mehr ausdrückt*], но является невыразительным [*ausdruckloses*] и созидательным [*schöpferisch*], Слово, что служит означаемым во всех языках, всякое сообщение, всякий смысл и все намерения наконец наталкиваются на пласт, в котором им суждено угаснуть [*in der sie zu erloschen bestimmt sind*]» (Benjamin 1961, 67).

Чистый язык, которому предназначен служить перевод, кроет в себе уничтожение всех языков, он — отеческий логос, который дает им их имя, именует их «Языками» и таким образом уготовливает им их смерть. Они наследуют имя, и в этом наследии — их смерть. «Только имя может наследовать, и потому имя, которое надо отличать от его носителя, есть всегда и априори имя мертвого человека, имя смерти. То, что возвращается к имени, никогда не возвращается к жизни. Ничто никогда не возвращается к жизни» (L'oreille de l'autre, 18). Именно слово, которое было в начале, и есть само присутствие, сама истина, скрытая за множественностью языков, чуждых ей самим фактом своего существования. Я не могу согласиться с Кэрл Джекобс, чьей ясной аргументацией и эрудицией — не говоря уже об ироническом потенциале ее работ — я искренне восхищаюсь, когда на вопрос «Что имеется в виду под чистым языком?» она отвечает: «Конечно, не материализация истины в форме высшего языка», не «прославление, апофеоз, предельного языка» (Jacobs 1975, 761). Именно беняминовская точка зрения на чистый язык как на способный сообщать истину непосредственно, быть первым и последним, *pre-*

дельным, словом, апофеозом самого себя («апофеоз», апотеос, как раз подходящее слово, выражающее телеологию чистого языка), встраивает в текст Бенямина логоцентрическую ось, вокруг которой вращаются все текстовые парадоксы «Задачи переводчика». «Уж скорее истина — это чистый язык, в котором смысл и буква уже не разъединяются» (Derrida 1985, 192). Кэрол Джекобс говорит далее, что в священном тексте «язык и откровение полностью совпадают» (Jacobs 1975, 765), и тем самым она отрицает свою прежнюю мысль. Которая, конечно, отдает должное тщательному следованию по следам Бенямина, коими он манит нас и вводит в заблуждение. Парадоксальность мыслей Бенямина связана с его желанием помыслить *бытие* языка как нечто такое, что имеет непосредственный доступ к истине (и поэтому Бенямин занимает место внутри метафизической традиции от элеатов до нашего времени), и в то же время сосредоточить это бытие в теле самого языка. Но язык может опосредствовать истину только путем символизации, посредничества, означения, будучи сам отличен от истины, которую он сообщает. Чистый язык отчужден, разделен, переведен, опосредствован в самом месте его лингвистической актуализации, даже в тексте оригинала. «В порождениях языка эта предельная сущность, чистый язык, нагружена тяжелым, чуждым смыслом» [«So ist sie in den Gebilden behaftet mit den Schweren und fremden Sinn»] (Benjamin 1961, 67). Всякое выражение в конкретном языке содержит насилие против чистого языка, поскольку он есть средоточие стремления к тождеству означающего и означаемого, которое при всяком своем установлении провозглашает свою невозможность и (употребим слово не вовремя) деконструкцию. Для того чтобы освободить оригинал от запечатленной в нем чуждости, мы прибегаем к переводу, который подмораживает эту языковую игру оригинала и снова присваивает означаемые, которые оригинал всегда и снова отбрасывает. «Разрешить его от этого бремени, превратить символизирующее в символизируемое, вновь обрести чистый язык, полностью сформированный в этом лингвистическом потоке, вот всеподавляющая и единственная способность перевода» (Benjamin 1961, 67). Одним словом, возможность перевода состоит в том, что он невозможен: невозможно быть самому означаемым, символизируемым, *Ding an sich*, и в то же время быть лингвистическим актом.

Метабазис есть перевод, говорит Мишель Серр в работе «Traduction mot a mot»: «Упражнение в теме сводит отклонение к некоему инварианту. Игра слов сковывается в связности» (Serres 1968). Именно это делает невозможным перевод перевода — тот факт, что коль выбор перевода сделан, т. е. выбор значения, истины, настоящего смысла текста, текстовая игра оригинала упраздняется.

И поэтому самый лучший из всех переводчиков, Пьер Менар Борхес, создатель «Дон Кихота», который хотел написать «Дон Кихот» заново, никогда не переводил переводы: среди работ Менара «мадам Анри Башелье упоминает также французский перевод с испанского перевода 'Introduction a la vie dévôte' ('Введение в благочестивую жизнь') святого

Франциска Сальского, сделанного Кеведо. В библиотеке Пьера Мена-ра нет и следа подобного произведения. Наверно, то была просто плохо расслышанная шутка нашего друга» (Borges 1964, 43; здесь и далее цит. в переводе Е. Лысенко, см.: Борхес 1994). В то же время, однако, Менар прекрасно понимал, что только перевод позволяет оригиналу выживать. Если оригинал «Дон Кихота» не переведен, то он обречен умереть — знаменитым, но не понятым. «В литературе это возможное устаревание даже более явно. ‘Дон Кихот’, — говорил мне Менар, — был прежде всего занимательной книгой; ныне он — предлог для патриотических тос-тов, для высокомерия грамматиков, для неприлично роскошных изда-ний. *Слава* [слава, вечная слава, которая есть пережиток оригинала, как сказал Беньямин] — *это непонимание, а может, и того хуже*» (Borges 1964, 43; курсив мой. — Д. К.). Того рода слава, о которой говорил Ме-нар, — слава, принадлежащая оригиналу, который, если он не переве-ден, обречен остаться не понятым, *не схваченным*. Если же ему суждено выжить, то он требует перевода, который перевел бы его оригиналь-ность; так, только благодаря работе Менара можно усмотреть ориги-нальность оригинального «Дон Кихота»: «И вот я размышляю над тем, что ‘окончательного’ Дон Кихота надо было бы рассматривать как сво-его рода палимпсест, в котором должны сквозить контуры — еле замет-ные, но поддающиеся расшифровке — ‘более раннего’ почерка нашего друга. К сожалению, лишь некий второй Пьер Менар, проделав в об-ратном порядке работу своего предшественника, сумел бы откопать и воскресить эту Троию...» (Borges 1964, 44) Работа Менара действительно устанавливает парадигму необходимого/невозможного чтения, чтения оригинала, чьи следы всегда потеряны и обнаружены в акте чтения/пе-ревода. Перевод сообщает оригиналу оригинальность, через акт пере-вода оригинал обретает новое богатство, новую жизнь, в том самом ме-сте, где он утрачивает ее: «Текст Сервантеса и текст Менара в словес-ном плане идентичны, однако второй бесконечно более богат по содержанию» (Borges 1964, 43). Посылка задачи Менара — в точности такая же, какую де Ман усматривает в беньяминовском уподоблении перевода и оригинала сосуду и его частям: не было сосуда, не было ори-гинала или же у нас не было знания об этом сосуде, «поскольку он не был нужен ни для каких целей» (De Man 1986, 91). Перевод, действи-тельно, сулит более оригинальный и даже более возвышенный язык, как говорит Деррида в «Вокруг Вавилонских башен», и именно так рас-сказчик в «Пьере Менаре...» описывает свою работу: его письмо, хотя лексически и идентично тексту Сервантеса, много более точное, сти-листически блестящее, даже *возвышенное*. Текст Менара намного бога-че, но этот текст нуждается в *еще одном переводчике, который расшифро-вал бы его оригинальность*. «Лишь второй Менар смог бы оживить их», смог бы вернуть к жизни эти потерянные Трои. Поэтому я утверждаю здесь, что лучший перевод «Задачи переводчика» Беньямина — «Валь-тер Беньямин. Автор ‘Менара’». Техника, выработанная Менаром, как раз возрождает первоначальную отчужденность в тексте оригинала и не-

обходимость неправильного чтения, неправильного перевода для понимания и постижения оригинала: «Этот новый прием *продуманного анахронизма и ошибочных атрибуций*» (курсив мой. — Д. К.). Этот прием, который обнаруживает следы оригинала в ходе ошибочного перевода, тоже использовавшийся Беньямином, делает правильными эти ошибочные атрибуции: «Этот прием населяет приключениями самые мирные книги. Приписать Луи Фердинанду Селину или Джеймсу Джойсу ‘О подражании Христу’ — разве это не внесло бы заметную новизну в эти тонкие духовные наставления?» (Borges 1964, 43). И наконец, лучший из переводчиков, Пьер Менар, отлично знал, что акт перевода одновременно оживляет и убивает, что *arrkt de mort* всегда содержится в акте перевода, так же как тот факт, что оригинальность оригинала, приобретенная последним благодаря переводу, не предназначена для прочтения: «Всю свою добросовестность и часы бдения он посвятил тому, чтобы повторить на чужом языке уже существующую книгу. Черновикам не было счета, он упорно правил и рвал в клочки тысячи исписанных страниц. Он никому не позволял взглянуть на них и позаботился, чтобы они его не пережили». «Он любил в сумерки гулять по окраинам Нима — каждый раз он брал с собою тетрадь и разводил веселый костер». «Лишь некий второй Пьер Менар сумел бы откопать и воскресить эту Троию» (Borges 1964, 44). Это «Вальтер Беньямин, Автор Менара».

Перевод — процесс, в котором язык открывает свою предельную и истинную природу: его символизирующая способность, его означающая сила, семантическое завладение его означаемым, но в то же время тождество символизирующего и символизируемого, означающего и означаемого, оригинала и перевода, *langue* и *parole* дают знать о себе в его разделенности, разорванности, отчужденности, непереводимости, в его обоюдной, говоря словами Беньямина — взаимной дополнительности и исключительности. Слово дополняет вещь, и только благодаря ей оно может говорить. Чистым языком, однако, говорит сама вещь, он есть место ее истины, место вечное и безмолвное. Перевод выражает это молчание бытия языка, молчание, которое подготавливает смерть всех языков и которое есть собственно молчание. (Это дает названию вышеупомянутой работы Кэрл Джекобс, содержащей ее интерпретацию очерка Беньямина, только ироническое обоснование: настоящим чудовищем является чистый язык, который говорит ужасным, ужасающим молчанием библейского Бога и навязывает свое присутствие множественности языков, готовя в то же время их уничтожение. *Это* окончательная ирония.)

Конец этого очерка возвращает нас к проблемам материнства, родины, *Heimat* и *Heimlichkeit*. Как следует перевести нерешительность означения, молчаливые места нашего письма, пространство, которое сокры-

ваемо нашим письмом, пересекаемо нашим письмом в его кругосветном путешествии, избегаемо, предаваемо им. Как можно перевести места, предающие первоначальность родного языка, на котором они написаны? Как нам перевести название прекраснейшей поэмы, написанной Лазой Костичем на сербском языке, — «Santa Maria Della Salute», которое само по себе изменяет материнскому языку, на котором написана поэма? Как перевести на французский очерк Бенямина о переводе, название которого написано по-французски? Присоединимся к Деррида, который спрашивает: «Как перевести текст, написанный сразу на нескольких языках? Как ‘передать’ эффект множественности? И может ли быть назван переводом перевод с нескольких языков сразу?» (Derrida 1985, 171). Есть ли у нас ответы на эти вопросы? Не предполагают ли они, что слово, некогда покинувшее материнское лоно, не может вернуться обратно, как предатель не имеет права вернуться на родину, не может ступить на землю, которую однажды покинул, предал, и чье неприкосновенное святое пространство он однажды передал, используя язык другого народа? Как можно перевести те места в тексте, которые означают смерть автора, как перевести смерть? Как можно, например, перевести строки Рильке

Rose, du reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern⁵.

Как можно перевести значения розы, связанные со смертью (замечили Деррида и Бланшо), и как перевести ее эротическое измерение, тот факт, что роза, *gose*, есть анаграмма «Eros»? Когда мы говорим «Rose, gose, gose, gose, gose», вместе с героиней романа Бланшо «L'Arrêt de Mort», она ведь в то же время говорит «Eros, Eros, Eros», RosERosERosERose в момент своей смерти. И как перевести эротически-смертельную игру строк Рильке на какой-либо другой язык, — ведь они таят в себе смерть? Последние слова этого стихотворения таят в себе анаграмму, в последних словах каждой строки есть буква, которая вместе с другими дает смерть: *LusT, SOviel, LiDern* — *TOD*. И как перевести перформативную силу этой анаграмматической игры, как перенести ее из того места, где запечатлены эти строки, поскольку это место — надгробье Рильке, место его смерти? Как можно перевести место смерти? И можно ли считать, что лучшим переводом этих строк является работа Фрейда «Jehnseits des Lustprinzips», не только из-за еще одной текстовой игры, которая связывает эти строки с сочинением Фрейда (*Eros, Widerspruch, Lust*, как в ‘Lustprinzip’, *Schlaf*, спать, возможно дремать, и, конечно, смерть, *Tod*, — основные понятия сочинения Фрейда), но и из-за перформативной игры смерти, которая через Лу Саломе, Тауска и Фрейда (заметил Нил Хертц: Hertz 1979) дает этим строкам экзистенциальное, эрото-танатальное подтверждение. (Переводчик с немецкого на сербский, известный сербский писатель Боско Петрович намерен опубликовать кни-

гу стихов Рильке в собственном переводе. И вот как он назовет ее: Боско Петрович: Сорок стихотворений Райнера Мария Рильке. В названии переводчик обозначен как автор, и это предательство, брутальность, он намеренно, в высшей степени сознательно, как говорит Беньямин, проявляет по отношению к оригиналу. Стихи Рильке не являются стихами Рильке.) Как же нам перевести смерть?

В завершение своей статьи я хочу процитировать Библию, единственный текст, который поддается переводу, единственный текст, который возможно перевести, как говорит Беньямин. Но, делая это, я предаю текст Библии, поскольку использую его не по назначению, делаю из него метафору, иными словами — транспортное средство, которое должно будет перенести меня на родину, в место моего рождения, имени, а значит — смерти. Может быть, мой текст сам родился из парадоксального стремления, которое правит беньяминовскими метафорами рождения, жизни, выживания и смерти? Цитируя Библию в переводе тех, кому довелось стать отцами сербско-хорватского языка, Вука Стефановича Караджича и Доситея Обрадовича, не вношу ли я в этот текст парадоксальное желание перевести себя в невозможное детское место, оплодотворенное отцами сербской грамоты? Не является ли тогда конец моего текста местом моего рождения и смерти, поскольку оно отмечено именем отца и материнством языка, от которого я, поскольку пишу на иностранном языке, решил отказаться? Не есть ли конец этого текста в то же время его цель, *die Ende*, немое желание оказаться в столь далеком сейчас месте, по которому я тоскую, которое тоскует по мне и которое я предаю в этот момент, поскольку пишу на другом языке (перевожу на другой язык)? Не делаю ли я неправильного употребления из Беньямина, де Мана, Деррида, когда пишу о переводе только для того, чтобы запечатлеть свое желание поместить себя в среду собственного языка, из коего я рождаюсь в родовых муках перевода, который вы читаете и в котором я хочу снова найти свое имя, т. е. свою смерть? «Только имя может наследовать, и потому имя, которое надо отличать от его носителя, есть всегда и априори имя мертвого человека, имя смерти. То, что возвращается к имени, никогда не возвращается к жизни» (*L'oreille de l'autre*, 17). Разве я не хочу пережить этот текст в другом языке, в тот момент, когда я должен отказаться от собственного, родного языка? Не есть ли эта жизнь после смерти — моя жизнь, из чьих берегов выходит она [моя мать]? И имя моего отца, другими словами, мой патроним? Т. е. имя моей смерти, моей умершей жизни» (*L'oreille de l'autre*, 29)? И не является ли весь наш текст о переводе просто желанием найти себе место в своем, материнском языке? Все авторы, писавшие о переводе и процитированные выше, не пытались ли они, в самом деле, рассуждая о переводе, утвердить свои родные языки, свою способность говорить на них? Авторы всех этих текстов отстаивали свое умение говорить на собственном языке или же делали утверждения о способности (своей и других людей) говорить на иностранных языках: «Немецкий язык Деррида весьма хорош, но он предпочитает французский»,

«Гарри Зон и Морис Гандильяк... знают немецкий прекрасно», «мой родной язык фламандский», Пол де Ман (De Man 1986, 79–87); «Я тоже один из тех немногих здесь (вместе с Франсуа Перальди и возможно также — я не знаю — Жаком Деррида), чей родной язык французский», Клод Левек (L'oreille de l'autre, 142); «Я скажу вам, что мой родной язык — что их два: фламандский и люксембургский», «Жак Деррида... вы сказали, что пишете *вопреки* французскому языку», Родольф Гаше (L'oreille de l'autre, 11); «И даже в этом случае вы [Перальди] француз. Я — нет. Я происхожу из Алжира. У меня все же другое отношение к французскому языку», Жак Деррида (L'oreille de l'autre, 111); «Архаизирующий стиль Менара — иностранца как-никак — грешит некоторой аффектацией. Этого нет у его предшественника, свободно владеющего общепринятым испанским языком его эпохи» (Borges 1964, 43), Борхес; «Японец: Но граф Куки необычайно хорошо владел немецким языком, французским и английским языками. — Спрашивающий: Именно так. Он мог на европейских языках высказать то, что подлежало разбору», Мартин Хайдеггер (Хайдеггер 1993, 276; Heidegger 1985, 85). Не являются ли все рассуждения о переводе просто желанием утвердиться в нашем родном языке и в способности употреблять его, пользоваться им, особенно в свете того факта, что мы способны говорить и на другом языке? Все эти утверждения о способности приобретать и применять лингвистические навыки, не высвечивают ли они желание продемонстрировать нашу способность говорить на своем родном языке, в то время как мы рассуждаем о переводе, пишем о переводе, да и вообще пишем? Не является ли, следовательно, всякое употребление языка вместе с тем исполнением языкового навыка, поскольку оно есть утверждение о чем-то? В этом смысле всегда своего рода цитатой, употреблением и упоминанием, при невозможности окончательно различения между последними?

Словом, я цитирую Библию, для того чтобы получить непосредственный доступ к моему родному языку, я цитирую Библию, тот единственный текст, который может быть переведен без всяких потерь, как говорит Беньямин, для того чтобы оказаться в моем родном языке, *сербском*, для того чтобы найти место моего рождения, моего родного языка, и место моего имени, моего отца, и место отцов моего языка, того единственного языка, в котором у меня есть имя и тем самым — возможность наследовать мою смерть. Я цитирую ее по переводу Вука Стефановича Караджича и Доситея Обрадовича, а также «английскую» Библию, так называемую Библию короля Якова:

Volje je ime nego dobro ulje,
i dan smrtni nego dan u koji se ko rodi.
Propovednik. 7.1

A good name is better than precious ointment,
and the day of death than the day of one's birth.
Ecclesiastes. 7.1

Вот мое предательство.

3. О ДерRIDEОлогии I

Смеяться над самим собой так, как следовало бы смеяться, чтобы высмеяться *по всей правде*, — для этого до сих пор лучшим людям недоставало чувства правды, а одареннейшим гениальности!

Фридрих Ницше. «Веселая наука»

Лектор *перестал читать*, положил перед собой сложенную салфетку, развернул ее и вынул металлическую крышку от чашки с йогуртом, на которой было написано *ДА*; он показал ее слушателям и дополнил свой жест такой историей: «Когда я писал доклад, который сейчас читаю, в *Итаке*, однажды утром мне принесли этот йогурт, который называется *ДА*. На пластмассовой чашке была рекламная надпись: 'Как можно сказать *НЕТ* на это *ДА*? Как можно устоять перед этим *ДА*?'» Среди слушателей раздался *смех*. Даже лектор рассмеялся.

Лектором, рассказавшим эту историю, был Жак Деррида, а его слушателями — участники конференции по деконструкции в университете Урбино в июле 1984 г. Лекция, прерванная остроумной историей и смехом, представляла собой текст «Улисс грамофон: Утвердительная речь у Джойса»⁶

Я начну свой диалог об этом тексте Деррида (так сказать, свой отклик на него) с описания ситуации коммуникации, в которой оказались наш лектор и его слушатели, поскольку, на мой взгляд, эта ситуация, будучи перемещена в определенную теоретическую рамку, обнаруживает некоторые особенности письма Деррида и также его отношение к философской традиции. На тех местах его доклада, на которых я останавливаюсь (и тем самым рассматриваю их как вехи, как некие плавучие координаты в моем кругосветном плавании и путешествии к *Итаке* — *Итаке* Гомера, Джойса, Каллера, Деррида и моей), я хотел бы также базировать некий дискурс, который был бы попыткой вобрать в себя смех, доносящийся к нам из Урбино; отталкиваясь от них, я хотел бы написать одно-два «упражнения в стиле». Читатель, впрочем, останется при убеждении, что в основной своей части мое сочинение есть теоретизирование или обобщение о невозможности на самом деле писать о смехе. Такова интрига моего текста — как и текста Деррида. В пропасть, щель, *differance*, созданную смехом, я постараюсь ввести дискурс, который будет подтверждать этот смех (своим «Да!»), но также уничтожать его самим говорением о нем и в конечном счете деконструировать его.

Прежде чем продолжить, я хотел бы напомнить читателю некоторые основные принципы теории речевых актов, которая подразумевается в сочинении Деррида (и моем собственном): именно она лежит в основе плавающего плана его работы и рассказанной им забавной ис-

тории, плана, который подтверждает и отменяет эту теорию и без которого чтение текста «Улисс граммофон» делается затруднительным.

Какова же эта теория речевых актов? Текст, на котором базируется построение этой весьма широко обсуждаемой сегодня ветви лингвистической прагматики, — исследование британского философа Джона Остина «Как совершать действия при помощи слов» (Austin 1975; Остин 1999). Понимая, что некоторые измерения в языке, так сказать в речевой практике, не позволяют рассматривать определенное высказывание в соответствии с критерием истинное-ложное и что имеются такие значимые стороны языковой коммуникации, которые делают возможным *производить действия при помощи слов* (и что эти действия или акты не зависят от упомянутого критерия) — например, «Я приказываю», «Я утверждаю», «Я уверен» и т. д., — Остин, подобно Соссюру, пытается установить такую дескриптивную процедуру определенного речевого акта, которая была бы сфокусирована на конвенциях и факторах контекста, т. е. на системе (*langue*), благодаря которой определенные высказывания (*parole*) могут иметь значение. Остин замечает, что высказывание, т. е. речевой акт, может иметь *констативные* свойства (те, что принадлежат к референциальной функции языка, если следовать широко известной классификации Якобсона, свойства, которые, пожалуй, можно было бы определить и как метонимические), но также и *перформативные* свойства, т. е. те, благодаря которым высказывание может исполнять действие, на которое оно указывает. (Самосоотносительная функция у Якобсона до некоторой степени, хотя и не вполне, приводит в перформативность речевого акта.) Согласно Остину, высказывания могут иметь *локутивное* употребление, позволяющее им функционировать надлежащим образом и указывать на фактические состояния; это употребление должно соответствовать тому уровню значения, который у схоластиков, потом у Данте и в «Великом кодексе» Нотропа Фрая назывался буквальным («Это французские слова», если взять пример из первого параграфа текста «Улисс граммофон»). Они могут иметь также *иллокутивное* употребление, выступая как напоминание, изложение, сожаление, приказ и даже отрицание («Я полагаю, мой язык французский», если воспользоваться примером из того же источника). *Перлокутивный* акт, наконец, побуждает слушателя к исполнению некоего действия, хотя эта способность может быть и у речи, не делающей явным тот акт, какой должен исполнить слушатель. Речь соблазнительей в избытке излучает эту энергию, о чем напоминает нам текст о Дон Жуане и стратегии оболыщения у Остина (см.: Felman 1983). Позвольте заметить, и это важно для моих целей, что остроумная история есть также высказывание, которое несет в себе перлокутивный заряд. Акт, к которому она пытается побудить слушателей, — смех. Английское выражение *to make someone laugh* (заставить кого-то смеяться) (буквально: *to do something to make someone laugh*, сделать что-то, чтобы заставить кого-то смеяться) содержит в себе совершенно точное описание перлокутивного употребления.

Остин убежден, что можно дать детальное описание обстоятельств или контекста, которые позволяют высказыванию реализоваться как

констативное или перформативное, или, иными словами, как сказали бы философы языка, что можно разложить феномен значения, выстроить иерархию факторов, которые позволяют значению обнаружиться и реализоваться. Правила лингвистической системы, которыми интересовался Соссюр, а также структурная лингвистика, должны объяснить значение локутивного акта. Цель теории речевого акта связана со значением иллокутивного акта или, как выражается Остин, иллокутивной действительностью высказывания.

Внимание Деррида к проблемам этой теории речевых актов объясняется его сдержанным отношением к попыткам сформулировать теорию языка, исчерпывающее описание которой ограничивало бы означивающую энергию высказывания: описание некоего контекста, например, не устраняет возможности того, что определенное высказывание может потерять связь с данным конкретным контекстом и тем самым изменить свое значение или что некоторые элементы контекста могут противиться описанию. «Значение ограничено контекстом, но контекст безграничен», — таково лапидарное суждение Каллера в связи с этой проблемой. Кроме того, подчеркивая, что Остин исключил из своего исследования те высказывания, которые не являются «серьезными» («Я не должен шутить и не должен писать стихи»), для того чтобы очистить область перформативных высказываний от случаев, не вписывающихся в его теорию, Деррида предупреждает, что в результате вынесения за скобки перформативов снова тайком привносится интенциональность: буквальное понимание высказывания как «серьезного» и истинного происходит на высшей ступени иерархии и управляет перформативом, который является просто «шуткой» или «стихами» и которому тем самым отводится вторичное и подчиненное положение. Перформатив становится только придворным шутком в королевстве буквализма.

Эта ловкость сознания, которое отбрасывает «фривольные» высказывания, для того чтобы опробовать механизмы, которые дают возможность обещанию быть «истинным», также имеет свои последствия. Деррида подчеркивает, что свойства, которые позволяют высказыванию реализоваться как перформатив, суть, фактически, *повторимые* свойства языка, т. е. лингвистический знак: действительно, знак обладает определенной графемно-означающей идентичностью, т. е. само существование повторимых формул и конвенциональных процедур делает возможным выполнение церемонии бракосочетания, или акт заключения пари, или акт обещания безотносительно к «серьезности», т. е. интенции. Эти формулы образцово кодифицированы в литературном тексте: если бы для героя пьесы невозможно было дать обещание, то это было бы невозможно и в «реальной» жизни. «Серьезное» есть только один акт, как выразился бы Деррида, в драме *граммофона*, в пьесе повторяемости знака. Дело усложняется также тем фактом, что различие между перформативным и констативным не согласуется с его собственными основаниями у Остина и подвержено собственной иерархизации. Высказывание с выраженным перформативным зарядом, например наше высказывание из работы «Улисс граммофон» («Я думаю, мой язык французский»), подвергшись

процедуре, предполагаемой и допускаемой самим Остином, в результате которой несомненно перформативные глаголы могут быть исключены из перформативных высказываний без утраты ими их перформативной энергии, может быть выражено в форме «Мой язык французский». Однако совершенно очевидно, что это последнее есть стандартная форма констативного высказывания. Таким образом, «анализ Остина дает прекрасный пример логики дополнительности в действии. Начиная с философской иерархии, которая делает истинные или ложные положения нормой языка и трактует другие высказывания как испорченные утверждения или как сверхдополнительные формы, исследование Остином качеств «маргинального» случая приводит к деконструкции и опрокидыванию иерархии: перформатив не есть испорченный констатив, но скорее констатив есть особый случай перформатива»⁷

Теперь возьмем курс на текст «Улисс граммофон: Утвердительная речь у Джойса». Я уже упомянул, что навигация будет определяться координатами, «внешними» тексту Деррида, — оно будет определяться ситуацией, в которой философ заставляет своих слушателей смеяться.

Почему в названии текста читаем «утвердительная речь»? Поскольку читатель будет выступать от собственного лица, слово «да», т. е. утверждение, само по себе есть хороший пример перформативного акта: оно утверждает, допускает, позволяет, само при этом не обладая так называемой референциальной функцией. Деррида заявляет, что «да» благодаря «его радикально неконстативному и недескриптивному измерению... совершенно и *par excellence* перформатив», оно есть трансцендентальное состояние всякого перформативного измерения. Обещание, клятва, приказ, обязанность всегда предполагают «Да, я согласен». Настоящая сокровищница примеров, на которых Деррида строит свое сочинение, заимствуется из романа Джойса «Улисс», который в жизненно важных своих частях пропитан «да», что делает речь этого романа перформативной и пленяет и читателя, и теоретика — таково его перформативное измерение. Она есть, если соотнести ее с путешествием, совершаемым нами в этой одиссее по морям речевых актов, *песня сирен*, к которой изучающий перформативы не может обратить свое глухое ухо. И я *принимаю* здесь и сейчас (и это еще один перформатив) эту песню. Вот только я не последую по стопам Деррида и Джойса вокруг Дублина. В нашем путешествии меня интересует главным образом сходство между смехом и «да» (*oui rire* и *oui dire*), которые открывают путь друг для друга, как говорит Деррида, и тем самым он связывает их перформативную энергию со своей фамилией. Вот я здесь и хочу сделать явной связь между «да», смехом и фамилией Деррида, связь, которую он сам недвусмысленно обнаруживает, но и скрывает, поскольку ничего не говорит о ней. («Все во всем, фрейдистская оговорка в телефонном разговоре, когда я говорю и другие — слушают, как я говорю «*Oui dire*», и она делает возможным для «*Oui rire*» открыть для себя путь, точно так же как различие между согласными *d* и *r*. На самом деле это единственные согласные в моей фамилии»; курсив мой. — Д. К.)

Связь между *d* и *r*, между смехом и произнесением «да» столь сильна, что разница между ними стирается; в своей связи и своем различии они

соотносятся с фамилией Деррида. Стало быть, мы пускаемся в *путешествие по различию, которое отодвигается и перемещается в имя Деррида*.

И смех, и «да» вызывают взрыв, который раздается в пустом пространстве, — «да» своей очевидной нереференциальностью («абсолютно не дескриптивное измерение ‘да’») представляет собственно *нулевую степень речи*, пустоту, брешь в буквализме, метонимическую связь речи — оно разрывает («коль скоро в монологе возникает ‘да’, случится некоторый разрыв»), оно различает, перемещает: когда мы говорим «да», перед нами разверзается перформативная пустота, которая ускользает от нас, которая находится в постоянном отступлении и перемещении (*metastasis*), поскольку оно обращено к другому; «да» есть, следовательно, вместе с тем *различие* между идентичностями, нашей самостью и самостью другого, того, кому адресовано «да»: Деррида говорит это совершенно ясно — «да» открыто немоналогично. Таким образом «да» открывает, что в самом акте утверждения, который должен удостоверить наше/мое право на то, чтобы сказать «да», имеется брешь, различие, поднимающее меня на смех, вызывающее смех над моей самоуверенностью в праве на «да» и напоминающее мне о том, что одно невозможно без другого, что идентичность не существует без различия.

Свойством смеха является также его «взрывчатость», прерывающая порядок речи: *взрыв смеха*, как говорится, случается в момент, когда речь прерывается и останавливается, ожидая в тишине, которую должен заполнить смех другого. В работе «Остроумие и его отношение к бессознательному» Фрейд замечает, что остроумная история рассказывается (протицируем интерпретацию этого исследования Фрейда, происходящую также из Итаки) «с помощью третьего лица, и целью здесь является не смех рассказчика и не смех человека, о котором рассказывается, но смех человека, которому она рассказывается и исключительно ради смеха которого она и рассказывается. *Этот смех невозможно проконтролировать или объяснить, это неподсильно ни человеку, который смеется, ни третьему человеку, ни первому, который рассказывает*» (см.: Chase 1979). Другое населяет пространство смеха, различие и отсрочка, разнесение, различание (*différance*) обитает в доме смеха: рассказчик остроумной истории признал, что его речь должна быть удостоверена другим, чей смех подтвердит эту историю; я шучу, значит, я существую в другом, я смеюсь, следовательно, мой смех существует благодаря речи, которая не моя, но которую мой смех поддерживает, утверждает, идентифицирует как шутку, которой я говорю «да»: *rideo, in altero ergo sum*. Смех явно не метафизичен и не философичен. Ни тот, кто вызывает смех, ни тот, кто смеется, не могут ни объяснить, ни контролировать, как говорит Фрейд. Давайте просто вспомним, насколько чужд смех философу вроде Платона, который боится его («... разумом ты подавляешь в себе склонность к забавным выходкам, боясь прослыть шутком...»: Государство, X, 606с; пер. А. Н. Егунова), — но я еще скажу об этом подробнее.

Вспомним, что Фрейдов анализ смеха и смеющегося также тесно связан с семантикой и философским статусом смеха. И еще, что сам Фрейд обсуждал смех — и до сих пор, по-моему, это оставалось незамеченным

— в нескольких случаях в явно философских терминах присутствия и отсутствия и в отношении к познанию и рефлексии вообще. Однако и остроумие и смех, точно так же как другие термины Фрейда, сами по себе конституируются посредством сети противоположных допущений, и они отменяют логику, которая хотела бы узнать, что же такое в конце концов смех. Если мы вспомним начало нашего рассуждения и ситуацию со смеющимся философом, то поймем, что в свете фрейдовского исследования она должна будет предстать как средоточие неразрешимых парадоксов. Остроумие, а значит и остроумная философская история Деррида, «склонно облекать мысль в одеяние шутки. В этом различии мы всегда *обманываемся*: иногда мы переоцениваем качество шутки, поскольку восхищаемся заключенной в ней мыслью, и тут же, наоборот, переоцениваем ценность мысли из-за удовольствия, доставляемого нам ее остроумным облачением. *Мы не знаем, что доставляет нам удовольствие и почему мы смеемся*» (Frojd (Freud) 1968, 136). Смех отпугивает разум и позволяет одеянию, в которое мы его облачаем, *подкупить и запутать наш критицизм*. Смех есть акт, нарушающий сложившийся порядок, нечто несущее в себе некую силу, но силу, которая не знает себя, не владеет собой, но которая обманывает разум и способность суждения, *насмеяется* над критицизмом: «Смех позволяет остроумию обмануть критицизм, *помогая мыслям пройти проверку критикой*». Смех «подкупает и запутывает наш критицизм» и «разум, критическое суждение, подавление, вот те силы, с которыми борется остроумие» (Frojd (Freud) 1968, 142). Сила остроумия, и также смеха, заключается в создании пустоты, которую заполняет смех, в отсрочке действия силы разума и контроля, на которой основывается авторитет *логоса*. Остроумие, однако, не склонно занимать собой место той другой силы, какую оно вытесняет, оно, так сказать, черпает удовольствие в собственной свободе, оно не является новым подавлением вместо прежнего, скорее, оно отказывается от собственной власти. Остроумие происходит, как говорит Фрейд, *из отсутствия* (Frojd (Freud) 1968, 173), его возникновению способствуют силы, которые, так сказать, существуют только в свое отсутствие. Остроумие происходит из пустоты, царящей в пространстве, неподконтрольном разуму: когда разум спит, бессознательное творит смех. Поскольку смех не имеет определенного места (*a-topoi*), существует в отсутствие, он разделяет судьбу воображаемого Барта: он есть бессознательное бессознательного. Из отсутствия, которое создает смех, мы снова оказываемся в центре парадокса, если «центр парадокса» вообще есть, — из отсутствия, следовательно, происходит утверждение нашего присутствия. Повторим: смех есть подтверждение, он есть «да». И Фрейд совершенно ясно утверждает: «Слушатель *подтверждает* свое *удовольствие* взрывом смеха». Я смеюсь, следовательно, я наслаждаюсь, я наслаждаюсь, следовательно, я существую. Смеясь, мы оказываемся в центре *отсрочки, разнесения, различания*, посредством которого смех отодвигает наступление смерти, которая нам уготована. Смех подготавливает эту смерть, внутренне присущую нам как человеческим существам: принцип удовольствия, согласно одной

из знаменитых мыслей Фрейда, служит импульсу смерти. Мы там, где наш смех, но он здесь для того, чтобы отсрочить нашу смерть и тем самым проложить ей путь.

Смех не метафизичен, и это положение лишь приблизительно верно и лишь как инструмент, с помощью которого я пытаюсь санкционировать смех и объяснить его. Ведь смех не имеет феноменологической сущности, он не может быть заключен в скобки, будь то феноменологические или любые другие, его невозможно *вынести за скобки*. Он не имеет ни сущности, ни бытия, поскольку его невозможно уловить, взнудать, вписать в иерархию или кодифицировать в некоторой предельной структуре или тотальности. Бытие Платона, то, что есть само по себе, не может вмещать в себя смех, поскольку смех всегда принадлежит некоему другому, самому себе и другому, и он парит в пространстве между этими двумя полюсами в невротической нерешимости прибиться к какой-то одной стороне. Деррида называет это *фармаконом* — лекарственным средством (Фрейд писал о терапевтическом действии смеха), но интересно отметить, что в сербско-хорватском и в английском языках есть идиома, связывающая смех со смертью («Я умру от смеха»), которая употребляется, когда смеются *слишком много*. Излишек смеха убивает, точно так же как передозировка лекарства.

Но мы все же остаемся в море речевых актов, в кругу песни сирен, и при этом достаточно далеко от нее, с тем чтобы они не умертвили нас (смех позаботится, чтобы это последнее не случилось). Смех есть всегда уникальный, неповторимый акт, который должен создаваться снова и снова. Нет гарантии, что однажды рассказанная остроумная история вызовет смех во второй раз, смех неподкупен и никогда не перестает удивлять нас снова и снова — наступит ли он или нет. «Он придет, когда захочет», — сказано в поэме Лазы Костича. Он случается, по словам Рильке, точно так же как сама жизнь, «лишь однажды», *nur einmal*, и не существует закона, обещания, правила, метафизического первичного бульона, т. е. общего, которое могло бы гарантировать, что смех повторится. Никакая сила не могла бы принудить смех к послушанию, и в этом кроется онтологический анархизм смеха: Деррида утверждает, что в смехе есть что-то доонтологическое. И если это так, то благодаря тому факту, что понятие бытия не может устоять (не вылившись в смех!?) перед смехом.

Есть еще одно медико-фармакопическое свойство смеха, которое Деррида называет «жизнеутверждающей речью, да жизни» («oui dire au vivre»). Где жизнеутверждающая речь и смех черпают силу для жизнеутверждения, для «да» жизни?

Когда мы говорим «да» жизни посредством смеха, мы стараемся отодвинуть, отсрочить смерть. Смех возникает как некий утопический проект, произведенный крупницей надежды на возможную отсрочку, надежды, входящей в окружающую нас «реальность», в которой мы существуем. Фундаментальное разочарование в этой крупнице надежды, разочарование, вызываемое смертью, побуждает смех к вхождению в пустоту времени, которая есть единственная «принадлежность» жизни (парадоксальная «принадлежность», которая позволяет жизни длиться, но

каждый момент наносит ей раны: «Каждый момент ранит, но лишь последний убивает», — гласит средневековая латинская надпись на фундаменте церковной звонницы). Это разочарование пытается отсрочить смерть и тем самым противостоит бытию-к-смерти, противостоит буквализму «реальности», реакцией на которую оно является («да» и смех — всегда форма реакции, утверждает Деррида), подобно самому образу утопического желания: так смех преобразует каждый ограниченный момент нашей буквальной длительности (которая напоминает нам, каждым проходящим мигом, что мы приближаемся к судному часу) в образ *предельного присутствия Утопии*. (Подчеркнутая фраза есть, конечно, оксюморон. Утопия всегда отсутствует.) Фигуративность или перформативность речи, которая отсрочивает смерть, обнаруживается как само ядро утопического смеха. В смехе звучит парадоксальное утопическое желание присутствия, которое уничтожается в самый момент его зарождения. Смех, позвольте повторить, взрывается, выбивается из царства буквализма, констативности, которые принадлежат к нашей длительности в окружающей нас «реальности», в пользу порядка, который вне нее, который повсюду (*u-topos*), порядка, который предвещается смехом, но никогда не настанет, хотя и всегда наступает, и для которого нет гарантии, что он будет осуществлен: это порядок, наполняющий перформативный вакуум смеха. «О, рассмейтесь, смехачи! / О, засмейтесь смехачи!», — таковы непревзойденные строки Хлебникова о смехе (стихотворение «Заключение смехом»), о его переходе из царства сухой необходимости в царство риторической свободы, если слегка перефразировать классика. Перформативность жизнеутверждающего смеха есть элемент, снова и снова создающий это утопическое измерение, эту вечную отсрочку смерти («вечную» фактически: «вечность» проглядывает только в ограниченные моменты смеха). Утверждающий смех не может упразднить смерть, но он пытается в момент своего «взрыва» повернуть в сторону ее жало.

Читатель текста «Улисс граммофон» отметит для себя то, каким образом Деррида противопоставляет взрывчатую силу утверждающего смеха у Джойса возможной речи или письму об *Улиссе*, ту ясную навигационную стратегию, в результате которой компетентность специалиста по творчеству Джойса ударяется о скалы смеха, о котором ничего невозможно сказать, указывает на взрыв, что происходит в столкновении между логосом, знанием, имеющимся у *исследователя Джойса*, и деструктивной энергией, вырабатываемой джойсовским смехом, не допуская того, чтобы смех был окончательно сдержан, заторможен, поскольку он продолжает передаваться, отзываться, высмеивать знание, которое хочет говорить о нем. Знание, эпистема, есть всегда нечто, что привязывает дискурсивный порядок (точно так же как пароход удерживается якорем, т. е. не метафорически, а вполне буквально) к предмету, поскольку знать значит иерархически выстраивать определенный дискурсивный ряд, не допустить соскальзывания означаемого в некую предельную структуру, остановить его, поставить на граммофонную дорожку, направить в колею, подморозить его, позволить ему быть тождественным самому себе: «Давай посмотрим, выбрав сначала... слово

‘знание’. Ведь оно двойственно и скорее, видимо, означает, что душа стоит подле вещей, нежели что она несется вместе с ними» (Платон, Кратил, 437 а / Пер. Т. В. Васильевой). Знание не может остановиться на смехе, не уничтожая его; если оно хочет быть знанием, эпистемой, оно должно остановиться на своем предмете, что невозможно для смеха; ведь если оно ходит кругами (*circumnavigatio*), то оно не является знанием, или по крайней мере Платон не рассматривал бы его как знание.

И вот что делает философ, когда в своем плаванье он садится на мель, спотыкаясь о такую мысль, когда он сталкивается с утверждающим смехом/речью: он прерывает монологическое чтение написанного и вместе со слушателями смеется над своим *Да*. Он смеется над невозможностью говорить о нем, и ему остается «только» предаться смеху вместе со своими слушателями, согласиться смеяться, смеяться вместе над своим «да», над собственным смехом. Философ, обосновавший свою «систему» на так называемой критике логоцентризма и дополнительности, сам прибегает к логосу, к последующему дополнительному вмешательству в свое письмо, используя привилегию непосредственного авторского присутствия, для того чтобы уничтожить такое логоцентрическое вмешательство посредством смеха, который конституирует или косвенно упоминает обсуждаемый предмет (утверждающий смех), но отрицает возможность того, что логос может сказать что-то большее об этом смехе (смех не может быть объяснен ни человеком, который заставляет смеяться, ни смеющимся). Логос ввергает философа в парадокс: он смеется над мыслью, что «наука не может ничего привести в порядок», он смеется, прекрасно сознавая, что своим смехом ставит себя на службу смеху. Смеясь над перформативом (над *Да* на крышке йогурта, которая однажды в Итаке заставила его смеяться), он фактически служит ему: *Was du verlachts wirst Du noch dienen*. И впрямь, как гласит реклама, он не может устоять перед этим *Да*. Точно так же как Улисс, когда он наконец добирается до Итаки, достигает цели своего путешествия (утвердительная речь/смех, Итака), философ отказывается от своей идентичности, отрицает себя, надевает маску, действует, низвергает сам себя (король становится нищим, философ — софистом: «Они не хотят показать нам ее [свою мудрость] всерьез и околдовывают нас, подражая Протею, египетскому софисту» — Платон, Евтидем, 288b / Пер. С. Я. Шейнман-Топштейн, «Софист убегает во тьму небытия» — Софист», 254 а; «да» доонтологично — Деррида), он дает представление («Серьезное поведение есть особый случай ролевой игры» — Каллер), он перестает быть философом, с тем чтобы утвердить предмет своего исследования. Для того чтобы утвердить предпосылки, которые делают возможным его письмо о смехе, он прибегает к риторике, которая уничтожает и деконструирует их. Речь прерывается, когда начинается смех, точно так же как история Улисса заканчивается, когда он наконец добирается до Итаки. И Деррида, который смеялся в Итаке, глядя на *Да* на крышке йогурта, и Улисс, который сделал передышку в Итаке (передышка — социальный акт, который предполагает договор и подпись), — двое, которые больше не нуждаются в речи, — перед перформативом философа может смеяться/действовать, но не может говорить, и тем самым

он уничтожает свою идентичность как философа, как того, кто обладает истинным знанием сущности вещей (как утверждает Платон о философах: Государство VI, 484с, 500с, Федон 82а и т. д.), точно так же как Улисс больше нечего сказать без одиссеи, без путешествия, без кругосветного плавания. В обоих случаях перформатив (смех, передышка — договор, подпись) заканчивает метонимический ряд. Я не могу удержаться от того, чтобы сказать о Деррида, который заставляет других смеяться и смеется сам, то же самое, что он пишет о смехе Джойса: «Это смех веселый и победный, но в то же время веселье всегда отражает какую-то боль, так что это смех смиренного здравого смысла», здравого смысла, которое ощущает свою дискурсивную немощь («смех над знанием и от знания», сказал бы Деррида), которое осознает собственные границы.

Смех Деррида над своим знанием, как уже сказано, идентичен вмешательству логоса в текст. Таким образом мы подплываем к следующей мысли: знание о смехе, каким обладает наш смеющийся философ, является риторическим, «литературным» в тот самый момент, когда логос вовлекается в дополнение и объяснение текста «Улисс граммофон»: «Мы... называем 'литературным', — говорит Пол де Ман в 'Слепоте и прозрении', — в полном смысле этого слова любой текст, который скрыто или явно означает собственный риторический модус (смех о смехе. — Д. К.) и предусматривает собственное неверное понимание как коррелят собственной риторической природы, т. е. 'риторичности'». Сама история о «да», которое она не понимает, делает риторическими и заранее очерчивает те самые прозрения, которые она хочет обнаружить и представить, т. е. она показывает, что в движении к знанию об утверждающем смехе риторичность языка есть нечто, что всегда предшествует ему, что обнаруживается до всякого знания и что обесценивает его. «Да» предполагает слепо верящего, говорит Деррида, цитируя «Улисса», делая свое определение литературным посредством цитаты из литературного текста. Деррида, который шутит и играет с «да», делает риторическим Деррида, который не шутит (который серьезен как настоящий философ), когда он пишет, что не может быть «истины или начала, ускользающего от игры (обратить внимание на игру. — Д. К.) — и от порядка знаков» (Derrida 1967, 427). Знание как таковое не существует прежде текста, в котором оно подвергается игре знаков, в сущности «нет ничего прежде текста... нет предтекста, который уже не есть текст» (Derrida 1972, 328). Философская речь текста «Улисс граммофон» делается литературной и подвергается деконструкции ироническими саморефлексивными эпизодами (согласно Якобсону, они представляют свойство «поэтической функции языка», так называемую «ориентированность на выражение», т. е. она «означает собственный риторический модус», что для де Мана есть признак «литературности»), которые обнаруживаются в момент саморефлексивного вмешательства, в котором они предустанавливают собственное неверное понимание феномена утверждающего смеха как коррелята их риторической природы в качестве игры знаков, в качестве текстуальности, некоего неконтролируемого рассеивания текстовой энергии как акта текстовой комедии, чьи последствия невозможно контролировать и кото-

рых они не способны объяснить: остроумная история, которую рассказывает и представляет перед нами Деррида, уже заранее вписана в текстуальность или риторичность его и Джойсова письма — Деррида исполняет, театрально представляет перед нами ее последний (речевой) акт.

Смех Деррида над собственной философией есть перемещение, отсрочивание, кружение, отступление перед невозможностью говорить о «да», о смехе, а также об их перформативности. Его знание, логос непрерывно разносятся, отсрочиваются, они жаждут границ, но граница отодвигается, они возможны только как «отсрочка, как принцип рефлексивности, который не может быть рефлексивно достигнут», это знание есть *при-знание*, т. е. перформатив; как выражается Лиотар, «всегда есть дорефлексивное, неотрефлектированное, допредикативное, на что рефлексия науки должна опираться и от чего она отрешивается всякий раз, когда хочет объяснить самое себя» (Lyotard 1971). Сам Деррида ясно говорит, что его знание о «да» и о смехе доонтологическое. Перформатив требует «слепо верящего», тогда как в продолжении цитаты этот верящий помещается в «мрачную историю, которая рассказывается». Для того чтобы говорить об утверждающем смехе, нам нужна литературная речь, речь истории: *слепо верящий в мрачной истории, которая рассказывается*. Пожалуйста, заметьте: я не импровизирую, я цитирую Деррида, который требует «слепо верящего» как предпосылки для речи о «да» (сам он берет это выражение у Джойса, так что я цитирую Деррида, который цитирует Джойса, но при этом опускает остальную часть цитируемого предложения. Я бы сказал, что это философское умолчание, это нечто, что философ Деррида не должен (?) говорить, т. е. цитировать). «Когда кто-то еще ищет объяснения для 'да', ответ предполагает 'слепо верящего' в мрачной истории, которая рассказывается». Для того чтобы говорить об утверждающем смехе/речи, мы должны быть участниками некоей истории или перформанса. Деррида использует *цитату*, выдержку из одного текстуального ряда, и переносит ее в другой ряд — и это определение никого не обязывает, ибо — как говорит сам Деррида — «все соответствует своду правил и ничто не соответствует своду правил, когда некоторые сегменты изымаются в форме повествовательной метонимии». Прибегая к цитате (особенно в нашей ситуации, когда, смеясь, он цитирует смех), Деррида создает дискурсивную связь, таящую в себе разрыв, пропасть, излучающую энергию, создающую свод правил, т. е. порядок литературной философской речи, раскодированной и деконструированной (Деррида говорит, что «мотив отсрочки, разнесения на самом деле замечается, как всегда, в разрыве»).

Деррида, заставляющий своих слушателей смеяться, — философ, чей модус бытия — бытие-в-смехе, бытие в «да» и в смехе: мы наконец подходим к области границ, к грани между *d* и *r*, между смехом и «да», к границе, которая отступает, уничтожает себя и сдвигается в фамилию Деррида. Наш философ существует в подписи, в отсутствие философского контроля и дискурсивности, в шоке от собственной философии, которая всегда предполагает «да», его бытие есть парадоксальное бытие-для-да, *Jasein* (что снова оксюморон, поскольку свойства смеха всегда обнару-

живаются в постоянном переносе в другое. «Да», смех не имеют сущности, которая необходима для подлинного бытия, согласно, например, Хайдеггеру). Бытие смеха есть всегда «бытие» как таковое. *Jasein* Деррида отвечает на зов его внутреннего бытия подписью, да, смехом, *Ja, oui, da*. (На сербско-хорватском языке это «да» даже вписано в последний слог фамилии Деррида. Наш философ, конечно, рад был бы услышать это, пожалуй, он посмеялся бы над этим!) *Да* Деррида гипермнемоническое, оно сулит память о себе, оно заносит себя на дорожку граммофонной пластинки, *она хранит момент истины* (Хайдеггер), но эта истина, это знание скандализируется своей повторяемостью, своей «граммофонией», самопародией: вечная пародия подписи, говорит Деррида, пародия «да»: пародия истины, которую сама подпись (которая всегда, как утверждает Деррида, лежит в основе смеха и да) конституирует и уничтожает одновременно.

Деррида, заставляющий участников конференции смеяться, — шутник, *джокер*, человек, который шутит и смеется в игре знаками, и также как в рамми, когда он заменяет каждую карту с помощью смеха, смех этого джокера есть *замена* — и здесь перед нами логика дополнительности в работе — философема, эпистема, которую не способен создать его философский дискурс. Подобно джокеру в рамми, смех не имеет идентичности, он есть чистое действие, маска, предложенная любому, кто хочет ее надеть, его идентичность является разделенной, это идентичность дополняющая другой знак, речь или карту, и она существует только в игре, в которой она выступает дополнением. Смех дополняет речь, в пользу которой он говорит, которую он подтверждает, тогда как сам он лишен идентичности, если не считать идентичности дополнения, которая уничтожается и деконструируется. Наука Деррида — веселая наука, *una gaia scientia, fröhliche Wissenschaft*, как я уже писал в другом месте (ср. введение к очерку «Letopis Matice srpske», февраль 1995, посвященном деконструкции), и действие, свидетелями которого мы были в Урбино, представляет характерный для Деррида сдвиг от эпистемы, кодифицированного и установленного знания, к чему-то что мы могли бы назвать *derrideme*, к знанию, чье сознание, логос упирается в стену собственного уничтожения и деконструкции. Смеющийся Деррида говорит нам: *derrideo, ergo sum*.

По этой причине в работе «Улисс граммофон» в избытке рассказываемой истории, нарративных разрывов и отступлений, через которые текут воспоминания Деррида о событиях прошлого, путешествиях, встречах и даже покупках («эолова арфа... зубная нить»), которые стимулируют его нарративные амбиции. То, что с ним случилось, открывается для него как ранее уже текстуализованное в Джойсовом «Улиссе», и эти события повторяют то, что этот текст уже знает. Его писание истории есть, следовательно, непрерывные поиски литературности, событий собственной жизни, которые уже являются частью текста, текста «Улисса», и как таковое его письмо неизменно пребывает в поисках утраченного перформатива, подтверждения в другом тексте, «да», некоей интертекстуальной сети, которая в себе вновь делает перформативами утверждения, перформативы Джойсова «Улисса», цитирует их и конституирует их снова и снова посредством действия, повествования, смеха. Но поскольку он

записывает некий рассказ, *рассказывает историю*, как сказал бы Джойс (ведь только таким образом он может говорить о перформативе), в этой истории некий другой читатель может найти подтверждение *собственным* событиям, которые чудесным образом вписаны в текст Деррида. «Мы пойманы в ловушку, — говорит Деррида, — каждый импровизированный жест, каждое производимое нами движение уже предвосхищены во всеобъемлющем тексте, который будет напоминать нам в данный момент, что мы опутаны сетью языка, письма, знания и даже *повествования*» (курсив мой. — Д. К.). Все мы уже «находимся на линии», утверждает Деррида, или, как однажды сказал Барт, «пожалуй, мы только буквы, только божественный текст, в который мы вписаны».

Вернемся еще раз к ситуации с философом, заставляющим своих слушателей смеяться, позволим себе еще раз оказаться под теплым капюшоном смеха. Эта ситуация, к которой я постоянно обращаюсь, аллегорически передает определенную философскую установку, которая не может быть выражена, но может быть очерчена: эта ситуация есть перформатив, направленный против репрессивных механизмов философской речи, которые, по крайней мере в отношении смеха, образцовым образом кодифицированы в сочинениях Платона. (Сиракузы не так уж далеки от Итаки, по крайней мере не в Нью-Йорке.) В Платоновом государстве, как сказал бы Кундера, никто не будет смеяться. (Таково название одной из его повестей, где рассказывается о репрессивных кафкианских политических механизмах сталинистской Чехословакии времен Яна Палача, после Дубчека. Давайте вспомним, раз уж мы уже повернули в сторону Праги, что величайшим критиком предшествующего тоталитарного режима в Чехословакии, австро-венгерского режима Франца Иосифа, был шут и клоун: Швейк. Величайшее оскорбление, которое способен нанести ему лейтенант Дуб, воплощение глупости иерархии и вечный враг Швейка, состоит в назывании этого последнего комедиантом. Сегодняшняя же Чехословакия, как говорит нам Кундера, — страна, где никто не смеется.) Платон пишет: «Нельзя допускать, чтобы изображали, как смех одолевает достойных людей и уж всего менее богов» (Государство III, 388e / Пер. А. Н. Егунова), смех противопоставляется логосу, самопознанию (Филеб 48c сл.), смешное разум подавляет из боязни (Государство X, 606c), и еще: «Комическому, ямбическому или мелическому поэту не разрешено высмеивать кого-либо из граждан. (Он) плохой гражданин и нарушитель законов» (Законы XI, 935e). Комические предметы не имеют собственной идеи, лишены доступа к бытию, утверждает Платон: «А относительно таких вещей, Сократ, которые могли бы показаться даже смешными, как, например, волос, грязь, сор и всякая другая не заслуживающая внимания дрянь, ты тоже недоумеваешь, следует или нет для каждого из них признать отдельно существующую идею, отличную от того, к чему прикасаются наши руки? — Вовсе нет, ответил Сократ, — я полагаю, что такие вещи только таковы, какими мы их видим. Предположить для них существование какой-то идеи было бы слишком странно. ... Всякий раз, как я к этому подхожу, я поспешно обращаюсь в бегство, опасаясь потонуть в бездонной пучине пустословия» (Парменид,

130 и далее / Перевод Н. Н. Томасова). У Платона смех буквально заключается в тюрьму, в своем проекте государства он лелеет мечту поставить смех под контроль и поместить его (и некоторые другие виды рассеивания) под бдительное око разума. С точки зрения метафизики смех лишен смысла и не имеет отношения к бытию, метафизика боится его, поскольку смех есть то Бытие (точнее, «некое бытие»), о котором Жиль Делез говорит, вслед за Арто, «зубами» (Deleuze 1979, 292). Смех «от уха до уха» показывает метафизике свои зубы.

Буффонадой в Урбино Деррида присоединяется к традиции письма, которая ускользает от этого контроля и высмеивает его. Я имею в виду традицию, которую Бахтин называет «низкой», карнавальной, традицию Аристофана, Вийона, Рабле и, наконец, Гашека, но также теоретическую традицию, отрицающую возможность контроля над смехом, как это делают Ницше, Фрейд и Бахтин.

В нашей ситуации для меня наиболее интересны ее раблезианские элементы — вспомним, что в искрометном романе Рабле *высмеивается схоластика* и что его девиз — смейтесь, «потому что смех свойствен человеку!» «Улисс граммофон» Деррида коренится там же, где, по словам Пантагрюэля, коренится имя Парижа: в смехе — *Par ris!* — откуда ведется имя города, где философствует Деррида. Это, в сущности, оксюморон, передаваемый нам ситуацией, в которой философ «смеется над знанием и от знания», философ, который говорит о знании со смехом: *par ris*. Хотелось бы, чтобы читатель воспринял эту экскурсию в Париж совершенно серьезно, поскольку я хочу показать ему философа, использующего энергию философской традиции, на которой он основывается и которую он должен защищать по причине институциональной принадлежности, для того чтобы уничтожить эту традицию, упразднить сам институт, где он директор: «Занимающее его 'да' способно вырвать сам корень этой учености, снести институцию университета, его внутренние стены, и аннулировать его договор с внеуниверситетским миром». Доносящийся из Урбино/Итаки смех Деррида уничтожает предпосылки, конвенции, сам институт, который позволяет ему осуществиться. Для того чтобы дать этому более серьезный поворот, сопоставим Платона и Деррида с точки зрения дискурсивной немощи философа перед смехом. «Утвердительный смех, утвердительная речь доонтологичны», «сама предпосылка *да* (смеха) смехотворна», «метаязык относительно смеха невозможен» (Деррида). «Отсутствие логоса смешно» (Платон), «вот что вызывает смех — тотализация опыта *да*, которая обнаруживает свою невозможность» (Деррида).

Давайте вспомним, наконец, что смех прямо связывался с проблемами метафизики и у философа, чьи слова служат эпитафией в этом тексте: «Если я смеюсь над невозможным, которое затрагивает меня лично, если я смеюсь потому, что я знаю, что умираю, то я бог, смеющийся над таким возможным, как я сам», — говорит Батай в тексте «Смех Ницше». И далее: «Ницше оставил многие вещи недосказанными: он был лишь чуть более конкретен в своих письмах. Но что же означает это божественное, достигнутое через смех, если не отсутствие Бога?» Благодаря

смеху бог в человеке насмехается над Богом, бог смеется над собственным отсутствием, странным образом смех становится здесь тождествен самоубийству, как его понимали Кирилов, Достоевский и Бланшо.

Смеясь, изглаживая различие между *нет* и *да*, Деррида показывает себя продолжателем нищезанятия и пленником собственного будущего. Ницше — говорит Батай — великий философ смеха, *гетерологии*, он «говорит *нет* жизни, пока она легка: но говорит ей *да*, когда она обретает форму невозможного». Ницше утверждает жизнь, когда жизнь принимает форму смерти, тогда как Деррида «объявляет несостоятельным разделение между *да* и *нет*», как говорит о нем Левинас, возвращая философию Деррида в пространство, где *есть* и *не есть*, *да* и *нет* меняются ролями в непрерывной *игре* тематизации и текстуальности, в которой Деррида участвует своим письмом и которую он сам создает своим письмом. Вместо утверждения, речи о присутствии, «тем самым выражается отсрочка, когда присутствие деконструировано, отодвигание последних границ, которые следовало бы уважать, — отодвигание, которое есть время или, точнее, *само веселье*. *Некая игра* в промежуточных пространствах бытия, где центры тяжести иные, нежели в мире. Но существуют ли центры? Есть ли тяжесть? Есть ли? Все иначе, если можно еще говорить о сущности бытия» (*Совсем иное*).

Достижение Деррида обнаруживает себя как *смех*, как здание лого-са, которое обрушивается под смехом, в котором философский дискурс конституирует и тематизирует свое собственное отрицание (*нет!*) посредством утверждения (*да!*) того, что ставит его под вопрос, — точно так же как у Фрейда, кажется, только отрицание (*Verneinung*) делает возможной осведомленность о наличии бессознательного и знание о нем.

Философия Деррида создает парадоксальное присутствие, логоцентризм смеха, отсрочивающего однозначно определенное будущее, которое неизбежно в форме смерти, делая пространственным и тем самым лишая центра и присутствия это *сейчас*, посредством смеха, который не находится *здесь*, не является присутствующим, который всегда где-то еще, который всегда в отстоянии.

«Держите ухо остро, — говорит Ницше. — Что-то из ряда вон скверное и злое предвещается здесь: *incipit parodia*, в этом нет никакого сомнения...» (Веселая наука / Пер. К. А. Свасьяна).

Смех прерывает буквальность философского дискурса, взрывает его, разоблачает неадекватность его буквальности, «бросает вызов философской спекуляции» (Бергсон) и фиксирует утопию такого письма, но по этой самой причине невозможно говорить об этом опыте вообще, невозможно обобщить этот опыт — нам остается только смеяться вместе с Деррида над йогуртом «Да» — «Как можно перед ним, как можно сказать *Нет?*»; «Как можно ответить *Нет* на это *Да?*». Или еще — мы можем рассказывать истории.

Да, да, давайте скажем и это: смех есть различие всех вещей, различие между теми, которые есть, что они есть, и теми, которые не есть, что они не есть.

После телоса тела

4. Воспаленный язык: похищенное письмо Татьяны

Ибо означающее есть комплекс в самой его абсолютной единичности. Вот почему мы не можем сказать, что, подобно другим объектам, похищенное письмо должно быть *или* не должно быть в определенном месте, но — в отличие от них — оно будет находиться *и* не будет находиться там, где оно есть, где бы оно ни было.

Жак Лакан.

Семинар по «Похищенному письму»

Ближе к концу третьей главы пушкинского «Евгения Онегина» читатель находит письмо, которое Татьяна пишет герою романа. Первые слова письма «Я к вам пишу — чего же боле?» (Пушкин 1986, 115) представляют акт его писания как сцену, на которой и разыграется будущая драма. «Я к вам пишу — чего же боле?» — вопрос относится к самой сцене писания, им же объявляемой и устанавливаемой, свидетельствуя о том, что для соблазнения, уже готового произойти, достаточно писания как такового. Чего же боле? Для начала спросим себя: кому адресован этот вопрос в форме риторического обращения, апострофы? Наиболее очевидный ответ подсказывается названием, которое рассказчик дает письму, тем самым направляя его риторическое действие: «Письмо Татьяны к Онегину». Таким образом, событие, заявленное в форме апострофы, — это действие соблазнения, направленное на предмет любви Татьяны. «Апострофа не есть представление некоего события; если этот прием работает, то он создает фиктивное, дискурсивное событие» (Culler 1981, 152–153). Фиктивное событие, создаваемое апострофой, в данном случае — риторический соблазн «беседы любовников» (Барт).

И все же это событие нарушается тавтологическим утверждением, раскалывающим рамки соотношения с самим собой: «Я... пишу». (Это утверждение одновременно относится к написанию Татьяной письма и указывает на то, что ее письмо является частью еще одного текста и написано еще одним автором — самим Пушкиным. В этом смысле оно колеблется между действием и повтором.) Таким образом, в первой строке письма невозможно различить акт писания и соблазн, поменявшиеся местами в данном перформативном событии. Но если апострофа

выражает соблазн, а мы читатели письма, нельзя ли предположить, что адресатом письма является не Онегин (или — не только Онегин), но и собственно читатель? Это предположение раскалывает далее цель самого действия писания и переадресует вопрос читателю (или читательнице) письма. Вопрос Татьяны, таким образом, устанавливает сцену, в которой мы можем различить не только условный элемент «языка соблазна», но и вопрос, который процесс писания или, шире, текст романа ставит перед читателем: «Я к вам пишу — чего же боле?»

Если с самого начала письма воспринимать этот вопрос как адресованный нам, то вся сцена его написания становится даже еще более сложной. Письмо Татьяны делает весьма проблематичным и адресата письма (кто это — Онегин или читатель?), и его автора (Пушкин или Татьяна?), раскалывая тем самым тождественность установленной им коммуникативной ситуации — ситуации чтения/написания, соблазна и перформативного действия. Это послание отражает структурную основу всякого литературного эпистолярия, являющегося «интеллектуальной битвой между автором и читателем, в которой они пытаются побороть друг друга, отбивая и нанося ложные удары, расставляя западни последовательностью нападений и обороны, которая напоминает поединок фехтовальщиков или *обольщение, производимое в ходе обмена письмами*» (De Man 1986, 112; курсив мой. — Д. К.). Письмо Татьяны, таким образом, ставит вопрос о написании самого «Евгения Онегина». Наш ответ на этот вопрос будет необходимо связан с загадкой раздвоенного тождества и диалогичности пушкинского письма: письма как обольщения, как дискурсивной сцены, которая стремится включить в себя и самого читателя.

Для точки зрения, с которой мы пытаемся прочитать письмо Татьяны, может быть весьма полезным рассуждение о пушкинском романе, содержащееся в «Диалогическом воображении» М. Бахтина. Он подчеркивает тот факт, что поэтика Пушкина основывается в значительной степени на сети диалогических отношений между автором, героями и читателями «Евгения Онегина». «Язык этого романа, — пишет Бахтин, — есть система языков, которые взаимно и диалогически опосредствуют друг друга. Невозможно описать и проанализировать его с помощью одного и единого языка» (Bakhtin 1981, 46). Контекст, в который вписано письмо Татьяны, это диалогический, «многоголосый» текст романа, который пародирует, ставит под вопрос, нарушает и отрицает стилистический регистр, установившийся в самом тексте: «Почти весь роман распадается на образы языков, связанных между собою и с автором своеобразными диалогическими отношениями» (Bakhtin 1981, 47). Письмо Татьяны вызывает к жизни несколько диалогических контекстов или, как сказал бы Бахтин, эон, которые оно объясняет, пародирует, оспаривает или иронически вопрошает.

«В высшей степени глубокий и сложный образ языка связан с Татьяной. В основе этого образа лежит своеобразное внутренне диалогизированное сочетание языка «барышни уездной» — мечтательного, сен-

тиментального, ричардсоновского — с народным языком няниных сказок и житейских историй, крестьянских песен, гаданий и т. д. Ограниченное, почти смешное, старомодное в языке Татьяны сочетается с безграничной, серьезной и прямой правдой народного слова. Автор не только описывает этот язык, но фактически и говорит на нем. Значительные части романа расположены в речевой зоне Татьяны (эта зона, как и зоны всех остальных героев, не отделена от авторской речи каким-либо формально-композиционным или синтаксическим образом; это зона, ограниченная чисто стилистическими средствами)» (Bakhtin 1981, 47).

Этот диалогический контекст — а письмо одновременно устанавливает его и входит в него составной частью — создается двумя повествовательными стратегиями, очень характерными для всего романа. Первая из них — взаимоотношения текста с рядом межтекстовых связей, которые этот текст актуализирует, пародирует, осмысляет или объясняет. Письмо Татьяны заставляет вспомнить народный язык, а также различные эпистолярные романы, прежде всего — «Юлию» Руссо и «Памелу» Ричардсона⁸.

Вторая повествовательная стратегия, усиливающая диалогический контекст, — утверждение рассказчика о том, что письмо Татьяны — только «перевод» с французского. Это утверждение озадачивает многих читателей и порождает парадокс, который мешает нам уверенно сказать, «кто же говорит» в письме Татьяны. Как отметил Бочаров, письмо обнаруживает главный творческий прием в романе — перевод, вынуждающий читателя вовлекаться в игру переводов, скрытых источников и смещений (Бочаров 1974, 71).

Каковы последствия подобной точки зрения на письмо Татьяны и на роман «Евгений Онегин» в целом? Каков результат раздвоения, расщепления тождественности письма и чтения, которому подвергает себя текст романа? К чему приводит процесс перевода, инициированный текстом? Для того, чтобы ответить на эти вопросы, можно воспользоваться двумя критическими подходами. Первого придерживаются Бахтин, Бочаров и Лотман, которые рассматривают письмо и роман как диалогический процесс перевода и объяснения, упорядочиваемый объединяющим авторским взглядом. В этом контексте диалогические конфликты служат своего рода приготовлением для авторского голоса, который возникает на их пересечении. Данная точка зрения предполагает также попытку установить истоки и первоисточники (например, письма Татьяны), чего поэтика Пушкина постоянно избегает, что она маскирует и отрицает. Эта критическая нить приводит нас прямо к вопросу о языке и его тождественности в поэтике Пушкина. Вторая критическая установка отталкивается от подобных же посылок, однако пытается оставить открытыми парадоксы вроде тех, что связаны с письмом Татьяны, и показать неизгладимую противоположность между «я» и «другим» в поэтике Пушкина. Этот критический подход выражается в следующем утверждении Гари Сола Морсона: «‘Онегин’ в конечном итоге содержит пародию на самого себя, и его по существу открытый

диалог построен таким образом, чтобы продемонстрировать глубинную сомнительность всех высказываний о мире, включая мир самого романа». Эту «неопределенность поэт намеренно оставляет неразрешенной» (Morson 1981, 143)⁹

Бочаров начинает свои рассуждения о письме Татьяны с указания на тот факт, что перевод является главным конструктивным приемом этого романа в стихах. Мир романа, утверждает Бочаров, «строится «переводами», переключениями с одного стилистического языка на другой, а в пределе — со всех и всяких «субъективных» языков как бы на «объективный» язык самой жизни. Строению романа в целом, таким образом, адекватно понятие «перевода», в некоторых же местах это слово является как особо значимое. Читаем строфу III главы, в которой автор нам представляет «письмо Татьяны» (Бочаров 1974, 71). Бочаров говорит далее, что процесс перевода в романе осуществляется не только между различными дискурсивными практиками, но в конечном счете между текстом и реальностью или реальностями, перенесенными в текст. Парадоксально, но процесс перевода в романе служит выявлению наиболее самобытных свойств русского языка: «Этот Пушкинский «перевод», таким образом, представляет собою как бы прямое воспроизведение как раз наиболее подлинных качеств русского выражения, его нетронутых, благодаря разделению с «употреблением французского языка» в русском обществе, источников» (Бочаров 1974, 78). Продолжая поиски лингвистических корней письма, от которых само письмо явственно отрекается, Бочаров говорит, что письмо «переводит», разъясняет скрытые истоки русской души Татьяны. Французский текст служит лишь тому, чтобы подчеркнуть собственную чуждость, иностранность и, таким образом, запустить дифференцирующий механизм, который коренился бы в чистой «русскости»: «Разделению этой реальности и реальности эмпирической служит фикция подлинника по-французски: тем самым этот эмпирический «текст-посредник» и его «иноплеменные слова» отделены от «сокровенного подлинника», «живой картины» русской души Татьяны» (Бочаров 1974, 78). Этот критический взгляд пытается восстановить то, что оригинальный текст стремится скрыть: собственно оригинал. Предельная реальность, которая, безусловно, «русская» и которой Бочаров приписывает роль источника пушкинского письма, сводит конфликтное диалогическое и «многоголосое» взаимодействие к одному конечному, идеальному началу.

Этот акт восстановления русской идентичности, самоидентичности, точного источника письма Татьяны — общее место в пушкиноведении. Например, в работе «Язык Пушкина» Виноградов утверждает, что «язык письма Татьяны, вопреки предварительным извинениям автора, — русский, непереводаемый. Он не предполагает стоящего за ним французского текста» (Виноградов 1935, 222). Интересно, что Набоков доказывает, напротив, что письмо Татьяны может быть переведено обратно на французский. По его мнению, «письмо Татьяны прекрасно

переводится на простой французский» (Nabokov 1975, II, 387). Письмо очевидно допускает двоякую, двойственную реакцию, которая делает неясной границу между собственно русским и другим, французским. Казалось бы, Бочаров следует этой линии аргументации, но в последний момент он сводит сложную диалогическую игру к одному источнику и началу. Однако источник письма Татьяны — и это ясно уже из того факта, что оно вызывает диаметрально противоположные реакции, например у Виноградова и Набокова, — оказывается ускользающим, лишаящим почвы и деконструирующим оппозицию Свой/чужой. «Пушкин нам предлагает диалогическую конструкцию, один из голо-сов которой принадлежит автору, а другой является «чужим»... Происходит колебание общей ориентировки текста, в результате чего каждый из отрывков, в определенном смысле, может считаться авторской или «чужой» речью в равной мере» (Лотман 1975, 35).

Точка зрения Шкловского и Лотмана (которую мы хотели бы поддержать в ее выводах) предполагает истолкование письма как места непрерывного взаимодействия между писанием, обольщением и изглаживанием противоположности «я» и «другого». Наше рассмотрение процесса перевода можно было бы начать с посылки, высказанной Бочаровым. Перевод у Пушкина — главная повествовательная стратегия, постоянно смещающая речь от одного стилистического регистра к другому. Но мы применим метафору перевода к письму Пушкина, изучим ее предельные следствия, что позволит нам утверждать, что в сцене с письмом и «в [его] переводе обычные разочарования, связанные с письмом, приобретают отчетливую, проецированную вовне форму. Если мы несостоятельны, то лишь потому, что родной язык неадекватен» (Johnson 1985b, 144). Перевод (или «перевод») письма Татьяны заключает в себе инаковость, двойное смещение, и расщепляет энергию соблазна, несомую письмом. Желание, которое рассказчик чувствует к Татьяне, опосредствовано энергией обольщения, передаваемой сценой письма. Эта энергия переносится рассказчиком в письмо и втягивает читателя в игру обольщения. Субъект, по словам Делеза и Гваттари, «послал своего застегнутого на все пуговицы двойника в письме, с письмом. Эта замена или полная перестановка парности двух субъектов, когда субъект высказывания [Татьяна] берет на себя реальное действие, которое обычно принадлежит к компетенции субъекта произнесения [автор, рассказчик], вызывает раздвоение» (Deleuze, Guattari 1986, 3). Читатель письма Татьяны захвачен игрой неразрешимости, и мы никогда не можем сказать, что именно мы читаем.

«Мост перевода, который парадоксальным образом высвобождает внутри каждого текста разрушительные силы его собственной чуждости (иностранности), переносит эти силы в вязкую инерцию нового, другого окружения... Чем больше текст связан с проблемой перевода, тем непереводимее он становится... Именно то, что оригинальный текст всегда уже является невозможным переводом, делает перевод невозможным» (Johnson 1985b, 146, 148).

Смещение или раздвоение идентичности текста письма Татьяны, заложенное в его начальной строке («Я к вам пишу...»), подготавливается, усиливается и задается предыдущим прямым утверждением рассказчика о том, что письмо, которое мы читаем, есть лишь перевод другого текста. Это утверждение порождает парадокс, достойный детального рассмотрения. Непосредственный контекст для чтения письма Татьяны подготавливается и определяется в предшествующих ему строках:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
Кто ей внушал и эту нежность,
И слов любезную небрежность?
Кто ей внушал умильный вздор,
Безумный сердца разговор,
И увлекательный и вредный?
Я не могу понять. И вот
Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный,
Или разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц...

Пушкин 1986, 115

Эта строфа задает очень интересный взгляд на письмо Татьяны. Оно представлено нам как драгоценное, чарующее, блестящее произведение пера. Во всей книге это единственное упоминание о чем-либо чужом тексте, который заслуживает столь высокой похвалы. И все же письмо, которым рассказчик не может начитаться («начитаться не могу») переводится Набоковым как «I cannot get my fill reading it»), – которое, в свою очередь, есть «список бледный» («a pallid copy») оригинальной речи, – не является тем самым письмом, которое удастся прочитать читателю. Письмо фактически *отсутствует* в тексте, а читатель видит только перевод или, можно сказать, «перевод» его. Татьяна, как напоминает нам рассказчик, «по-русски плохо знала»:

Еще предвижу затрудненья:
Родной земли спасая честь,
Я должен буду, без сомненья,
Письмо Татьяны перевесть.
Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала
И выражалася с трудом
На языке своем родном.
Итак, писала по-французски...

Пушкин 1986, 112

Это двойное чтение, ясно предлагаемое текстом, это складывание текста, который цитирует, переводит себя, вносит в текст некое разде-

ление, трещину, вселяет в читателя неопределенность: кто написал письмо, которое мы читаем, — рассказчик или Татьяна? Кто говорит в письме? Обесценивающая стратегия рассказчика, который недооценивает собственный перевод, призвана доказать читателю, что написанный Татьяной оригинал гораздо лучше «списка». И все-таки это сомнительный комплимент, поскольку в то же время рассказчик выговаривает ей за незнание родного языка¹⁰. Однако же он хвалит письмо. Но тем не менее он предлагает перевод, который сам же заранее подвергает сомнению. В этой ситуации возникает напряженность, бахтинское «многоголосие», когда невозможно окончательно определить статус текста, который мы приготовились читать. Мы не можем решить, где здесь звучит голос автора (рассказчика) и где — голос Татьяны. В этом смысле письмо, по-видимому, даже превосходит диалогичность и столкновение двух дискурсов и размещается в сфере *другого* — в сфере, где дискурс постоянно нуждается в переводе. Текст указывает на собственную недостаточность и отражает собственную дополнительность. Можно воспользоваться словами Пола де Мана, писавшего о Бахтине и эпистолярном романе, и сказать, что такая «саморефлективная, аутоэстетическая, нарциссическая структура формы... сменяется *утверждением инаковости другого*, предваряющим даже возможность *узнавания его инаковости*» (De Man 1986, 109). Письмо устанавливается как поле боя двух дискурсов, каждый из которых пытается присвоить себе идентичность соперника. Это остается верным как для пушкинского текста, который усваивает другие эпистолярные романы в качестве своего межтекстового фона («Памела», «Опасные связи»), так и для текста письма Татьяны, захваченного сетью сходных текстовых заимствований. Интертекст действует здесь, по выражению Барбары Джонсон, как «нарушение качества», поскольку «интертекстуальность» означает, что *текст не является автономным и завершенным и включает в себя другое*. Колеблящаяся траектория письма Татьяны «ставит под вопрос... понятия оригинальности и заимствованности, поскольку само понятие самодостаточного литературного «качества» оказывается иллюзией» (Johnson 1987, 116; курсив мой. — Д. К.).

Упомянутое усвоение осуществляется и выполняется через конфликт с утверждениями об идентичности письма. Слова Татьяны «Я к вам пишу» представлены как перевод рассказчика. Утверждение рассказчика «я должен буду... перевести», однако, подвергается сомнению самой первой строкой письма, апострофой, риторикой написания. Того, кто пишет (Татьяну), переводят, а тот, кто переводит письмо (рассказчик), есть тот, кто на самом деле пишет. Утверждение в начале письма о самодостаточности собственного словоизъявления Татьяны («Я к вам пишу — чего же боле»), предполагающей соответствие ее любви с ее словом, оказывается нуждающимся в переводе. Перевод же обнаруживает несоответствие между любовным письмом и его объектом и вводит или подчеркивает отличие или отсутствие объекта любви. Перевод также показывает открытость «сцены оболыщения», адресат которой отнюдь

не установлен. В сущности, как и в лакановской интерпретации «Похищенного письма» Эдгара По, читатель является здесь «владельцем письма», а тем самым *и* он владеет письмом, *и* письмо владеет им. (В английском языке объект выражения «being in possession of the letter» является неопределенным.)¹¹ В процессе перевода письмо некоторым образом похищается у Татьяны, и мечта об отсутствующем объекте любви, порожденная переводом, направляется на читателя. Это случай, когда «парадоксальным образом слова любви могут возбудить писателя и соблазнить будущих читателей, но никогда не убедят вернуться возлюбленного, которому они адресованы» (Kauffman 1986, 30). Сцена написания письма воспроизводится в сцене чтения: точно так же как мы не знаем, кто написал письмо, мы не в состоянии расшифровать, «к кому оно может относиться». Текст удваивается и, как в своего рода дискурсивном трансвестизме, пытается почерпнуть энергию обольщения из производимого им дискурса. Любовный дискурс представлен как всегда требующий перевода, поскольку он никогда не бывает самодостаточным и тождественным самому себе. Природа эротического послания «текучая, неуравновешенная, многосоставная», и «подделки, кражи, скрытые имена, ложные атрибуты и незаконные копии [ср. «список бледный» рассказчика!] изобилуют в дискурсах желания» (Kauffman 1986, 32). Сцена перевода/написания письма Татьяны со всей ясностью демонстрирует природу любовной переписки: «Язык любви — некое скрещение языков, поразительного разнообразия и одновременно, билингвизм (иногда — трилингвизм) текста [является его] стихией в противоположность определенности и сосредоточенности вокруг центра; создатель всякого письма борется с неподатливостью языка и выражает глубокий скептицизм относительно связи слов с делами, реальностью, репрезентацией» (Kauffman 1986, 32).

Сцена обольщения, вводимая письмом Татьяны, направлена одновременно и на читателя, и на Онегина, и тем самым она вносит элемент вымысла и в телесную, эротическую потребность, и в страсть к языку как таковому¹² и выявляет своего рода «*plaisir du texte*» (Барт), в котором мы никогда не можем отличить тело от языка, обольщение Онегина от обольщения читателя. Однако тот факт, что письмо «переведено», обнаруживает неспособность языка получить обратно утраченный объект. Речь влюбленного всегда страдательна, нуждается в обретении объекта желания, и при этом сознается, что эта утрата никогда не может быть восполнена языком.

«Для языка любовного дискурса, однако, характерно то, что во всех словах желания содержится... жалоба; каждая отдельная героиня пишет свое письмо, но парадоксальным образом все они, каждая по-своему, пишут одно: «Не могу выразить словами». Так как желание располагается между потребностями, на которые реагирует тело, и требованиями, выражаемыми речью, в языке всегда есть брешь, которую невозможно заполнить, а потому слова желания становятся критикой языка: они не могут изложить, вместить в себя и подытожить желание — не

говоря уже о том, чтобы удовлетворить его. Ностальгия и возмездие... обнаруживают тоску и разочарование героини не только по отношению к отсутствующему возлюбленному, но и по отношению к языку... Этот парадокс освещает глубинную двойственность отношения к языку в любых словах желания — двойственность, означающую не только эмоциональную, но и идеологическую децентрализацию. Поскольку диалогизм подразумевает радикальное смещение центра в системах убеждений, институционализированных в языке, то в результате происходит смещение центра одновременно политическое и физическое. Диалогизм сообщает любовным дискурсам характерную двойственность, двусмысленность и отчаяние из-за недейственности языка» (Kauffman 1986, 301).

Язык Татьяны — язык невротического письма, язык желания по отношению к любовнику и к языку. Он одновременно эротичен и обольстителен, отчаян и ненасытен. Вот это автор и называет «воспаленным языком» Татьяны. Письмо Татьяны отражает лихорадку текста и языка (language), оно диктуется и запечатывается тем же «воспаленным языком» (tongue), жаждущим возлюбленного:

Татьяна то вздохнет, то охнет;
Письмо дрожит в ее руке;
Облатка розовая сохнет
На воспаленном языке.

Языком своим она запечатывает письмо, написанное языком любви и обольщения.

Есть еще один аспект письма, о котором необходимо упомянуть в связи с его статусом как перевода. Принято считать, что положение этого письма в «Евгении Онегине» следует рассматривать в связи с другим письмом — тем, что написано самим Евгением¹³ Между этими двумя письмами существует, однако, очень важное различие. Письмо Татьяны — перевод, тогда как письмо Онегина воспроизводится буквально: «Вот вам письмо его точь в точь». В случае письма Татьяны повествователь участвует в воспроизводстве письма как участник сцены соблазна, как часть женского начала Татьяны. Письмо Онегина может быть приведено только буквально: «точь в точь». И в самом деле, женское нуждается в переводе, «проблема понимания женщины здесь — проблема перевода» (Johnson 1985a, 108). Расщепление, вызываемое переводом текста Татьяны, его внутренняя складка, которую в другой связи Деррида называет «инвагинацией» (Derrida 1981, 66), порождает в результате крайне женственное, предельно женское обольщение. Это именно та риторическая сила, которую Пушкин похищает из письма Татьяны, — для того чтобы сделать собственное письмо предельно женственным: «Голос Пушкина, почти по определению, есть *écriture féminine*» (Clayton 1987, 262). Как мы видели, эта энергия соблазна нарастает и высвобождается путем расщепления текста, введения расщелины, где протекает

«plaisir du texte». Эта энергия не оставляет незатронутым ни рассказчика, ни читателя. Если в письме Татьяны есть очарование, замеченное столь многочисленными критиками и читателями, то оно внушается его чистой женственностью, которая скрывает, вуалирует и приоткрывает самое эротическое место во всем романе — язык Татьяны, речь и язык («облатка розовая сохнет / на воспаленном языке»...) семнадцатилетней влюбленной девушки. Эту эротическую энергию рассказчик не может не замечать, и сам он участвует в сцене написания письма — в сцене обольщения.

Поэтому истинный отправитель письма Татьяны, владелец ее письма, — не кто иной, как сам Пушкин.

5. Метод сумасшествия (Гоголь)

Если человек, считающий себя королем,
сумасшедший, то король, считающий себя
королем, не менее сумасшедший.

Жак Лакан

Though this be madness, yet there is method in't.

Шекспир, «Гамлет»

В отличие от многих других повестей Гоголя, «Записки сумасшедшего» не вызвали серьезных разногласий среди читателей и интерпретаторов. Было отмечено, что это «единственное повествование от первого лица, написанное создателем «Мертвых душ»» (Gustafson 1965, 268), что в этой повести «саморазоблачение нарастающего безумия передается мастерски и убедительно» (Pease 1981, 125) и что, «используя элементы сказа, до тех пор сохранявшиеся для его безымянного повествователя, он подчиняет их одной воплощенной душе» (Fanger 1974, 115). Критики в большинстве своем подчеркивали ту важную роль, какую сумасшествие играет в этой повести, и справедливо признавали, что Гоголь вникает в «работу расстроенного сознания» (Gustafson 1965, 268). Таким образом, может показаться, будто тематическая основа повести уже достаточно освещена в критических работах. И вместе с тем, охотно признавая очевидное — что «Записки сумасшедшего» это записки сумасшедшего, признавая эксплицитное тематическое измерение повести, посвященные ей критические тексты очень часто попадали в круг тавтологий, объясняющих самое себя: «Сумасшествие Поприщина ясно указывает на собственный источник: это кризис личности» (Pease 129); «‘Записки сумасшедшего’ — хроника развития сумасшествия их героя» (Cox 134). Очевидность темы, заявленной в названии, словно заслонила от читателей другое, скрывающееся за очевидным, словно подобно Поприщину, которого «вдруг как будто молнией осветило», они были ослеплены самим фактом открытия очевидного. Я не хочу принизить ценность уже существующих прочтений этой повести: некоторые из них будут отправной точкой моего анализа. Я лишь хочу прояснить тот факт, что тематическая структура этого текста действительно столь ослепительна, сумасшествие так ошеломляет, что очень трудно постичь другие текстовые, риторические и межтекстовые аспекты этой повести: «Тема ослепляет нас самой своей яркостью, и ее задача — затемнить риторичность текста, сделать риторику практически невидимой» (Felman 1985, 97). Я попытаюсь, не отвлекаясь от этой яркости, так сказать, прищу-

ритель глаза и обратить внимание на риторические и текстовые средства повести: я попытаюсь сконцентрироваться на сумасшествии текста, законов, которые он устанавливает и ниспровергает, и буду следовать предположению Шошаны Фелман, которая в работе «Письмо и сумасшествие» говорит, что сумасшествие заставляет «тему пробуксовывать, не срабатывать, *разрушать себя*» (Felman 1985, 97).

Сумасшествие в повести Гоголя, с другой стороны, изображается не только посредством одних замкнутых на себе стратегий, реализуемых в тексте, не только посредством противоположных сил письма, манипулирующих субъектом повествования. «Записки сумасшедшего» — повесть, система отсылок которой уходит в исторический, политический и социальный контекст гоголевского времени. Они содержат множество отсылок к некоторым главным историческим деятелям России, очевидным образом запечатленным в метафоре сумасшедшего короля. Путем сопоставления текста Гоголя с другим важным историческим документом, связанным с безумием, — с «Апологией сумасшедшего» Чаадаева, которая обеспечит нам исторический контекст, позволяющий уяснить некоторые политические и исторические отсылки Гоголя, — путем такого сопоставления мы хотели бы показать, что главной и до сих пор неузнанной исторической персоной, формирующей подтекст повести и в конечном итоге служащей одним из генераторов сумасшествия в тексте, является фигура Петра Великого. Сумасшедший в повести Гоголя одновременно и обладает некоторыми чертами великого реформатора, и актуализирует, переживает некоторые последствия петровского правления. В конечном счете сумасшедший герой повести растворяется в ряде отсылок к правлению Петра в России и аллегорически выражает главный конфликт в русской исторической идентичности, навязанный России этим царем: раскол национальной идентичности на «истинно русское» национальное существование и существование, заимствованное от Запада благодаря правлению Петра.

Как отмечается в последних работах о сумасшествии (Лакан, Фелман, Деррида, Чейз, Джонсон и др.), сумасшествие является в некотором роде невозможной темой. «Сумасшествие» никогда не может быть «изображено», поскольку «сумасшедший» субъект по определению непрозрачен: он замкнут в мире, которому нет соответствий. Перефразируя Толстого, мы могли бы сказать, что все нормальные люди похожи друг на друга, но всякий безумный безумен по-своему. Поэтому задача литературы состоит не в том, чтобы изображать сумасшествие — ибо это невозможно по определению, но в том, чтобы воспроизводить его через письмо, чтобы путем развития текстовых стратегий выявлять силы, формирующие сумасшедшего субъекта. Субъект сумасшествия, таким образом, никогда не присутствует полностью: в первую очередь, он не присутствует полностью для себя, поскольку сумасшествие подразумевает вытеснение субъекта из круга «нормальной» коммуникации. В то же время он не присутствует полностью и в тексте, поскольку его присутствие устанавливается с помощью враждующих сил — межтекстовых,

либидональных, политических, социальных и т. д. — которые ведут к разрушению субъекта и его аннигиляции в тот момент, когда он начинает «присутствовать» как субъект.

Такого рода подход продиктован самим сумасшествием: оно нарушает все законы, включая те, которые само устанавливает. Как пишет Лакан, «сумасшедший желает навязать закон своей души тому, что он ощущает как беспорядок мира» (Лакан 1966, 171). Эта формула подразумевает не столько «отсутствие адаптации», сколько творческое начало, не признающее беспорядок проявлением сущности сумасшедшего. Сумасшедший ничто в мире не отвергает с большим негодованием, чем инвертированный, реальный образ своей собственной сущности (ср.: Лакан 1966, 171–172). Запечатление в мире инвертированных образов своей души — не определяет ли эта в высшей степени романтическая формула Лакана само функционирование литературного текста? Эта формула предполагает также, что сумасшествие всегда является продуктом двойного запечатления, раздвоения, и последствием конфронтации между сумасшедшим и миром, содержащим реальный образ его безумия. Это всегда немислимый предмет, невозможная тематизация раздвоенной, расколотой и разрушенной идентичности. Текст о сумасшествии — поле битвы противостоящих и взаимно разрушительных сил, которые могут быть контекстуализированы, продуманы и выражены только в том случае, если мы пойдем по их стопам, только если мы позволим им «закружить» нас, поскольку это, по-видимому, единственно возможный подход, который может направить нас к бездне, подстерегающей нас за разумом, в сфере действия метода гоголевского сумасшествия.

I. Сумасшествие «внутри» текста

1. «Записки сумасшедшего» как драма названий

Сколько названий содержит в себе заглавие «Записки сумасшедшего»? По меньшей мере два. Первое из них называет или очерчивает границы жанра, к которому эта повесть «принадлежит». Предполагается, что оно определяет текстовое пространство, устанавливает его жанр, предписывает ему его источник. В этом смысле оно находится на границе текста «Записок сумасшедшего», оно окружает текст, содержит его в себе, но не принадлежит ему: «...делая жанр своей маркой, текст демаркирует себя» (Derrida 1987, 61). Название устанавливает закон, которому текст должен подчиняться; оно определяет правила игры, в которой текст участвует, оно накладывается на текст повести, оно — требование, императив, закон, слепой к тематическому измерению текста. Для того чтобы действительно быть «Записками сумасшедшего», текст должен нарушить закон жанра «записок», т. е. дневника, и в этом смысле было бы глупо, если бы заглавие требовало, чтобы текст был «Записками су-

масшедшего». Риторические аспекты заглавия, т. е. то, что оно делает, в противоположность тому, что оно означает, порождают силу, которая уже одновременно навязывает тексту невозможную задачу и производит классификацию, которой, возможно, «констативное», тематическое измерение заглавия не сможет соответствовать.

Второй аспект названия «Записки сумасшедшего» можно было бы рассматривать как тематическое суммирование повести, он объявляет ее тему: сумасшествие. Однако и он находится в противоречии с самим текстом. Общепризнано, что «Записки сумасшедшего» есть «письменное самооткровение» (Pease 125). Это «единственное произведение Гоголя, где выдерживается повествование от первого лица: их герой — единственный персонаж, которого автор «подает изнутри»» (Pease 124). Это «первая повесть, в которой рассказчик является главным действующим лицом», и это «повествовательное исследование собственного сознания рассказчика», поэтому «следующий логический шаг — заставить героя рассказать собственную историю» (Сох 134). Однако эти замечания, видимо, противоречат тому факту, что повесть называется «Записками сумасшедшего»: это заглавие не могло быть написано самим повествователем. Две ситуации, в которых рассказчик характеризует себя в связи с сумасшествием, исключают возможность того, что он назвал бы свое писанием «сумасшедшим», принадлежащим сумасшедшему: «Девчонка была глупа! Я сейчас узнал, что она глупа!.. Я думаю, что девчонка приняла меня за сумасшедшего, потому что испугалась чрезвычайно»; «Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль?»

Рассказчик «Записок сумасшедшего» явно отрицает свое сумасшествие, что еще более осложняет отношение заглавия к тексту и представляет статус заглавия в ироническом ключе: его истинность отрицается текстом, к которому оно относится, «Записки сумасшедшего» отрицают возможность того, что их написал сумасшедший. Если сумасшедший написал заглавие «Записки сумасшедшего», то истинность этого заглавия парадоксальна; это истина кретанова лжеца, положение, в котором Гоголь находился всю свою жизнь: «Говорить откровенно о себе я никогда никак не мог»¹⁴ (XII, 394) — откровенное обобщение, содержащее основания для собственного разрушения» (Fanger 1974, 13).

Действительно, в заглавии «Записки сумасшедшего» есть и другие парадоксы: если название — это зеркало, которое призвано отражать тему текста (которая, в свою очередь, отражает внутренний распад сознания автора записок), то это название производит зеркальный образ самой темы, отражая бесконечное множество перевернутых идентичностей, подобно тому как зеркальное отражение есть идентичность, которая не идентична тому, что оно отражает. В этом смысле заглавие повести обнаруживает двойное, двойственное положение, занимаемое субъектом: он не находится ни внутри, ни снаружи текста, но он смещает повествовательные позиции, и эти смещения суть то, что открывает пространство сумасшествия; сумасшествие текста заключается

в нестабильности структур, лежащих в его основе. Поэтому утверждения о том, что эта повесть есть «само-откровение» или что два рассказчика, Поприщин и Меджи, «происходят из одного и того же сознания» (Сох 138), представляются мне проблематичными, требующими теоретического и критического осмысления.

Как отмечалось в недавних работах, посвященных ведению дневника (Rendall 1986; Didier 1977), тот, кто ведет дневник, «не уверен в своей идентичности и ищет его в зеркале своего дневника» (Didier 1974, 124). Таким образом, одной из структурирующих посылок дневника является, возможно, то, что его писание производит идентичность, создает «самость», или «душу»; поэтому чтение дневника должно было бы содержать эти «саморазоблачительные» аспекты исповеди. Но именно это сомнительно, поскольку откровение имеет место в процессе письма, и субъект «все больше раскалывается и мультиплицируется не только основной структурой письма, но и ежедневным характером дневниковой записи, которая постоянно смещает субъекта» (Rendall 1986, 60). Субъект писания дневника пытается проецировать свою идентичность на временную последовательность, т. е. на историю: он (или она), как говорит Лакан, «проецирует на историю формирование индивидуальности» (Lacan 1966, 97). Но субъект получает отражение своей сущности от Другого, подразумеваемого структурой письма, что с необходимостью производит разрыв между «внутренним» и «внешним» миром; этот разрыв создает пространство ведения дневника: «Таким образом разрыв окружности *Innenwelt* в *Umwelt* порождает бесконечные воспоминания отраженного Я» (Lacan 1966, 97). Дневник никогда не является простым выражением личности, и по этой причине его текст не может быть «откровением», поскольку он постоянно воплощает разрыв между внутренним и внешним и имеет не одного, а нескольких повествователей (ср.: Didier 1977, 118). Если мы вернемся к «Запискам сумасшедшего», то увидим, что в этом дневнике действительно несколько рассказчиков, которые очень часто опровергают друг друга: как правило, голоса дневника, приходящие «извне», прерывают звучание внутреннего голоса и разрушают отражение «внутреннего» субъекта письма. Именно в этой точке своей «зеркальной стадии», знаменующей разрыв между внутренним и внешним миром, сумасшедший обретает свою идентичность: «Ну, размысли хорошенько! ведь тебе уже за сорок лет — пора бы ума набраться. Что ты воображаешь себе? Ты думаешь, я не знаю всех твоих проказ? Ведь ты волочишься за директорскою дочерью! Ну посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душою. Взгляни хоть в зеркало на свое лицо, куды тебе думать о том?»

Если дневник — зеркало души, то это разбитое зеркало, которое отражает субъекта в его падениях, уничтожении («ты нуль»), двойственности и смещениях, что открывает доступ, как говорит Фенжер, «страшной силе *redard d'autrui*» (Fanger 1974, 116).

Если дневник служит укрытием от реальности, помогает пишущему субъекту «схватиться за самого себя» (Rendall 1986, 62), *не сойти с ума*,

то он сходит с ума именно в тот момент, когда «Записки...» перестают быть для него лечебным средством. «Год 2000 апреля 43 числа. Сегодняшний день – есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я». Если, по мнению теоретиков ведения дневника, одной из его главных структурных предпосылок является его ежедневное возобновление, *ежедневность* (Rendall 1986, 62), то этот неожиданный разрыв в последовательности или непрерывности записей, этот скачок в будущее обозначает пространство, где записки перестают быть дневником и становятся сумасшествием: язык дневника начинает представлять сумасшествие. Сама дата записи свидетельствует о сдвиге от «обычного» дневника к «литературному» языку.

Название повести, «Записки сумасшедшего», не обязательно связано с дневниковым жанром. Повесть тем не менее построена как дневник, и мы можем рассматривать ее как принадлежащую к этому жанру. Хотя первая часть повести содержит сцены с беседующими собаками, свидетельствующие о сумасшествии Поприщина, она все же не противоречит формальным требованиям, предъявляемым к дневнику. Это то, о чем я говорю как о «нормальном» языке дневника. Настоящее сумасшествие начинается, когда письмо сумасшедшего нарушает жанровый закон ведения дневника и разрушает непрерывность дневникового времени. Это происходит в том месте, где пишущий субъект входит в роль короля и стирает свою прежнюю идентичность. Здесь сумасшествие совпадает с литературой как средой, формирующей и перестраивающей его язык. Проблема, разумеется, заключается в том, что этот переход происходит в тексте, который с самого начала является *литературным*. В этом смысле жанровое смещение, имеющее место в вышеупомянутом переходе, является двойным смещением в поэтике повести. Вот почему слова «нормальный» и «литературный» я беру в кавычки. С этого момента внутреннее уединение субъекта в пространстве дневника, который «защищал его от угрозы сумасшествия, внутренне присущей письму» (Rendall 1986, 32), оказывается утопической попыткой. Его письмо создает мир, в котором порождения письма, столкнувшегося с реальностью, которой он пытается придать форму и избежать, начинают оборачиваться против него.

Когда человек, ведущий дневник, вписывает свое зеркальное отражение, проецированное на него извне (ты нуль), в непрерывность времени, он становится сумасшедшим: его нули умножаются в числе. С другой стороны, год, когда автор дневника сходит с ума («2000»), не только вдвойне хилиастичен (Fanger 1974, 12) и не только начинает новое тысячелетие, но и аннигилирует предыдущие: календарь «возобновляется ежегодно; его конец становится его началом в замкнутом кольце (annulus) каждого года» (Rendall 1986, 62). Когда субъект дневника аннигилирует самого себя, он может приписать себе титул короля Испании. В тот момент, когда он признает «реальность» («ты нуль»), дневник заканчивается и начинается сумасшествие.

Интересно, что другое число в дате сумасшествия – 43, и именно столько лет было Гоголю, когда он умер, это число лет, когда *он* стал

«нулем». Поприщин тоже вступил в свой сорок третий год: «Мне еще сорок два года». Хотя символическое значение числа 43 детально обсуждалось некоторыми авторами (Gustafson 1965, 273, Ермаков 1923, 225), совпадение числа 43 с числом лет, прожитых Гоголем, осталось незамеченным. Запечатление собственной смерти в своем сочинении — интереснейшее явление, которое не представляет собой чего-то необычного. Здесь я хочу отметить только две вещи. Это не единственное самоупоминание Гоголя в повести, которое мы можем расшифровать в ней. Мы вернемся к ним позднее. Завораживает то, что это объявление года, в который прервется его жизнь, делается «юродивым», сумасшедшим, в тот момент, когда Гоголь сам уничтожает своего героя, для того чтобы посадить другое лицо на трон короля Испании, в тот момент, когда он уничтожает тысячелетия, дабы начать третье. Он объявил время своей смерти в тот момент, когда он вписал несколько нулей в пространство своего сочинения и когда дискурс его повести произвел сумасшествие. В этом смысле, как говорит Фуко, «безумие есть *déjà-la* смерти» (Foucault 1961, 16).

Я сказал, что сумасшествие начинается тогда, когда начинается литература. Точнее говоря, оно начинается в точке, где текст начинает учитывать требования, предъявляемые его заглавием — «Записки сумасшедшего». Признавая обязательства, отвечая порядку и риторике заглавия, текст начинает разрушать жанр, который сделал его возможным. Как пишет Шошана Фелман о «Мемуарах сумасшедшего» Флобера, безумие начинается тогда, когда субъект растворяется в эффектах письма: «Но в действии текста «письмо» функционирует так, чтобы разрушить и утратить «сущность» — «сущность» «сумасшествия» как предмета, темы или смысла — как означаемого центра текста» (Felman 1985, 98). Поэтому дневник с необходимостью заканчивается, когда начинается сумасшествие, когда напряжение между субъектом и письмом становится невыносимым. Именно в этот парадоксальный момент, когда субъект уничтожается (когда Поприщин покидает сцену текста и появляется король), начинает говорить сумасшествие. Текст «Записок сумасшедшего» строится на избыточности пустоты, совершенном ничтожестве существования Поприщина, на ничтожестве и молчании: *ничего, ничего, молчание*.

2. «Записки сумасшедшего» как драма титулов

Обратимся теперь к «титулу» как таковому, к рангам, именам, званиям — к признакам иерархии, которые явно заданы текстом. Действительно, текст повести насыщен разнообразными лингвистическими ассоциациями, игрой слов или прямыми отсылками к титулам, *чинам* — до такой степени, что термин *чин*, кажется, переполняет текст, определяет семантическое воздействие этого текста. Однако сигналы, направляемые текстом на этот термин, очень часто противоречивы. *Чин* — вот

то слово, то средоточие текста, которое организует основной набор оппозиций и в то же время разрушает производимую им иерархию. Действие, которое текст производит со словом *чин*, повторяет стратегию, вообще характерную для письма Гоголя: «Гоголь начал как экзальтированный, но неудавшийся романтический поэт и вместе с тем как бедный чиновник, близкий прототипам своих героев»; «Основное напряжение в личности Гоголя было между ничтожеством и величием» (Жолковский, рукопись). Термин *чин* воспроизводит эту противоречивую движущую силу, характерную как для личности Гоголя, так и для его письма. Текст утанавливает иерархии — политические, социальные, половые, самосоотносительные — и в то же время обесценивает их, разрушает, смещает или трансформирует их семантические основания. «Записки сумасшедшего» систематически утанавливают симметричные (или как бы симметричные), зеркальные пары одних и тех же повествовательных блоков и структур: всякая основная идея, повествовательный агент или персонаж в тексте имеют свой противоположный зеркальный образ, свое Другое, разрушающее их иерархическое положение. Та драма, которую мы прочитали в заглавии повести, воспроизводится в самом тексте.

Повесть открыто утанавливает противоречивую перспективу «тигула», или ранга. Фамилия *Поприщин* фонетически связана со словом *чин*¹⁵, но в то же время она выявляет конфликтующие силы текста, которые оттеняют ее как своего рода поле битвы, *поприще*¹⁶. Еще одно возможное прочтение этой фамилии, ассоциирующее ее с *прыщом* (*Поприщин*)¹⁷, задает противоречивую перспективу статуса *чина* в повести — очевидно унижительную и оскорбительную по отношению к порядку, рангу, чину, с которыми соотносится это прочтение. Оно оправдывается как звуковой ассоциативностью слова, так и привилегированным положением, которое занимают в тексте *прыщ* и его синоним *шишка*, оказывающиеся последним словом текста и относящиеся также к иерархии рангов¹⁸. *Шишка* — ведь это *одно значительное* лицо! Она вскочила под носом алжирского бея и синекдохически символизирует все его лицо, одновременно указывая на важность его персоны и обесценивая ее. В том же ассоциативном потоке фамилия *Поприщин* кодифицирует уважение к рангу: тот, кто имеет ранг, важен. Но вместе с тем ранг как таковой высмеивается, пародируется и расшатывается. Имеющий ранг, т. е. сам Поприщин, — нуль: «Ведь ты нуль». Его фамилия наделена еще одним, либидональным аспектом, порожденным другим значением слова *шишка*: «Геморроидальные шишки. Болезненные утолщения, клубочки в области заднего прохода» (Словарь современного русского литературного языка XVII, 1434). Лицо алжирского бея, как и лицо Акакия Акакиевича, перевернуто. Благодаря той же совокупности ассоциаций между *шишкой* и *прыщом*, высвобожденных текстом, имя героя воспроизводит характерную для письма Гоголя либидональную драму, которая уже обсуждалась у Лаферье: «Если лицо Акакия Акакиевича «на самом деле» — его зад, поскольку цвет его лица «геморроидальный», то два «без-

ликих лица» или «черных дыры» в этой повести, т. е. *генерал с заклеенным бумажкой лицом на крышке табакерки и значительное лицо*, «на самом деле» — анальные отверстия, которые поочередно *доводят до безчувственности и подавляют* Акакия Акакиевича (пошатнувшись, он выходит от генерала, идет домой и умирает)» (Laferriere 1982, 89).

Сама фамилия героя, таким образом, содержит в себе две противоречивых установки текста по отношению к чину. Одна из них — уважительная, которая делает *чин* желанным: сюжет действительно основывается на драме стремления к титулу короля. В то же время фамилия героя, задающая эту перспективу в тексте, содержит в себе и другой аспект, разрушающий ее. Сама фамилия колеблется между своим номинальным значением и звуковыми ассоциациями, создавая две взаимно исключающие и противодействующие стратегии, проводимые в тексте: первая из них — одержимость титулами и рангами, вторая же подрывает иерархию рангов, разрушает героя и превращает его в нуль.

Другой титул в тексте, звание самого Поприщина — *титулярный советник* — закрепляет перспективу, в которой мы пытаемся рассматривать титулы в этой повести. Титул Поприщина также содержит несколько противоположных посылок, которые и актуализируются, и опровергаются текстом повести. Само название его чина, *титула* имеет двойственное, двойное семантическое наполнение. *Титулярный советник*, как сообщает словарь, это служащий, по рангу относящийся к девятому классу¹⁹ Титул, таким образом, относит его к определенному рангу, иерархии, порядку и т. д. В то же время *титулярный* — тот, кто лишен всяких прав, соответствующих званию. Первое значение этого слова, согласно Академическому словарю, таково: «1. Имеющий *только титул*, наименование (без соответствующих прав, положения и т. п.)» (Словарь современного русского литературного языка XV, 481—482). Это значение титула обнаруживает, как сказали бы сегодня, произвольность титула как такового, названия и означающего *титул*. Слово *титулярный* означает имя, которое не имеет референта, символическое наименование, сущность титула, пустоту, *нуль*: чистое отличие. Чин Поприщина разоблачает произвольность иерархии, к которой принадлежит его титул, и самого героя как нуль, пустое место, занятое титулом. Произвольность чинов отчетливо тематизируется в нескольких местах текста: «Что из того, что он камер-юнкер. *Ведь это больше ничего, кроме достоинства*; не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки». Титул *камер-юнкера* есть просто титул, ранг, знак без референта, чистое означающее без каких-либо внутренних качеств, которым манипулирует иерархия, к которой оно принадлежит. Его нельзя взять в руки, он не существует (нуль). Такое положение чина ясно подтверждается (или ставится под вопрос): «Да разве я не могу быть сию же минуту пожалован генерал-губернатором, или интендантом, или там другим каким-нибудь? Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?» Качество текста как соотносящегося с самим собой манипулирует здесь самим актом наименования, системой знаков, которые он устанавлива-

ет. Текст обнаруживает здесь тот факт, что иерархия титулов, к которой принадлежит Попришин, не имеет внутренних ценностей, наименования, осуществляемой иерархией, которая определяет положение субъекта в самой себе, лишено онтологического основания; имя, титул — просто пустой знак без внутреннего качества, без референта, чистая маска, актуализированная письмом: «Персонажи упрощены до социологических обобщений, до простых цифр или рангов, и в этом процессе сам ранг (чин) приобретает функцию, близкую скорее к *личине* (маске)» (Pease 291). В повести допущение того, что один титул не мог бы быть заменен другим, лишено внутренней логики, точно так же как в системе моды, с точки зрения Барта (Barthes 1967, 26) не существует внутренне основательной причины того, почему длинные платья более модны, нежели короткие. Положение в иерархии, согласно Лакану, определяется отношением к фаллосу, к безымянному месту власти, а не к онтологическому статусу означающего. В этом смысле значительное лицо есть нуль, и быть нулем — единственное возможное положение для власти, подавления. Отношение Попришина к власти выявляет тот факт, что структура иерархии контролируется присутствием власти, которая заявляет о себе в редкие моменты явления фаллоса как производителя означения. Мы обсудим это позже.

Вторая часть титула Попришина — *советник*, усиливает сомнительность титула Попришина в тексте повести: это второе слово наделяет Попришина статусом специалиста по титулам, поскольку он может обсуждать их законность: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? <...> Может быть, я сам не знаю, кто я таков. Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой, не то уже чтобы дворянин, а просто какой-нибудь мещанин или даже крестьянин, — и вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь»; «Не может взойти донна на престол. Никак не может».

Попришин — тот, кто знает тайны титулов. Другое значение слова *советник* — «Человек, отличающийся мудростью, благоразумием» (Словарь современного русского литературного языка XIV, 75). Попришин является, буквально, *логосом* титулом, он понимает свою работу буквально. Титул *титулярный советник* воспроизводит драму, к которой предопределяет текст заглавие «Записки сумасшедшего»: Попришин соответствует назначению и логике (мудрость) своего титула: в этом его сумасшествие.

В начале повести задается тема неоднозначного отношения к рангам, титулам, к *чину*, когда начальник отделения бранит Попришина за пропуск заглавной буквы в титуле. Попришин демонстрирует и почтение, и непочтительность к чину: «Что у тебя, братец, в голове всегда ералаш такой? Ты иной раз метаешься как угорелый, дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в *титуле поставишь маленькую букву*, не выставишь ни числа, ни номера»²⁰. С другой стороны, он при-

дает огромное значение тому факту, что оттачивает перья для директора: «Проклятая цапля! он, верно, завидует, что я сижу в директорском кабинете и *очиниваю* перья для его превосходительства»; «Я... *перечинил* все перья». «Сегодня сидел в кабинете нашего директора, *починил* для него двадцать три пера...». И в то же время эта деятельность пародировается, высмеивается или уничтожается: «С виду такой тихенький, говорит так деликатно: ‘Одолжите ножичка *починить* перышко’»; «Какой же бы это *чиновник?*..»; «Фамилия его престранная. Он всегда сидит и *чинит* перья... Папа всегда посылает его *вместо слуги*». Такое же отношение к чиновникам как к людям, над которыми можно посмеяться, повторяется в записи Поприщина о театре: «Был еще какой-то водевиль с забавными стишками на стряпчих, особенно на одного коллежского регистратора».

Это двойственное восприятие иерархии рангов повторяется в отношении Поприщина к директору. В начале повести директор описан в самом приятном свете. В своих дневниковых записях Поприщин даже чтит его титулом «его превосходительство»: «Проклятая цапля! он, верно, завидует, что я сижу в директорском кабинете и *очиниваю* перья для его превосходительства». Директор «должен быть очень умный человек». Его значительность, можно ожидать, запечатлена в его лице: «А посмотреть *в лицо ему*: фу, какая важность сияет в глазах!» Любовь, однако, оказалась короткой. Прочитав переписку собак, Поприщин меняет отношение к директору: «А! так он *честолюбец!*» Новое отношение достигает апогея в том месте, где директор сам становится нулём: «О, это большой *честолюбец!* Это масон, непременно масон, хотя он прикидывается таким и эдаким, но я тотчас заметил, что он масон: он если даст кому руку, то высовывает только два пальца». Предложение не только начинается с *О*, буквы и нуля, что после появления работы Лаферье невозможно не принимать в расчет (ср.: Lafertie 1982, 86–87), но также обнаруживает дифференцирующий механизм, который делает возможным переход из одной иерархии в другую: Поприщин может поставить себя на место чина, он может получить титул только после аннигиляции титула или его носителя.

«О [равно нулю], это большой *честолюбец!*.. Да разве я не могу быть сию же минуту пожалован генерал-губернатором, или интендантом, или там другим каким-нибудь? Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?»

Основополагающий принцип ничтожества и величия – вот двигатель текста «Записок сумасшедшего»; Поприщин может получить ранг, титул, только с того момента, когда это место освобождается в результате вербальной агрессии титулярного советника. Когда он пытается ухаживать за дочерью директора, его называют нулем: «Ведь ты нуль». Будучи нулем, он может присвоить любой другой из возможных титулов. Титул сначала обогащается – семантически, либидонально, для того чтобы сделаться желанным, а затем занимается, но лишь после того, как носитель титула – директор, начальник или другие претенденты на

трон — низведены, унижены, представлены как честолюбцы, которым отказано в праве на титул:

«Желал бы я сам сделаться генералом: не для того, чтобы получить руку и прочее, нет, хотел бы быть генералом для того только, чтобы увидеть, как они будут увиваться и делать все эти разные придворные штуки и экивоки, и потом сказать им, что я плюю на вас обоих».

Поприщин хочет стать генералом, чтобы овладеть иерархией, чтобы в прямом смысле слова наплевать на ранг, изничтожить ранги. Но он хочет стать генералом действием своей собственной воли, силой своей индивидуальности. Однако, с его точки зрения, только ничтожества могут иметь звания, которые суть только пустые пространства небытия и безличности: «...камер-юнкер. ведь это больше *ничего*, кроме достоинство»²¹. Драма Поприщина в том, что он хочет всего сразу: индивидуальной идентичности и получить эту идентичность через систему рангов. Как он доказывает, что он не нуль? Именно указанием на свое положение в иерархии. Когда начальник отделения обозвал его нулем, Поприщин занимает оборону: «Да, я плюю на него! Велика важность надворный советник... Я разве из каких-нибудь разночинцев, из портных или унтер-офицерских детей? Я дворянин... погоди, приятель! будем и мы полковником, а, может быть, если Бог даст, то чем-нибудь и побольше».

Эти две враждующих перспективы — первая, в которой Поприщин хочет получить звание, и вторая, в которой он представляет ранг как презренное, негативное существование для их обладателей и, следовательно, для самого себя, — противостоят друг другу самым радикальным образом, когда он идет в департамент в последний раз, уже нося титул короля. «Я глядел на всю канцелярскую сволочь и думал: «Что, если бы вы знали, кто между вами сидит... Господи боже! какую бы вы ералашь подняли, да и сам начальник отделения начал бы мне так же кланяться в пояс, как он теперь кланяется перед директором». С другой стороны, желанный титул директора сперва полностью изничтожается, а затем буквально перечеркивается подписью Поприщина: «Что за директор! чтобы я встал перед ним — никогда! Какой он директор? Он пробка, а не директор. Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего». «Мне больше всего было забавно, когда подсунили мне бумагу, чтобы я подписал. Они думали, что я напишу на самом кончике листа: столоначальник такой-то. Как бы не так! а я на самом главном месте, где *подписывается директор департамента*, черкнул: ‘Фердинанд VIII’».

Подсознательные желания Поприщина постоянно продуцируют объекты желания только для того, чтобы впоследствии уничтожить их²². Эти подсознательные конфликты желаемых положений фактически формируют и оттачивают видимое содержание текста. Поприщин постоянно смещает позиции с субъекта желания на объект желания, с позиции желания ранга и понимания, что ранги уничтожают субъекта, имеющего ранги или желающего их, — на позицию объекта желания, где он сам уничтожает субъекты и, в конечном счете, сам уничтожается и превращается в нуль: «...желание существует, в области подсознатель-

ного, в самой системе замены и сдвигов; и, таким образом, желание всегда избегает «позитивного» проявления в единственном или определенном смысле или положении» (Con Davis 1983, 988).

До сих пор мы пытались показать семантически в высшей степени определенный статус, каким сам титул, *чин* обладает в иерархии титулов в тексте. Остается сказать кое-что о титуле короля, чье место занято Поприщиным.

Трудно не заметить одержимости Поприщина королевскими званиями или высокопоставленными политическими деятелями. Он упоминает Филиппа II, короля Франции Карла X, алжирского бея (Хусейна Пашу), Николая I, британский двор, австрийского императора, даже турецкого султана, Полиньяка и Веллингтона. Событие, которое привлекает внимание Поприщина к делам королей, — тот факт, что испанский трон пустует и что нет законного претендента на трон.

«Пишут, что престол упразднен и что чины находятся в затруднительном положении о избрании наследника и оттого происходят возмущения. Мне кажется это чрезвычайно странным. Как же может быть престол упразднен? Говорят, какая-то донна должна взойти на престол. Не может взойти донна на престол. Никак не может. На престоле должен быть король. Да, говорят, нет короля, — не может статься, чтобы не было короля»; «Как же может это быть, чтобы донна сделалась королевою? Не позволяют этого».

Пустой трон, настоящая нулевая позиция власти, активизирует ассоциации Поприщина и его одержимость структурой власти. Эта нулевая позиция титула дважды подчеркнута утверждением о пустоте трона и указывает на то, что титул короля, так же как титулы директора, титулярного советника и т. д., не обходятся без механизма восшествия на трон/свержения с трона, применяемого в иерархии титулов в тексте повести: титул в «Записках сумасшедшего» появляется только в том случае, если уже имеют место его уничтожение, ниспровержение или смещение. Действительно, в следующей записи Поприщин провозгласит себя королем: «В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я». Но, как мы уже отметили, это самозванство, самокоронация, достигнуто только после уничтожения, сведения к нулю самого Поприщина, после нескольких изничтожений, в тот момент, когда король провозглашает себя. Едва присвоив титул короля, Поприщин сразу же пытается забыть об этом, лишает себя звания: «Я, однако же, не сказал ей, что я испанский король». Разрушение его индивидуальности продолжается в следующей записи, в которой не только уничтожено его имя, но и лишено имени само историческое время: «Никоторого числа. День был без числа. Ходил инкогнито по Невскому проспекту. Проезжал государь император... однако же не подал никакого вида, что я испанский король». Процесс лишения имени завершается в столкновении с Великим Инквизитором. В этой сцене повторяется весь спектр титулов Поприщина, включая его имя, однако герой не реагирует ни на один из них: он перешел в небытие, стал нулем:

«Число 25. Сегодня великий инквизитор пришел в мою комнату, но я, услышавши еще издали шаги его, спрятался под стул. Он, увидевши, что *нет меня*, начал звать. Сначала закричал: «Поприщин!» — я ни слова. Потом: «Аксентий Иванов! титулярный советник! дворянин!» Я все молчу. «Фердинанд VIII, король испанский!» Я хотел было высунуть голову, но после подумал: «Нет, брат, не надуешь! знаем мы тебя: опять будешь лить холодную воду мне на голову»».

Я в записи, где провозглашен король, становится *нет меня* в сцене, где титулы лишаются своей риторической силы. В этой сцене субъект сумасшествия отрицает порядок титулов, отвергает настойчиво предлагаемые ему титулы. Имена, которых герой не принимает, на которые не отвечает, указывают, что риторическая сила титулов уничтожает субъекта, сводит его к нулю. Амбивалентное положение титулярного советника, противоположные перспективы, в которых текст постоянно представляет его, сталкиваются в этой сцене в неразрешимом конфликте. Поприщин в тексте *дворянин* и *нуль*, чиновник и слуга, король и безымянное ничтожество. Последняя сцена драмы титулов происходит в присутствии самой власти, выражающемся фаллическим присутствием *палки*, которая является последней границей, очерчивающей пространство власти: титул может быть удержан, только если он поддерживается страхом перед фаллосом. «Я король», т. е. положение короля не может быть отнято без помощи силы; имя требует голоса власти для того, чтобы быть действенным. Именованное, не закрепленное властью, самозванство Поприщина (которое, по мнению Остина, есть невозможный акт, см.: Austin 1975, 34–38), в свою очередь, вызывает подавление.

В последней сцене, где великий инквизитор называет его имя и требует, чтобы Поприщин откликнулся на титулы, Поприщин, спрятавшись под стулом, не отвечает. Его положение как субъекта в тексте устанавливается источником власти, палкой, которая — что трудно не заметить — символизирует фаллос. Она схожа с фаллосом как буквально, так и символически. Ермаков полагает, что она символизирует «угрозу отца» (Ермаков 1923, 243). Мы могли бы сказать, воспользовавшись идеями современного психоанализа, что положение Поприщина обнаруживает механизм, который формирует субъекта как идентичность, и подавляющие ее силы. Поприщин, спрятавшийся под стулом, находится в положении означаемого и хранит молчание: «Я ни слова». В этот момент он — немое означаемое, получающее имя и оказывающееся в конечном счете осмысленным знаком. Смысл дается субъекту в подавляющей тени фаллоса, контролирующего название и наименование.

Субъект сумасшествия сводится к нулю, и его идентичность растворяется в совокупности имен, навязанных ему структурой власти, которая делает именование возможным. Последняя сцена в сумасшедшем доме отчетливо показывает, как сумасшествием «управляют» противоречивые стратегии текста: одна из них превращает субъекта в нуль, а другая навязывает субъекту совокупность означающих под давлением источника власти. Эта ситуация схожа с ситуацией в «Мемуарах сумас-

шедшего» Флобера, о которой Фелман пишет: «Пространство «Мемуаров сумасшедшего» — это пространство, в котором *Я-означающее постоянно исчезает*» (Felman 1985, 99; курсив мой. — Д. К.).

Формулирование темы сумасшествия и освобождение его субъекта обусловлено несколькими соперничающими или, очень часто, противоборствующими и противоречащими источниками: культурными, политическими, историческими, литературными, половыми и т. д. Прегрешение гоголевского письма заключается в том, что эти соперничающие перспективы очень часто получают выражение в тексте за счет отрицания или ниспровержения других сторон текста. Титулы, безусловно, одно из центральных измерений текста, которым управляют конфликтующие повествовательные стратегии. Вот почему мы возражаем против первоначального допущения некоторых интерпретаторов Гоголя, согласно которому Поприщина можно рассматривать как монадического текстуального субъекта, обнаруживающего внутреннее разложение сознания героя. Сумасшествие Поприщина демонстрирует, что сумасшествие создается несколькими требованиями или вопросами, прерывающими друг друга в тот момент, когда они ставят вопрос о сумасшествии, и что стремление Поприщина к титулам и рангам, частые смещения позиций его субъекта в тексте действительно высвечивают творчество текста как сумасшествие, как подчинение противоречивым требованиям, которые навязываются тексту потаенным и замаскированным источником. Этот материал не исходит «изнутри» героя, но всегда находится «внутри» и «вне» текста: «Записки сумасшедшего» выражают необходимость и в то же время невозможность подчинения этим разнонаправленным требованиям, предъявляемым субъекту. То, что заставляет Поприщина желать титулов, является в то же время источником его сумасшествия.

II. Сумасшествие «вне» текста

До сих пор мы пытались показать, каким образом некоторые противоречивые требования предъявляются к символам (*чину*, например), избранным или подчеркнутым в тексте повести. Пока мы оставались, так сказать, «в пределах», «внутри» текста. Сейчас нам хотелось бы сказать кое-что о столь же парадоксальных сигналах «извне», отраженных текстом. Мы хотели бы исследовать некоторые контекстуальные или подтекстовые воздействия на текст, исходящие из области либидонального, социального или политического бессознательного. Иными словами, мы хотели бы, вместе с Гоголем/Поприщиным, повторить вопрос: «Почему я титулярный советник?», проанализировать некоторые положения, из которых задается этот вопрос. Положение *титулярного советника*, видимо, озвучивает или выражает подавленные элементы, скрывающиеся за сумасшествием Поприщина. Здесь мы подходим к

самозванству как к одному из важнейших, основополагающих подтекстовых измерений повести.

Оба — и Поприщин и Гоголь — переживают драму самозванства. В работах о Гоголе уже обсуждалось (Штильман, Реасе), что одна из сторон кризиса идентичности Гоголя была прямо связана с его именем и званием: «Утверждение бабушки Гоголя о ее происхождении из рода Андрея Гоголя, полковника из Могилева, абсолютно ложно... Благодаря бабушке Гоголя, таким образом, род стал известен под двойной фамилией *Гоголи-Яновские*, но, кажется, они очень хотели забыть о последнем компоненте, об их настоящей фамилии» (Реасе 288).

Имя в данном случае непосредственно связано с социальным статусом, а фамилия *Гоголь* означает благородное происхождение, наследственное благородство²³. Драма наследства и фамилии была для Гоголя навязчивой идеей, и об этом свидетельствует его письмо к матери, в котором он просит называть себя Гоголем, а не Яновским: «Ваше письмо от 19 января я получил. Очень жалею, что не дошло ко мне письмо ваше, писанное по получении вами посылки. В предотвращение подобных беспорядков впредь прошу вас адресовать мне просто Гоголю, потому что кончик моей фамилии я не знаю, где делся. Может быть, кто-нибудь поднял его на большой дороге и носит, как свою собственность. Как бы то ни было, только я нигде не известен здесь под именем Яновского, и почталоны всегда почти затрудняются, отыскивая меня под этою вывескою»²⁴.

Эта ситуация поразительно напоминает последнюю сцену в сумасшедшем доме, в которой налицо такие же коммуникационные неувязки между великим инквизитором и сумасшедшим (поскольку Поприщин в этот момент не имеет имени). И Поприщин, и Гоголь — адресаты, не получающие послания по причине какой-то неудачи, связанной с их именем и титулом. Гоголь буквально утверждает, что он не существует под своей собственной фамилией, и хочет обрести свою идентичность и свое имя. Он хочет, чтобы мать называла его Гоголем. Однако это именование имеет место *ex post facto*, после того, как он уже совершил акт *самозванства*, после того, как он уже присвоил себе имя, дающее ему благородное звание и происхождение. Его мать в этой ситуации выступает посредником, который должен завершить акт отречения/наречения, совершенный безымянным субъектом Яновским/Гоголем. Сделав типично гоголевский вираж, Гоголь обвиняет кого-то другого в присвоении его фамилии *Яновский* как незаслуженной собственности, тогда как это он сам присваивает себе собственность/имя, которые ему не принадлежат. Гоголь буквально желает родиться заново, переродиться через переименование, осуществленное его матерью. Он хочет, чтобы мать помогла ему придать краже вид естественного, законного наследования²⁵.

Вернемся к нашему вопросу: «Почему Поприщин именно титулярный советник?» Поприщин, как мы отметили, является титулярным советником — он принадлежит к девятому классу по табели о рангах, введенной в 1722 г. Петром Великим. Звание титулярного советника зани-

мает особое положение в этой иерархии, оно несколько отличается от любого другого ранга. Оно прямо связано с наследственным статусом благородства. «В гоголевские времена даже низший ранг (14) жаловал «благородство», но для того, чтобы оно *стало наследственным* (курсив мой. — Д. К.), необходимо было достигнуть восьмого ранга (коллежский ассессор). Поприщин и Башмачкин оба титулярные советники и, таким образом, находятся на пороге карьеры» (Реае 301). Гоголь ставит своего героя в переходное положение, настигает его в тот момент, когда он может получить «благородство», унаследовать титул *высокоблагородие*, когда он готов заново родиться как вельможа. Драма наследования и самозванства в повести прямо соотносится с собственным кризисом идентичности Гоголя в связи с его фамилией и наследством. Кроме того, в тот момент, когда Поприщин самозванно наследует титул короля, в дате дневниковой записи появляются три знака «О» («2000»), буквы, которые есть в имени Гоголя: Николай Гоголь. Благородный титул, присвоенный Поприщиным, является, таким образом, местом аннигиляции, самоотрицания, превращения в нуль, поскольку имеет место акт самозванства, совершенный незаконным претендентом, и поскольку соответствующая дата напоминает собственную подпись Гоголя. Драма величия и ничтожества запечатлена в момент, когда Поприщин присваивает себе титул. Сумасшествие Поприщина подписано Гоголем.

3. Великий самозванец

Фигура короля, однако, не может быть сведена только к либидональному действию Гоголя; тексты Гоголя всегда формулируют несколько требований к производимой ими системе символов. Эти требования, происходящие из подсознательного или подтекстовой системы текста, очень часто дополняют или вытесняют друг друга. Имеется несколько посылок гоголевского письма, происходящих, как сказал бы Ф. Джеймсон, из «политического бессознательного», усложняющих текстуальную динамику текста. Здесь мы хотели бы остановиться на нескольких аспектах политического бессознательного «Записок сумасшедшего», — аспектов, которые, насколько нам известно, остались незамеченными и неосвещенными в работах о Гоголе и связаны с решающими проблемами политической жизни России. Каков политический смысл того, что Поприщин называет себя королем? Каков контекст этого акта? Кто является сумасшедшим королем в этой повести?

В подтекст повести вписаны две царственных персоны из русской истории: Борис Годунов и Петр I. Годунов и исторические события, связанные с ним и лже-Дмитрием, сменившим его на престоле, отчетливо просматриваются в акте самозванства, самокоронации, посредством которого Поприщин ставит себя на место Фердинанда VIII. Почти все признаки феномена самозванства, которые К. Эмерсон называет в числе симптомов политического кризиса в николаевской России, она проеци-

рует на Поприщина и эту повесть: «В отличие от этого живописного главного героя, чьи амбиции ограничивались изменением собственного положения в неменяющемся мире, современный герой считает, что личная активность способна изменить мир... Характерными для этой поведенческой модели являются *короткая память, неприязнь к собственной биографии и предпочтение пространства другого*. В общественной жизни николаевской России, где социальные фикции и «притворство» играли такую громадную роль, самозванство было почти истинной природой.

Эти социополитические факторы оставили свою печать на литературе того времени, где тема лицедейства стала ассоциироваться с темой идентичности. Великими прототипами являются «Записки сумасшедшего» Гоголя и «Двойник» Достоевского... Общепринятым стало исследование личностной идентичности через метафоры политического шарлатанства» (Emerson 1986, 18; курсив мой. — Д. К.).

Появление Бориса Годунова в русской истории знаменует момент, когда наследственное право на престол становится произвольным. Он — первый избранный царь в России, «не рожденный для престола, не царской крови» (Emerson 1986, 16). Его положение тождественно положению титулярного советника, поскольку следующий более высокий ранг в иерархии становится *наследуемым*. Так что положение титулярного советника пограничное, это переходный ранг — от «благородства», которым не владеют, к наследованию «благородного» титула. Движение вверх, таким образом, означает для Поприщина наследование титула дворянина, логическим венцом которого является титул короля. Эта разница в иерархии и движет ассоциациями Поприщина: «Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником?» В этом смысле Борис, хотя он был избран, является узурпатором, поскольку он не унаследовал свой титул.. «Не случайно Борис Годунов, первый в России избранный царь, вступил в единоборство с Дмитрием, первым претендентом на российский престол. И царь, и народ переживали кризис идентичности» (Emerson 1986, 17). Кроме того, когда умер царь Федор, его жена, сестра Бориса, Ирина, имела право на трон, но Борис воспользовался этим правом вместо нее. Вот как описана эта ситуация в пушкинском «Борисе Годунове»:

.....
 Его сестру напрасно умоляли
 Благословить Бориса на державу;
 Печальная монахиня-царица
 Как он тверда, как он неумолима.
 Знать, сам Борис сей дух в нее вселил;
 Что ежели правитель в самом деле
 Державными заботами наскучил
 И на престол безвластный не взойдет?

Данная ситуация практически повторена Поприщиным, когда он пишет: «Престол упразднен и чины находятся в затруднительном положении о избрании наследника и оттого происходят возмущения... Го-

ворят, какая-то донна должна взойти на престол. Не может взойти донна на престол. Никак не может. На престоле должен быть король. Да, говорят, нет короля». Следует отметить, что Поприщин/Борис/Гоголь наследуют титул от женщины: Поприщин от *донны*, Борис от сестры, Гоголь — от матери.

Пушкин, и Гоголь трактуют проблему наследования поразительно сходным образом:

Ш у й с к и й

Перешагнет: Борис не так-то робок!
Какая честь для нас, для всей Руси!
Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,
Зять палача и сам в душе палач,
Возьмет венец и бармы Мономаха...

В о р о т ы н с к и й

Так, родом он не знатен; мы знатнее.

Ш у й с к и й

Да, кажется.

Это напоминает дилемму Поприщина, связанную с его социальным положением: «Может быть, я сам не знаю, кто я таков. Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой, не то уже чтобы дворянин, а просто какой-нибудь мещанин или даже крестьянин, — и вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь».

Кризис идентичности у Поприщина мотивирован или предопределен идеологическим и политическим расколом в русском обществе того времени. «Я сам не знаю, кто я таков» — фраза, свидетельствующая о неопределенности русского политического бессознательного, о неустойчивости политической и исторической идентичности.

Таким образом, можно сказать, воспользовавшись суждением К. Эмерсон о Годунове (Emerson 1986, 15), что Поприщин «зажат между двумя великими мифическими силами»; первая относится к Годунову и отчетливо вписана в текст через акт самозванства, приводящего к неопределенности или произвольности царского титула (со всеми импликациями, касающимися его наследственного статуса, имени Отца, отношений между субъектом и структурой власти), а вторая порождает неясную и проблематичную идентичность самой России, навязанную ей Петром Великим.

Петр Великий разнообразно запечатлен в тексте повести, и это присутствие, до сих пор оставшееся незамеченным, явно определяет кризис идентичности Поприщина: раздвоение его личности передает или сообщает раскол, произведенный в России Петром Великим. Кроме того, присутствие Петра столь всепроникающе, что решающие последние сцены повести и все ее содержание невозможно правильно понять, если не заметить политический и исторический след, оставленный этой царствен-

ной фигурой в тексте. Мы хотели бы показать, как сумасшествие Поприщина связано с конкретным историческим текстом, показать, что его «кризис идентичности» передает или высвобождает скрытые текстуальные силы, порожденные этим текстом. Гоголевская повесть во многих отношениях вносит вклад в комплекс вопросов, касающихся европеизации России, и выражает некоторые споры вокруг этого комплекса. Для того чтобы показать воздействие образа Петра I на текст «Записок сумасшедшего», уместность этой фигуры, мы хотели бы соотнести повесть с «Апологией сумасшедшего» Чаадаева и показать, что царь явно определил дискурс чаадаевского «сумасшедшия». Это обходной путь позволит показать, как персона Петра I воспринималась в то время, когда Гоголь писал свою повесть, и поможет сделать более отчетливыми предположения о присутствии Петра в тексте Гоголя.

Как мы сказали, Петр появляется в тексте прежде всего через иерархию рангов, введенную им в 1722 г., и через одержимость рангами главного героя Поприщина. Лаферье отметил (Lafertie 1982, 57), что Петр Великий многообразно запечатлен в текстах Гоголя и что это его присутствие часто ответственно за неясности идеологического содержания творчества Гоголя. Например, слово *чин* служит в гоголевских текстах для маркировки оппозиции свой-чужой, в которой употребление обоих слов приближается к значению чуждого, не-русского, Другого. Это слово, которое Лаферье напрямую связывает с Петром I, служит для разрушения «всякой «русскости»... для русского читателя Гоголя. Кажется, в гоголевском Петербурге всяк донельзя озабочен своим рангом или чином, т. е. европейскими изобретениями» (Lafertie 1982, 56).

Мало того, что Петр предписал «всякому государственному служащему иметь ранг («чин») по табели о рангах, заимствованной из Европы», он повелел еще «сбрить традиционные русские бороды и носить платье немецкого покроя». Кроме того, будучи «царем, он называл себя «Императором»... Самым важным для отношения самого Гоголя к этому городу [Петербургу], этому «окну в Европу», была его роль центра чуждой экономической и административной организации» (Lafertie 1982, 54–55; курсив мой. — Д. К.). Образ Петра I — пожалуй, главная историческая ось, вокруг которой вращаются социополитические аспекты текстов Гоголя.

Чаадаев написал «Апологию сумасшедшего» в 1836 г. после публикации первого из восьми «Философических писем», когда его объявили сумасшедшим и поместили под домашний арест, сопровождавшийся медицинским надзором. Этот текст, которым он хотел оправдаться за некоторые радикальные европоцентристские и западнические суждения «Философических писем», сконцентрирован вокруг Петра I. Наряду с первым «Философическим письмом» этот текст «положил начало спору о судьбе России, ставшему известным как полемика между западниками и славянофилами» (Billington 1966, 315). Три момента особенно интересны для нашей аргументации. Во-первых, оправдываясь, Чаадаев принимает навязанный ему титул сумасшедшего и обращается к персоне Петра

I, для того чтобы объяснить свое положение сумасшедшего; таким образом, он прямо связывает имя Петра с сумасшествием. Во-вторых, метафоры, использованные в чаадаевском тексте для изображения Петра, поразительно напоминают те, которые в тех же целях использует Гоголь. В-третьих, текст написан почти в одно время с повестью Гоголя (Гоголь опубликовал ее в 1835 г.) и явно полемически заострен против Гоголя.

Фигура Петра I производит коренной перелом в течении русской истории.

«Величайший из наших царей, тот, который, как говорят, начал для нас новую эру... полтора года лет тому назад пред лицом всего мира отрекся от старой России. Своим могучим дуновением он смел все наши учреждения; он создал пропасть между нашим прошлым и нашим настоящим, бросил туда без разбора все наши традиции. Он сам пошел в страны Запада, и стал там самым малым, а к нам вернулся самым великим; он склонился пред Западом и поднялся нашим господином и законодателем. Он ввел в наш язык западные речения; свою новую столицу он назвал западным именем».

Он стирает прошлое, память, привносит и навязывает русской идентичности язык другого. Он устанавливает новые законы, заменяет трон и насаждает новые имена. Петр пренебрегает законами наследования и принимает новый титул: «Он отбросил свой наследственный титул и принял титул западный». Петр также переименовывает себя и подписывает документы иностранным именем: «...наконец, он почти отказался от своего собственного имени и не раз подписывал свои державные решения западным именем».

Петр повернул глаза России на Запад, и оттуда она получила свое зеркальное отражение, свой язык, имена, историю, наследство, платье, идентичность: «С этого времени мы только и делали, что, не сводя глаз с Запада... вбирали в себя веяния, приходившие к нам оттуда, и питались ими... Наши государи... сами заставили нас принять нравы, язык и одежду Запада. Из западных книг мы научились произносить по складам имена вещей. Нашей собственной истории научила нас одна из западных стран» (Чаадаев 1991, 525).

Петр I — это фигура, которая полностью разрушает идентичность России. Он формирует идентичность страны путем подчинения ее Другому, путем перевода русского языка в чуждую систему символов. Для этого он применяет силу, а сила и брутальность, как говорит Бенджамин, являются необходимым конститутивным элементом всякого перевода (Benjamin 1985, 159). Россия обрела свою идентичность путем полной *потери* своей русскости, *имени*, через подавление своей национальной сущности и забвение самой себя: «Никогда ни один народ не был менее пристрастен к самому себе, нежели русский народ, каким воспитал его Петр Великий, и ни один народ не достиг также более славных успехов па *поприще прогресса*» (Чаадаев 1991, 526; курсив мой. — Д. К.).

Стирание русской индивидуальности становится понятным, если воспринимать Россию как чистый лист бумаги, а Петра — как писателя:

«Петр Великий нашел у себя дома только лист белой бумаги и своей сильной рукой написал на нем слова *Европа* и *Запад*; и с тех пор мы принадлежим к Европе и Западу» (Чаадаев 1991, 527). Принадлежность России к Западу — фикция. Эта принадлежность устанавливается тем, что на чистом листе пишется заглавие — «Россия», несуществующая «Россия», а несуществующий текст «России» «заполняется» словами «Европа» и «Запад». Он написал «Европа» и «Запад», а оказалось — «Россия». Россия получила свое имя и идентичность, назвавшись Европой и Западом, потеряв свою идентичность, утратив и в то же время обретя свою идентичность. Она получает титул «Россия», будучи названа «Европой». Россия — Петрова «книга с ошибками». Эта сцена уже вводит сумасшествие как способ российского бытия. Образ другого, как сказал бы Лакан, здесь «полностью поглощает зрителя» (Лакан 1966, 31). Между Россией и Европой устанавливается «зеркальное соответствие, отраженная реакция» («не сводя глаз с Запада...»). Глядя на Запад, Россия образует свою идентичность, свое идеальное эго, но это идеальное эго устроено так, что оно делает сосуществование невозможным и должно убить идеальное эго своих желаний (ср.: Лакан 1966, 31). Такое положение дел создает ситуацию сумасшествия, поскольку там, где означающее Европа/Запад обретает свое место (на пустом клочке бумаги, который и есть Россия), «оно не может найти его, поскольку оно может быть выражено лишь на уровне Другого. Именно в этой точке, как в психозе... феномены каждой индивидуальной инстанции не только проявляют себя, но и свидетельствуют о самом грандиозном коллективном сумасшествии сообщества людей» (Лакан 1966, 38).

Присвоение невозможного имени Другого является, по мнению Лакана, одним из признаков сумасшествия. Именно так Чаадаев разъясняет русскую национальную идентичность: «Присмотритесь хорошенько, и вы увидите, что каждый важный факт нашей истории был нам навязан, каждая новая идея почти всегда заимствована. Но в этом наблюдении нет ничего обидного для национального чувства». Такое положение национального субъекта не может сохраняться, не вызывая сумасшествия: «Есть великие народы, — как и великие исторические личности, — которые *нельзя объяснить нормальными законами нашего разума*» (Чаадаев 1991, 527). Нормальные законы разума неприложимы к этой ситуации. Российской идентичностью правит закон сумасшествия. «Апология сумасшедшего» описывает правление Петра Великого в благоприятном свете и расценивает его роль в русской истории как великолепную программу. Однако основания этой характеристики по иронии вещей подчиняются требованиям заглавия и проецируют на фигуру Петра симптомы сумасшествия. У апологии сумасшедшего (или заглавия «Апология сумасшедшего») — двусмысленный референт, и невозможно определить, кто тот сумасшедший, которого надо защищать, — Чаадаев или Петр.

Текст Чаадаева содержит также полемическое измерение, направленное против тех, кто полагает, что «больше не нужно Запада, надо разрушить создание Петра Великого», против тех, кто сомневается

в ценностях Запада: «Да и чему нам было завидовать на Западе? Его религиозным войнам, его папству, рыцарству, инквизиции?» (Чаадаев 1991, 530). Единственный человек, к которому он прямо обращается в этом контексте, — Николай Гоголь.

«Вспомним, что вскоре после напечатания злополучной статьи, о которой здесь идет речь, на нашей сцене была разыграна новая пьеса. И вот, никогда ни один народ не был так бичуем, никогда ни одну страну так не волочили по грязи, никогда не бросали в лицо публике столько грубой брани, и однако, никогда не достигалось более полного успеха. Неужели же серьезный ум, глубоко размышлявший о своей стране, ее истории и характере народа, должен быть осужден на молчание, потому что он не может устами скомороха высказать патриотическое чувство, которое его гнетет?».

Пьеса, которую имеет в виду Чаадаев, — гоголевский «Ревизор». В конце своей апологии Чаадаев отрицает патриотизм Гоголя и утверждает, что его пьеса отражает страх русских перед мировой сценой и уход с нее России: «...отыскивают роль, которую они призваны исполнить на мировой сцене» (Чаадаев 1991, 537). Пьеса Гоголя выговаривает страх России перед Западом, и его патриотизм направлен на Россию, но глух к призыву, требованию, которое Европа адресует России, через которое только, по мнению Чаадаева, Россия и может обрести свою идентичность²⁶.

4. Сумасшедший царь

Все символы, опосредующие стремление Поприщина к Другому — чин, барышня, титул, — явно отмечены оппозицией свой-чужой, однако эта оппозиция не симметрична и очень часто нарушается. Как отметил Лаферье, герои Гоголя всегда уже отчуждены в самой своей идентичности, их «я» уже находятся в месте Другого, и, отталкиваясь от этой точки отсчета, они пытаются сформировать свою идентичность (ср.: Lafertie 1982, 56). Поприщин уже вписан в текст Петрова Петербурга, и отсюда он старается определить себя. Переживание Поприщиным последствий правления Петра выражается в его стремлении к чину. Это первое внедрение Европы в Россию, произведенное «Великим Императором» (Чаадаев). Поэтому все желания Поприщина — гео-графические, политически расположенные, соотнесенные с Западом, переданные с помощью письма.

Герой Гоголя, как и чаадаевский Петр, не сводит глаз с Запада (Чаадаев). Все, к чему он стремится, маркировано чужим именем. Он влюблен в директорскую дочь Софи. Письма, которые он читает, написаны собакой по кличке Меджи и насыщены французским языком («Ma chère Fidel») или обращениями к немецкому: «Мне кажется, что разделять мысли, чувства и впечатления с другим есть одно из первых благ на свете. Гм! Мысль почерпнута из одного сочинения, переведенного с не-

мецкого. Названия не припомню». Директор, чьему положению Поприщин завидует, желая себе такого же, тоже ассоциируется с Западом. Софи и Меджи называют его «папб»: «Папб здесь не было?»; «Моя барышня, которую папб называет Софи» и т. д. Его кабинет заполнен иностранными книгами, и Поприщин с любопытством рассматривает их названия: «Весь кабинет его уставлен шкафами с книгами. Я читал названия некоторых: все ученость, такая ученость, что нашему брату и приступа нет: все или на французском, или на немецком». Поприщин внимательный читатель «Северной пчелы», и все его внимание сосредоточено на сообщениях из Европы: «Читал «Пчелку». Эка глупый народ французы!» «Я сегодня все утро читал газету. Странные дела делаются в Испании. Я даже не мог хорошо разобрать их. Пишут, что престол упразднен и чины находятся в затруднительном положении о избрании наследника и оттого происходят возмущения». Именно через чтение (заголовки, письма, газеты) становится возможным сдвиг от наблюдения, существования в качестве субъекта наблюдения — известный вуайеризм Гоголя выражен в Поприщине — к объекту, превращению в короля. Объект желания Поприщина переносит его в Европу. «У меня все не могли выйти из головы испанские дела... Да притом и дела политические всей Европы».

День, когда Поприщин становится королем, знаменует внезапный разрыв в истории. Запись этого дня прерывает длительность времени и пространства. Поприщин разрывает со своим прошлым, объявляя его безумным, и принимает западный титул: титул Фердинанда VIII. Как Петр, он принимает нерусский титул («он принял титул западный» — Чаадаев) и нарушает ход истории: «он вырыл пропасть между прошлым и настоящим». Как Петр, он ускоряет историческое время и начинает *новую эру* («начал новую эру»): настоящее время его восшествия на трон. «Сегодняшний день» имеет место в новой эре: «Год 2000 апреля 43 числа». Одним из первых нововведений Петра I после его возвращения из-за границы было изменение календаря²⁷

Достоинства Поприщина перед помещением его в сумасшедший дом тоже весьма напоминают способ, каким Петр I правил Россией. Хотя Поприщин все еще живет в Петербурге и понимает это, он чужой король в России и хочет подчинить русский народ своей власти:

«Сначала я объявил Мавре, кто я... Я, однако же, старался ее успокоить и в милостивых словах старался ее уверить в благосклонности и что я вовсе не сержусь за то, что она мне иногда дурно чистила сапоги. Ведь это черный народ. Им нельзя говорить о высоких материях».

Поприщин — испанский король, правящий русским народом. Эта «двойная экспозиция» просматривается и в сцене подписания документа. На том месте, где должна была появиться его русская подпись, он пишет иностранное имя: «Мне больше всего было забавно, когда подсунили мне бумагу, чтобы я подписал. Они думали, что я напишу на самом кончике листа: столоначальник такой-то. Как бы не так! а я на самом главном месте, где подписывается директор департамента, черкнул: ‘Фердинанд VIII’».

Он буквально перенимает роль Петра, который подписывал указы западным именем: «он не раз подписывал свои державные решения западным именем». В то же время он ожидает, что его департамент будет выказывать ему знаки подчинения, перенося, таким образом, свою власть западного короля на русских: «Нужно было видеть, какое благоговейное молчание воцарилось; но я кивнул только рукою, сказав: «Не нужно никаких знаков подданничества!» — и вышел».

Поприщин обзаводится новым костюмом, с тем чтобы соответствовать королевскому титулу. Он в буквальном смысле облачается в западное платье, выполняя тем самым приказ Петра²⁸. Старый мундир Поприщина не подходит для его новой роли: «Я до сих пор не имею королевского костюма. Хотя бы какую-нибудь достать мантию». Не доверяя портным, он решает сшить костюм самостоятельно: «Я сам решил сшить... Мантия совершенно готова и сшита». Облачение себя в мантию — сумасшествие, так же как и то, что Поприщин шьет ее сам: «Мавра вскрикнула, когда я надел ее». Если рассматривать акт Поприщина в предложенном аллегорическом духе, то навязанная Петром I мода окажется маниакальной модой, а новые платья императора — одеянием безумия.

По дороге в Испанию/сумасшедший дом Поприщин, весьма напоминая этим Петра, не упускает случая восхититься достижениями европейской техники: «Мне показалась странною необыкновенная скорость. Мы ехали так шибко, что через полчаса достигли испанских границ. Впрочем, ведь теперь по всей Европе чугунные дороги, и пароходы ездят чрезвычайно скоро». Путь к сумасшествию Поприщин проделывает по дороге прогресса, через «поприще прогресса» (Чаадаев). Он очень интересуется вопросами технологии и производства Луны. «Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге», т. е., опять-таки, на Западе. С нашей точки зрения важен тот факт, что Петр I начинает свое правление с налаживания связей с Германией: «П [етр] стал единодержавным правителем и сблизается с нем. слободой, привлекая их на службу»²⁹. Да и луна — слово, которое в повести тесно связано с безумием, лунатизмом, и рассуждения о производстве луны выражают сумасшествие, связанное с западной технологией. Обнаружив, что земля собирается сесть на луну, Поприщин призывает «*бритых грандов*» спасти последнюю: «Бритые гранды, которых я застал в зале государственного совета великое множество, были народ очень умный, и когда я сказал: «Господа, спасем луну, потому что земля хочет сесть на нее», — то все в ту же минуту бросились исполнять мое монаршее желание, и многие полезли на стену, с тем чтобы достать луну...».

Подчиненные Поприщина, сумасшедшего короля, названы «бритыми грандами», он является правителем бритой аристократии, так же, как и просвещенный преобразователь-западник. Поприщин «болен» луной, луна делается на Западе, и вызываемый ею ряд ассоциаций, сама их фактура переплетены с Западной Европой. Нам следует держать в памяти тему луны, поскольку она еще возникнет в этой повести, и ее свет высветит еще один смысл этой лунатической географии.

Луна начинает снова светить над Россией в сцене возвращения Поприщина из Европы. Его возвращение устанавливает интересный набор оппозиций, опять же географически маркированных: и в смысле отношений Запада и России, и в смысле греческого корня «гарһз», письмо. Он отправляется в Испанию в *кажете*, средстве передвижения, обозначаемом западным словом и пришедшем в Россию с Запада. (Слово — итальянское, а реальный предмет, вероятно, происходит из Польши; ср.: Словарь современного русского литературного языка V, 815). Он возвращается на *тройке*, чью символическую плодovitость трудно не заметить. В «Мертвых душах» тройка — Русь, метафора России³⁰. Поприщин передвигается с помощью транспортного средства, которое, с точки зрения Гоголя, является исключительно русским. Тройкой правит «ярославский расторопный мужик» (Гоголь, «Мертвые души»), а не «в немецких ботфортах ямщик». Возвращаясь обратно в Россию, Поприщин восклицает: «Дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней!»

Он едет с Запада и видит луну: в этот раз это не западное светило, луна, но русское — *месяц*, сияющий над его родиной. Он возвращается в Россию, чтобы обрести ясность ума, обрести свою «мать», но, поскольку он едет из Европы, он в то же время возвращается и на родину — «родина-мать» — и видит русский месяц над своей русской родиной: «...лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли мой синеет вдаль? Мать ли моя сидит перед окном?»

Под давлением наказаний сумасшедший король начинает вспоминать свою истинную идентичность, вспоминает свое прошлое и свою историю.

Какова же Россия, в которую он возвращается? В другой петербургской повести русский пейзаж описан *идентичным образом*: море отделяет Россию от другой европейской страны, «избы», «лес в тумане», «море», «тьма» и, конечно, «окно», т. е. *те же метафоры, описывающие Россию*. Они содержатся в поэме Пушкина «Медный всадник. Петербургская повесть». Поприщин возвращается из Европы *в другой текст, в текст Пушкина*, и обнаруживает, что Россия сидит у окна, именно у того окна, которое Петр прорубил в Европу: «Природой здесь нам суждено / В Европу прорубить окно» (Пушкин). Он возвращается из Европы и обнаруживает, что Россия сидит у окна и пристально смотрит в том направлении, которое Петр определил для нее и во имя нее. Он возвращается и обнаруживает, что его возвращения ждет мать, предавшая его ради Запада через отцовскую фигуру великого Преобразователя-западника: «Стоял он, дум великих полн, / и вдаль глядел» (Пушкин). Он возвращается в Россию, которая уже ограничена рамой окна в Европу. Поприщин возвращается из Европы в другой текст о России — тот, который он пытался подчинить себе и покинуть, отправляясь на Запад. На Западе он нашел сумасшествие и попытался уйти от него назад,

к нетронутости и здравомыслию своей русской идентичности. Русская идентичность, которую он находит дома, уже проникнута пристальным взглядом Запада, и окно в Европу уже обрамляет смещенное бытие России: ее идентичность — это рама, направляющая ее взгляд, рама, которой ей никогда не овладеть.

Возвращение Поприщина в Россию скрывает за собой имеющее далекие последствия и глубокое суждение о русской истории: его возвращение вводит в действие, «исполняет» раскол, вписанный в текст русской национальной идентичности, переходное состояние ее национального бытия, навязанное ей Петром I. В другом возвращении в Россию, происходящем в «Мертвых душах», Гоголь пишет, что Россия — тройка, направляемая другими народами и странами: «Дают ей дорогу другие народы и государства». Положение Поприщина «вводит в действие» этот переход: он возвращается с Запада и встречает взгляд России, направленный на Запад, на Другое ее собственной идентичности: *Другие!* Эта инаковость внедрена в ее национальное тело царем, который оставил так много следов в формировании безумного сознания нашего несчастного титулярного советника. В переходе с Запада в Россию, в попытке уйти от мук инаковости, навязанных ему великой грандиозной отцовской фигурой современной России, он находит свою идентичность уже зараженной микробами сумасшествия, которые сделали его королем. Он обнаруживает, что и он сам, и его Великий Отец жили мечтой стать королем, он воплощает мечту, «сон Петра», подчиняется его предписаниям относительно приобретения своей идентичности от *Других*, но узнает, что правление Россией с Запада означает, что они оба должны уничтожить ее идентичность, должны заставить ее смотреть в сторону удаленного Другого. Он обнаруживает, что в положении Другого, которое Россия вынуждена перенять, содержалось ее небытие: расстояние — это пропасть, которая никогда не ответит на взгляд: «Далее, далее, чтобы не было видно ничего, ничего». Возвращаясь из Европы, наш сумасшедший король обнаружил, что «если человек, считающий себя королем, — сумасшедший, то король, считающий себя королем, не менее сумасшедший» (Lacan 1966, 170).

III. Заключение

«Но создать бурю безумия или безумие бури через буйство письма, интоксикацию гиперболой, оргию языка — не значит ли это, собственно, создать иллюзию полноты в пустоте?», — пишет Шошана Фелман (Felman 1985, 92), предлагая нам еще раз метафоры сумасшествия, применимые к парадоксам текста Гоголя. Кто сумасшедший король и как его зовут? Что он говорит нам из тюрьмы безумного языка, в которой он заключен? В начале гоголевских «Записок сумасшедшего» недвусмысленно допускается, что их герой сумасшедший. По ходу повести

текст, как мы пытались показать, начинает забывать о сумасшедшем субъекте и растворять его в противоборствующих подтекстовых иерархиях, сводя Поприщина к положению того, что Барт назвал «нулевой степенью письма». Поприщин стал нулем, пустым местом текста, которое производит письмо. Он — субъект, который удаляется со сцены письма и обеспечивает место для других текстовых энергий — либидинальных, исторических, политических. Повесть о сумасшедшем человеке становится повестью о текстах, оспаривающих друг у друга право присвоить себе заглавие повести, после того как произведший его субъект исчез с ее сцены. В последней сцене, как мы пытались показать, Поприщин растворяется в сети политических намеков на Петра Великого и переходит в метафору, становится образом, который «исполняет» собой последствия Петрова правления Россией. Таким образом повествование как таковое разрушается, предавая текст противоречивому богатству письма, которое формируется как «полнота в пустоте». Подобно Петру, который пишет *Европа*, а получается *Россия*, сам Поприщин — писатель, который вызывает свое сумасшествие: «Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства. Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай». Поприщин — движущая сила письма, он пишет собственное сумасшествие, он есть *écriture* самого текста. Если последовать его совету, как предлагает исследователь (Рассе 129), и читать слово *Испания* как измененное слово *Писания*, то Поприщин оказывается невозможной ролью советника письма, самосоотносительным местом в тексте, вызывающим собственное сумасшествие в тот момент, когда герой, как субъект, исчезает из текста и оставляет на сцене одно письмо. Поприщин становится королем письма, устраняющего его со сцены, которую оно устанавливает. После этой операции не остается ничего, кроме молчания: *ничего, ничего, молчание*. В заключительном ироническом анаграмматическом повороте текста титул Поприщина превращается в ничто: *чин его* становится *ничего*. Ничтожество — последний след, оставшийся от этого короля.

H a m l e t: The king is a thing.

G u i l d e r s t e r n: A thing, my lord?

H a m l e t: Of nothing.

6. Прощение женщины в «Анне Карениной»

We could scarcely hope for a more promising
exercise than the study of excuses.

Джон Остин.

«Как производить действия при помощи слов»

Что является предметом прощения? Оскорбления, конечно,
все моральные и физические раны и, в конечном счете, смерть.

Юлия Кристева. «Черное солнце»

В классическом исследовании «Великий кодекс: Библия и литература» Нортроп Фрай цитирует знаменитое суждение Уильяма Блейка о мифическом происхождении литературы: «Ветхий и Новый Завет являются Великим Кодексом искусства» (Frue 1982, 55). Безусловно, полезно было бы прочитать «Анну Каренину» Толстого в этом свете. Эпиграф к роману (библейская цитата, обсуждавшаяся бесчисленными критиками) указывает на обе линии традиции — Ветхий и Новый Завет, — создаваемой «Великим Кодексом». Редкий истолкователь романа не знает того факта, что эпиграф «Мне отмщение, аз воздам» отсылает и к Ветхому (Лев 32:35), и к Новому Завету (Рим 12:19), откуда Толстой, через Шопенгауэра, берет цитату. Но еще реже критики приходят к согласию относительно действительного значения этого фрагмента. Каковы бы ни были расхождения между интерпретаторами (Страхов, Громека, Эйхенбаум, Гильфорд, Джексон), все они, кажется, уверены в том, что эпиграф можно использовать как своего рода ключ, который дает исчерпывающее объяснение всем семантическим компонентам романа (Gromeka 1970, 801). Этот подход хотя и воздаст должное бесспорной важности эпиграфа, предполагает прочтение романа как метафизически *завершенного* и, заботясь о сохранении прозрачности его (Библейского) значения, оставляет незамеченными динамические, часто — сталкивающиеся и взаимно исключаящие линии повествования, которые берут начало в этой цитате.

Еще одно расхожее неверное понимание этого знаменитого эпиграфа связано с тем, что критики склонны прочитывать его так, как если бы он представлял собой всеобъемлющее, неделимое и отчетливо-однозначное тождество с неким недвусмысленно прозрачным, очевидным и бесспорным смыслом. В данном очерке эпиграф будет прочитан в контексте Ветхого и Нового Завета и будет сделана попытка показать его в корне противоположные, взаимно противоречивые значения. Эти

расхождения образуют риторический комплекс тех противодействующих сил самого романа Толстого, которые обуславливают его риторические, семантические и репрезентативные натяжки, перекосы и противоречия.

Положение этой амбивалентной цитаты (сразу и из Ветхого, и из Нового завета), тот факт, что она служит эпиграфом к роману, еще более затрудняют ее интерпретацию. Она не находится ни внутри романа (как эпиграф, она *вне* текста), ни полностью вне него, поскольку некоторые основные темы и семантические и риторические жесты романа повторяют эпиграф внутри самого его текста (особенно те, что касаются прощения). Эти повторения располагают критика к трактовке этой цитаты как *основной* структурной матрицы (*Rifatterre*), *сюжета* или, в самом деле, Великого Кодекса, т. е. как закона, который определяет главенствующие тематические, риторические, семантические или межтекстовые (в этом отношении генеалогические) стратегии этого текста. Эпиграф располагается, таким образом, на *пограничной линии*; он одновременно очерчивает рамки текста и задает его законы (жанра: роман о супружеской измене, межтекстовая генеалогия, брак и т. д.). Его повторения в самом тексте кодифицируют институциональные законы и текста, и брака, будучи одновременно риторическими или перформативными (*обещание*), и семантическими (измена является темой романа). В этом отношении эпиграф преступается, предается или обесценивается следующим за ним текстом.

Эта двусмысленность эпиграфа имитирует или повторяет, в риторическом ключе, репрезентативные жесты текста, особенно те, что касаются статуса женского. Именно эта неустойчивая структура столь затрудняет понимание и самого эпиграфа, и женщины, к которой он относится, с чьим именем делит привилегированное положение внутри/вне текста (ведь «Анна Каренина» — и название романа). В своей радикальной неоднозначности эпиграф задает закон жанра, который Деррида усматривает «в женском» (Derrida 1981, 73), таким образом и продвигая закон (брака, жанра, пола, рода, текста), и в то же время пересекая и нарушая очерчиваемые им границы. Анна содержит в себе границу, и эта парадоксальная граница есть то, что составляет ее («ее» снова значит: и романа, и персонажа) сексуальность и чувственность.

Эпиграф служит подтекстом, в котором сплетаются противоположные риторические силы, и, таким образом, является не неким единым истоком, но одним из текстов, в свою очередь сложных и противоречивых, составляющих роман. Поскольку главная тема романа — супружеская измена, наш анализ будет сосредоточен, естественно, на риторических механизмах прощения и мести, вызываемых к действию нарушениями закона и договора, связанными с изменой. Будет рассмотрено также «распределение» вины и прощения по признаку пола. Экономия прощения в «Анне Карениной», являющегося реакцией на измену, однозначно благоприятна для мужчин и неблагоприятна для женщин, причем она действует без отклонений и колебаний, тем самым позво-

ляя нам четко видеть логику, с какой этот роман (точнее, представление в нем конкретного закона) трактует женское. Мое прочтение эпиграфа подсказано суждением Т. Теннера: формы восприятия измены в Ветхом и Новом Завете воспроизводятся и в «Анне Карениной». Кажется, действительно можно доказать, что именно такое напряжение между законом и симпатией является связующей нитью этого великого буржуазного романа (см.: Tanner 1979, 14).

Великий кодекс прощения

В Ветхом Завете прелюбодеяние точно кодифицируется Моисеевым законом и рассматривается как смертный грех:

«Если найден будет кто лежащий с женою замужнею, то должно предать смерти обоих: и мужчину, лежавшего с женщиною, и женщину; и [так] истреби зло от Израиля» (Втор 22:22)

Моисеев закон трактует прелюбодеяние как нарушение абсолютности закона, которое расшатывает духовные основания целого общества («Израиля»). «Эти категории не допускают обжалования, и нарушение императивов, которые организуют отношение между этими категориями, карается смертью» (Tanner 1979, 19). Логика Моисеева закона — отношение «или—или», не допускающее терпимости к нарушениям и исключений из общего правила наказания. Закон, данный Моисеем и Торой, «имеет тотальный авторитет, и согласно ему индивиды несут полную ответственность» (Tanner 1979, 19). Нарушение имеет место «в чистом виде» и не допускает никакой приватности или связанной с ней внутренней вины. Закон обязывает к мести, которая поражает безжалостно, и в то же время всевидящий глаз пресекает всякую попытку укрыться. Никто не находится вне поля зрения или слышимости в Моисеевом граде (ср.: Tanner 1979, 19–20).

В Новом Завете, с другой стороны, супружеская измена прощается. Слепого действия закона не предполагается, безличное предписание наказания, карающего нарушение верности, заменяется, скорее, «индивидуализированным» применением действующего закона: прощением, освобождающим женщину от ее греха, вводящим и оправдывающим внутреннюю вину.

«3. Тут книжники и фарисеи привели к Нему женщину, взятую в прелюбодеянии [...]»

5. ‘Моисей в законе заповедал нам побивать таких камнями: Ты что скажешь?’

6. [...] Но Иисус, наклонившись низко, писал перстом на земле, не обращая на них внимания.

7. Когда же продолжали спрашивать Его, Он, восклонившись, сказал им: “Кто из вас без греха, первый брось в нее камень” [...]

10. Иисус, восклонившись и не видя никого, кроме женщины, сказал ей: ‘Женщина! Где твои обвинители? Никто не осудил тебя?’

11. Она отвечала: «Никто, Господи». Иисус сказал ей: «И Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши» (Ин 8:3–10).

Иисусово перетолкование Моисеева закона «совершенно изменяет условия и послышки спора» (Tanner 1979, 21). Моисеева месть, ее «монолитная всеобщность» (Tanner) заменяется более личностным применением закона. В истолковании Христа закон актуализируется путем введения вины. Прощение измены показывает, что преступление женщины не должно истолковываться как космическая трагедия, но скорее как социальное отклонение, которое компенсируется механизмом прощения. В этом отношении прощение есть пустой жест, лишенный этического «содержания»: мы прощаем, потому что кто-то виноват.

Интересно сравнить различные способы, какими эти два библейских текста интерпретируют нарушение закона, в свете их способа производства дискурсов. «Моисеев закон» обращен к народу Израиля и предполагает прямую связь между законом и логосом (словом). Такая связь обуславливает прямое отношение между преступлением и наказанием. Новый Завет, с другой стороны, наказывает, вызывая в человеке вину или стыд. Именно в институте прощения он восстанавливает первоначальную полноту справедливости. Это получает завершение в долгосрочных последствиях письма, которые очевидно неподвластны законодателю («Иди и впредь не греши»). Христос, пишущий на земле, — законодатель, который полагается на воспроизводящийся механизм прощения, действующий без его непосредственного контроля. Кроме того, он регулирует социальное равновесие путем включения в общество, а не путем исключения (как Моисей). (Введение вины и внутренней ответственности за выполнение закона — составная часть этого механизма.) Эти различия важны для нашего прочтения романа Толстого, поскольку «оба эти образца действия очень четко представлены в ‘Анне Карениной’» (Tanner 1979, 23).

Противоположность и различия между двумя интерпретациями измены, даваемыми библейскими текстами, содержатся и в эпитафье. Беглый взгляд на два контекста, откуда взяты мотивы мести, покажет, что возможные значения эпитафьи прямо противоположны друг другу. Эта противоположность ведет к двум возможным способам чтения как эпитафьи, так и собственно текста романа.

Строка о мести («У Меня отмщение...» Втор 32:35) появляется в заключительных главах Торы и следует за законами, трактующими прелюбодеяние (эти последние появляются в той же книге несколькими главами ранее). Таким образом, она является комментарием на законы, который главным образом нас и интересует, поскольку супружеская измена рассматривается обычно как основная «тема» «Анны Карениной». Будучи помещены в заключительных главах Моисеевых книг, эти строки имеют привилегированное и господствующее положение в Моисеевом цикле и ретроспективно проливают некоторый свет на природу законов. Что такое месть, обещанная Богом? Это наказание всем тем среди народа Израилева, кто пренебрегает Его словами. Всякий, кто

находится вне окружности, очерченной Его голосом, будет наказан смертью (41:2). Месть буквально рассечет любого, кто ослушается и не подчинится словам, идущим от Бога к Его народу. Модель непосредственности и неминуемости мести в этих отрывках также сохраняется. Для наших целей следует запомнить образ разрубленного тела, поскольку примерно так же разъято тело Анны.

Новозаветное суждение о мести помещено в контекст совсем другого рода. Его жанр — послание, а не проповедь, и его риторический модус — соблазн и убеждение, а не преследование и угроза. Так же как писание Христа на земле противопоставляется наставлению Моисея, против Моисея направлены и послания св. Павла. Ближайший контекст соответствующего текста также совсем иной. Вместо Моисеевой угрозы мы видим здесь призыв к состраданию («Радуйтесь с радующимися и плачьте с плачущими», Рим 12:15), прощению («никому не воздавайте злом за зло», 12:17; «Благословляйте гонителей ваших», 12:14) и, более всего, к воздержанию от мести («не мстите за себя... Я воздам, говорит Господь», 12:19). Непосредственный контекст, как и все Послание к римлянам, представляет собой призыв к отказу от мщения, поскольку мщение принадлежит к компетенции Господа, который милостив. Бог Послания, как четко сказано в начале, прощающий, «милосердный» (12:1).

«Анна Каренина» как механизм прощения

Текст «Анны Карениной», следующий за эпитафией, непосредственно продолжает эту новозаветную интерпретацию, выстраивая модель преступления и прощения, которая служит краеугольным камнем механизма романа. «Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме»³¹; последующая драма вращается вокруг неуверенности Стивы в том, простит ли его Долли: «И его воображению представились... и мучительнее всего собственная вина его. 'Да! она не простит не не может простить'». В романе Толстого структура прощения представлена браком Долли и Стивы, в котором нарушение верности смягчается и излечивается бесконечным повторением извинений—прощений. Именно этот механизм преступления и прощения обеспечивает прочность брака этой пары. Главная ошибка, в которой сознается Стива, — не само преступление, но скорее то, что он действовал недостаточно хорошо. Кроме того, он сожалеет, что не умеет приспособиться к механизму прощения: «Вместо того чтоб оскорбиться, отречься, оправдываться, просить прощения, оставаться даже равнодушным... его лицо совершенно невольно... совершенно невольно вдруг улыбнулось... глупо улыбкой. Эту глупую улыбку он не мог простить себе». Следующие главы описывают попытки примирения, предпринятые Стивой и Анной: «Долли, что я могу сказать?.. Одно:

прости, прости... Накажи меня, вели мне искупить свою вину... Я виноват, нет слов сказать, как я виноват! Но, Долли, прости!.. Нет... Она не простит». Анна все время повторяет Долли слова Стивы: «‘Нет, нет, она не простит’ Но как же простить... простить... совсем, совсем»³². В конечном итоге усилия Анны увенчиваются успехом: «примирение [Долли с Облонским] состоялось».

Следующие главы романа, как правила, так или иначе включают сцены прощения. Такое прощение, на самом деле, составляет часть социального ритуала, скрепляющего общество. В сцене, повторяющей и пародирующей успешную попытку Анны примирить Стиву и Долли, Вронский мирит немецкого господина с офицером, хотевшим соблазнить его жену: «Мы в отчаянии, мы просим простить за несчастное недоразумение... простить их вину... Я... готов простить, но...». Вронскому удается его миссия, и дело разрешается.

Никто не уходит от машины прощения, даже дети. Один из сыновей Долли, Гриша, не слушается гувернантки, и мать решает наказать его. «Это было слишком уж грустно, и Дарья Александровна решила, переговорив с англичанкой, простить Гришу... Но тут, проходя чрез залу, она увидела сцену, наполнившую такую радостью ее сердце, что слезы выступили ей на глаза, и она сама простила преступника». Почти такая же сцена происходит между Анной и Сережей. Но вместе с тем в этой сцене вводятся в игру два способа прощения, предполагаемые эпиграфом к роману: «Сережа... провинился, кажется... Как провинился?» Провинность быстро прощается: «Сережа... это дурно, но ты не будешь больше делать этого? Ты любишь меня?» Непосредственный контекст здесь, конечно, Иисусово «Иди и впредь не греши», условие прегрешения и прощения, формулируемое Новым заветом. Этот эпизод является решающим для понимания мыслей Анны о прощении «ими» ее грехов: «Неужели они не простят меня... она поняла, что они не простят.. Говорить о своей вине и своем раскаянии я не могу, потому что...» Анна отказывается участвовать в механизме прощения без упоминания о великодушии Каренина, и предвидя, что ее не простят, она сама отказывается участвовать в этом социальном ритуале. Ее приверженность своей любви выше пустого повторения конвенции о прощении, и она отказывается прибегать к легкому социальному средству отпущения греха. Прибегнуть к прощению значит почувствовать себя виноватой, внутренне признать свою вину, и как раз в этом она не хочет участвовать. Однако отказ «сказать что-либо мужу», взывание к его великодушию не выводит ее из области вины и ответственности, не переносит туда, где эта этическая структура могла бы быть преобразована или объявлена недействительной, но возвращает ее в сферу действия Моисеева закона, заданную эпиграфом. Здесь, видимо, заявляет о себе месть текста. Ее преступление есть нарушение закона жанра, отказ участвовать в той самой структуре прощения, которая правит обществом. Замечу, что в романе говорится, что некоторые женщины одного круга с Анной ведут себя много «свободнее», чем она, и все же пользуются полным ува-

жением общества. Преступление Анны состоит не столько в прелюбодеянии как таковом, сколько в отказе смириться с тогдашними нравами. Для нее прощение по договору ужаснее действительного страха за собственную жизнь: «Он христианин, он великодушен! Да, низкий, гадкий человек!.. Убил бы он меня, убил бы его, я все бы перенесла, я все бы простила, но нет, он... [простит]». Именно допущение, что она раскаялась («Я вполне уверен, что вы раскаялись...»), смирилась с пустотой механизма прощения, вселяет в героиню глубочайший ужас. Смерть для нее предпочтительнее каренинского прощения (которое равноценно смерти, поскольку Каренин готов простить только мертвую или умирающую Анну).

Именно отказ участвовать в механизме прощения, попытка исключить себя из пространства христианского закона, действует во вред Анне и в конечном счете убивает ее. Сопrotивление Анны также подчеркивает, что христианский закон прощения может быть столь же убийственным, если он применяется к тем, кто отказывается его признать. С другой стороны, многочисленные прощения в романе приводят к тому, что прощение превращается в пустое, чисто символическое движение, которое структурирует все взаимоотношения в обществе. Прощение – корректирующий механизм, который имеет силу восстанавливать первоначальную диспропорцию и систематически обеспечивать отпущение вины. Действуя, как письмо, в модусе повторения, прощение обеспечивает легкое излечение любого социального конфликта или дисбаланса. Многочисленные прощения в романе свидетельствуют о том, что движение прощения осуществляется по типу грамофонной записи, как бесконечное повторение договора, независимо от интенции, сопровождающей акт прощения. Извинения и прощения обнаруживают разобщенность между интенцией и механизмом, машиной, производящей прощение, разрыв, который знаменует «радикальное отчуждение между смыслом и исполнением всякого текста» (De Man 1979, 298). Именно намерения, настоящей любви, наличия смысла требует Анна от прощения, от отношений с мужем и Вронским, но эти области никогда не совпадают друг с другом. Именно поэтому она столь отчаянно сопротивляется попытке Каренина простить ее («гадкий человек, христианин»): пустой поворот языка внушает ей глубочайший ужас. Это механическое движение олицетворяет Егорушка Корсунский, «знаменитый дирижер балов, церемониймейстер». Его движения по танцевальной зале сопровождаются постоянным повторением извинений и прощений, адресованных женщинам: «И Корсунский завальсировал, умеряя шаг, прямо на толпу в левом углу залы, приговаривая: ‘Pardon, mesdames, pardon, pardon, mesdames’». Корсунский может служить образцом «бесконечной способности текстового механизма извинять» (De Man 1979, 299)³³ Общество, которому противостоит Анна, автоматически повторяет бессмысленные слова прощения³⁴. Воссоединение Кити и Левина – еще одна возможность для Толстого поставить сцену прощения. Первая

встреча любящих происходит в предвкушении их последующего примирения в блаженстве прощения: «Ничего, казалось, не было необыкновенного в том, что она сказала, но какое невыразимое для него словами значение... Тут была и просьба о прощении...» Это предвосхищение, конечно, исполняется, когда эти двое начинают играть в *secrtaire*. «Ну, так вот прочтите. Я скажу то, чего бы желала. Очень бы желала! — Она написала начальные буквы: ч, в, м, з, и, п, ч, б. Это значило: ‘чтобы вы могли забыть и простить, что было’ ‘мне нечего забывать и прощать, я не переставал любить вас’».

Сцена, когда Левин прощает Кити, идет сразу за сценой, в которой Долли пытается убедить Каренина простить Анну и он отказывается («Я не могу простить... Я не могу простить»), а Долли шепчет: «Любите ненавидящих вас...», снова приводя на память Евангелие. Каренин, таким образом, явно представлен как человек, приверженный скорее Моисееву, нежели евангельскому закону. Следующая сцена между Левиным и Кити по контрасту усиливает отказ Каренина в прощении. Я бы сказал, что эта сцена представляет собой мастерскую переделку евангельского эпизода с сохранением всех его конститутивных элементов. Левин почти буквально пишет на земле: он пишет свою просьбу о прощении кусочком мела, тем самым оставляя след мела на столе, ведущий прямо к Евангелию от Иоанна. Писать на земле, подобно Христу, или писать мелом, значит писать что-то, что может быть легко прощено и сглажено («Иди и впредь не греши»; «прости и забудь»). (В отличие от Моисея, чьи законы написаны на скрижалях, неизменных и неразрушимых.) Писать на земле — значит одновременно стирать, что-то врое Фрейдова *Wunderblock*. И, что весьма значимо, Кити и Левин пишут только начальные буквы, даже не слова, и тем самым включают стирание в само письмо. «Мел» также чем-то близок к «мель», одно из значений которого — «мель», т. е. отмель. И «мель» означает также побелка, отбеливание, то, что чистит, стирает, но также освобождает от вины, т. е. прощает. Кроме того, вся эта сцена строится в модусе тайны, секрета, известного только Левиному и Кити, поскольку они играют в *secrtaire* («В *secrtaire* играет?» — сказал старый князь, подходя»). Это добавляет таинственности просьбе о прощении, написанной мелом (как автор написал в другом месте: «...что-то сакраментальное, таинственное связывало пару в глазах Бога»), действительно *Mysterium Tremendum*, величие Нового Завета, соединяющего прощение, отпущение греха, таинство и святость брака, а также откровение.

Левинское прощение Кити сразу же обретает параллель, когда Левин с «разрешения» старого князя решается признаться невесте в своей прежней любовной жизни и дает ей свои дневники.

«Возьмите, возьмите эти ужасные книги! — сказала она... Зачем вы дали их мне!.. Нет, все-таки лучше’ Он опустил голову и молчал. Он ничего не мог сказать. ‘Вы не простите меня’, — прошептал он. ‘Нет, я простила, но это ужасно!’ Однако счастье его было так велико, что это признание не нарушило его... Она простила его...»³⁵.

Предназначения прощения: женщина виноватая, беременная и мертвая

Имеется еще одна сторона прощения в «Анне Карениной», которая до сих пор не обсуждалась и которая важна для функционирования прощения в романе: распределение прощения по признаку пола. Распределение прощений между полами выявляет ханжество этой структуры прощения и, можно сказать, делает явным мщение Толстого (по крайней мере, в этом романе) общественным нравам³⁶. Женщины в «Анне Карениной» систематически прощают мужчинам их распущенность: Долли прощает Стиву: «Нет, могу, могу, могу. Да, я простила бы. Я не была бы тою же, да, но простила бы, и так простила бы, как будто этого не было, совсем не было». Левин тоже позволяет Кити простить его за ревность (а потом выставляет Весловского из дома): «Катя, я измучил тебя! Голубчик, прости меня». Кити прощает ему его крайний деспотизм и фаллократию. Кити прощает ему также добрачные половые связи: «Нет, я простила, но это ужасно!» Левин тоже прощает Кити, но экономия прощения в этом случае такова, что вина предстает как структурная часть женского подчинения. Левин прощает Кити не измену, но тот факт, что она свободно распорядилась своими желаниями, хотя ее отношения с Вронским так никогда и не стали сексуальными либо брачными. Ее желание другого мужчины с самого начала нагружается виной и требует прощения: «Если можно меня простить, то простите, — сказал ее взгляд, — я так счастлива». Кити виновата в том, что она счастлива как женщина, которая выбрала своего возлюбленного, и она дорого платит за это «прегрешение». Левину кажется «естественным», что следует считать ее виноватой (ведь это Левин воспринимает ее взгляд как просьбу о прощении) и что ему необходимо простить ее, прежде чем отношения с ней могут быть продолжены: «И я приеду с великодушием — простить, помиловать ее. Я пред нею в роли прощающего и удостоивающего ее своей любви!..» Итак, прощение в отношениях между Левиным и Кити не взаимное, но несет на себе заметный отпечаток женоненавистничества. Только женщина, которая едва ли не убита чувством вины, как Кити, может быть прощена за грех, который она никогда не совершала³⁷. Как сказал бы де Ман, «ее вина прощена, потому что ее подавление доставляет удовольствие. Следовательно, подавление фактически есть оправдание... Извинения производят ту самую вину, которую они оправдывают» (De Man 1979, 286). Левин может простить Кити, потому что она уже принимает свое прощение/вину, и в этом смысле «никакое оправдание не может поспеть за таким разрастанием вины» (De Man 1979, 299).

Левинские прощения также даются в рамках строго женоненавистнической парадигмы и, следовательно, направлены против свободной циркуляции женского либидо. Фактически, Левин способен иметь дело только с таким женским, которое жестко ограничено законом или собственной биологией женщины. Женоненавистничество Левина выдает

и его страх перед женским, и известную импотенцию и боязнь соревнования с мужчинами (с Вронским, а потом с Весловским). Женщины с несдерживаемой сексуальностью физически отвратительны ему. Они для него «пауки» и «гадины» (последнее — русское слово, обозначающее что-то действительно отталкивающее; отбросы, навозная жижа, рвотная масса, экскременты, например, могут быть названы «гадостью», т. е. словом однокоренным с «гадина»). Естественно, таких женщин невозможно простить (в отличие от мужчин):

«— Ну, уж *извини меня*. Ты знаешь, для меня все женщины делятся на два сорта... то есть нет... вернее: есть женщины, и есть... Я прелестных падших созданий не видал и не увижу, а такие, как та крашенная французенка у конторки, с завитками, — это для меня *гадины*, и все падшие — такие же.

— А евангельская?

— Ах, перестань! Христос никогда бы не сказал этих слов, если бы знал, как будут злоупотреблять ими. Изю всего Евангелия только и помнят эти слова. Впрочем, я говорю не то, что думаю, а то, что чувствую. Я имею отвращение к падшим женщинам. Ты пауков боишься, а я этих гадин» (курсив мой. — Д. К.).

Левин не только отказывает в прощении «падшим» женщинам, но полагает, что Христос был не совсем прав, прощая такую женщину, поскольку Его словами теперь злоупотребляют. Как можно злоупотребить прощением «падших» женщин, Левин не разъясняет. Прощение греха, протягивание руки помощи тому, кто «пал», по определению не может быть предметом злоупотребления, поскольку вписывается в рамки новозаветной парадигмы, да и любой парадигмы социальной нравственности. Брат Левина, например, прощает «падшую» женщину, берет ее из «[дурного] дома», и они живут вне брака как муж и жена. Левин не колеблясь воспринимает ее как «гадину», мерзость. Приехав навестить умирающего брата, он не позволяет Кити встретиться с ней. С другой стороны, Левин прощает грех, который Кити никогда не совершала, таким образом повторяя и пародируя евангельское событие. Слова Левина о «гадине» выдают также его боязнь собственной кастрации, «ужас», «эффект медузы» (Фрейд, Кофман) при столкновении с женской сексуальностью. Эта последняя — то, чего Левин не способен простить, поскольку он в состоянии вынести только тех женщин, которые, подобно Кити, совершенно прониклись чувством вины за собственную сексуальность и поэтому нуждаются в прощении, или же тех, чья сексуальность и либидо полностью поглощаются циклом биологического воспроизводства. Он воспринимает животных подобно людям, а женщин, если иметь в виду женскую сексуальность, — подобно животным. Овцу с ягнятами он мысленно называет «блеющей матерью», трехмесячную телку, детеныша коровы Павы, — «Павиной дочерью», и вообще он одержим оплодотворением, сеянием и «напухшими почками». Единственное женское, с которым он действительно может иметь дело, которое, по его мнению, составляет сущность женского, — это женское желез и яичников.

«Приятнее же всего Дарье Александровне было то, что она ясно видела, как все эти женщины любовались больше всего тем, как много было у нее детей и как они хороши. ...

Окруженная всеми... детьми... Дарья Александровна... обрадовалась, увидав... знакомую фигуру Левина... Она и всегда рада ему была, но теперь особенно рада была, что он видит ее во всей ее славе. Никто лучше Левина не мог понять ее величия. Увидав ее, он очутился пред одною из картин своего воображаемого в будущем семейного быта.

— Вы точно наседка, Дарья Александровна.

— Ах, как я рада! — сказала она, протягивая ему руку».

Левинская брачная мечта — жена, подобная беременной или отелившейся корове, наседке или бляющей матери³⁸. Этот образ в корне противоположен характеру женственности Анны: «Да ведь у ней дочь; верно, она ею занята?» — сказал Левин. — ‘Ты, кажется, представляешь себе всякую женщину только самкой, *une couveuse*’, — сказал Степан Аркадьевич³⁹. Фактически, только в двух эпизодах романа Левин проявляет мужество и потенцию, символическую эрекцию. Когда он смотрит сверху вниз фаллическим взглядом победителя («горящие глаза») на виноватую и просящую прощения женщину: «Кити с мелком в руках и с улыбкой робкою и счастливою, глядящую вверх на Левина и его красивую фигуру, нагнувшуюся над столом, с горящими глазами, устремленными то на стол, то на нее». Она, естественно, просит его «забыть и простить, что было». И второй раз, когда Левин на охоте наслаждается полным подчинением собаки — суки Ласки: «Ласка шла рядом с хозяином... Левин погладил Ласку и посвистал в знак того, что можно начинать.... ‘А, Ласочка, будет толк?’ Когда Левин, зарядив ружье, тронулся дальше...» и т. д. Важно также, что «Ласка» (слово, означающее «нежность», здесь имя собаки) была в глазах Кити, когда она просила прощения у Левина. Таким образом, Кити, в силу повествовательной ассоциации и смежности, уравнивается с верной собакой Левина:

«Ничего, казалось, не было необыкновенного в том, что она сказала, но какое невыразимое для него словами значение было в каждом звуке, в каждом движении ее губ, глаз, руки, когда она говорила это! Тут была и *просьба о прощении*, и доверие к нему, и *ласка, нежная, робкая ласка*, и обещание, и надежда, и любовь к нему, в которую он не мог не верить и которая душила его счастьем» (курсив мой. — Д. К.).

Левин может прощать, любить, «стрелять и заряжать» только в присутствии женского подчинения, которое наполняло его мужскую фантазию господина-раба и заставляло его задыхаться от радости⁴⁰.

Образ Левина в романе заставляет нас задуматься над тем, принадлежит ли его семья к тем «счастливым» семьям, которые все похожи друг на друга⁴¹. Лев Шестов, пожалуй, первым заметил элемент насилия в браке Кити и Левина. В книге «Достоевский и Ницше» он подчеркивает, что этот брак отнюдь не может служить воплощением счастья:

«История женитьбы и семейной жизни Левина, с одной стороны, и Ивана Ильича и Позднышева, с другой, ведь в конце концов одна и та

же история, только на иной лад рассказанная, иначе освещенная или, если хотите, оцененная. Чтоб убедиться в том, достаточно подряд прочесть «Анну Каренину» и «Крейцерову Сонату». У Левина с Кити были точно такие же отношения, как у Позднышева с его женой: в том сомнения быть не может. Семейная же жизнь Левина рекомендуется нам как образцовая, а Позднышев говорит о себе: «Мы жили как свиньи». Отчего в истории Левина пропущено то, что подчеркнуто в истории Позднышева?» (Shestov 1979, 219; пер. по: Шестов 1909, 209–210).

У Вронского совершенно другое отношение к женщинам и животным женского пола. Его очарованность женским — эстетическая и прагматическая. Он скачет на кобыле Фру-Фру и любит Анну до тех пор, пока обе они не погибают. (Фру-Фру и Анна умирают похожей смертью, у обеих переломлен позвоночник.) Таким образом, роман изображает женское или как заключенное в определенной фаллократической структуре и разъятое прощениями, порабощенное собственной репродуктивной сексуальностью, или, когда женщина прекрасна и очаровательна и далека от этих двух экономий, как неизбежно обреченное на смерть (Фру-Фру скаковая, а не племенная лошадь, и к тому же, как неоднократно говорится в романе, великолепная; Анна же хотя просит прощения и признает свою вину, продолжает грешить, и к тому же прибегает к искусственным средствам предупреждения беременности)⁴².

По-видимому, в романе «Анна Каренина» не изображено ни одной счастливой семьи. Повествование в этом романе столь отягощено межличностным насилием, проявляющимся в механизме бесконечного прощения, что не много остается от тех высоких христианских идеалов, какие проповедует Левин в конце романа. Истолкователи романа и, что важнее для нашей темы, его эпиграфа часто противопоставляют разъятие тела Анны как апокалипсическое событие идее единства, экуменического примирения и так называемой *соборности* в русском обществе, словно этот роман приводит к некоему гармоническому синтезу⁴³. Но сумма прощения и неизбывная социальная вина, рассеянная по всему роману, заставляет нас поинтересоваться: а остается ли хоть какая-то *соборность* к концу «Анны Карениной», романа, который, по мнению Шестова, выдает тот факт, что на дне души графа Толстого живут чудовища (см.: Shestov 1979, 95; см. также: Шестов 1909, 76–77).

Анна как Христос / Христос как Анна

Проблема *соборности*, безусловно, является ключевой для этого романа, и она тесно связана с эпиграфом и проблемой прощения. Общее и взаимное прощение, необусловленное исторически, вот что, в сущности, составляет соборность (сам термин напоминает о собраниях ранних христиан, ставших идеалом для славянофилов)⁴⁴. Левин представляет одну сторону интереса Толстого к славянофильским спо-

рам. Некоторые поступки и действия Левина можно рассматривать как попытку Толстого откликнуться на традицию Киреевского и Хомякова и продолжить ее, вместе с их пониманием христианства как, если воспользоваться анализом Бориса Гройса, «дорефлексивного и внеисторического способа существования русских крестьянских масс. Можно сказать, что эти мыслители теологизировали бессознательное и что здесь мы имеем нечто совершенно обратное обычному отношению между сознательным и бессознательным как оно традиционно воспринималось на Западе» (Groys 1992, 192)⁴⁵

«Анна Каренина» написана в то же время, что и «Кризис западной философии. (Против позитивистов)» Вл. Соловьева (1874). Это последнее сочинение Гройс рассматривает как попытку преобразовать философию Шопенгауэра в «учение о внутренне преображенной материи, или Божественной Софии, которую он ассоциирует с Россией и которая должна была дать рождение «новому Слову», т. е. новому Христу» (Гройс, рукопись). Интерес Толстого к Шопенгауэру хорошо известен и засвидетельствован многочисленными документами. Эпиграф к «Анне Карениной» действительно почерпнут из Шопенгауэра.

«В учении Толстого шопенгауэровская тема отказа от индивидуальной воли, ради объединения со всеобщей волей, представляет себя не в форме отрицания жизни как таковой, но в форме слияния с бесформенной, материальной жизнью русского крестьянства» (Гройс, рукопись).

Но вместе с тем «Анна Каренина» подрывает идеологическое кредо, получившее выражение в образе Левина, и выдает глубоко подозрительное отношение Толстого к возможности соборности. Шестов утверждает, например, что «в конце концов гр. Толстой окольным путем все сводит к проявлению человеческого эгоизма» (Shestov 1979, 82; Шестов 1909, 63), вопреки провозглашаемой им идеологии. С другой стороны, роман показывает, какую цену надо заплатить деспотизму, для того чтобы соборность стала действительностью. И если «самоубийство Анны — ее разрезание на части — апокалипсическое событие для всей России» (Jackson 1990, 345), то это показывает, что по крайней мере одна женщина (Божественная София?) должна быть принесена в жертву ради претворения в жизнь этой экуменической фантазии (которую Толстой и продвигает, и сводит на нет в своем романе). Борис Гройс идет настолько далеко, что соотносит насилие соборности с советским коммунизмом, который он считает ее логическим результатом⁴⁶. Можно сказать, что изображение насилия, связанного с соборностью, может быть, даже вопреки провозглашаемым вслух убеждениям Толстого, предвосхищает тоталитарный потенциал этой идеи. (Действительно, Левин изображен деспотом в своей семье и имении.) Шестов обсуждает эту двойственность в романе, расхождение между идеологически провозглашаемым и представляемым в образе Левина: «О, «Анна Каренина» совсем не невинная вещь! Левин отчаивается, Левин видит себя на пути к вечному подполью, к каторге на воле, к гибели — и спасается, не разбирая способов спасения. «Чистой души человек!» Недаром его похва-

лил Достоевский: ворон почувствовал запах тленья и не может скрыть своей радости!» (Shestov 1979, 86; Шестов 1909, 67). Такова месь текста Толстого, который не находит веры ни в соборности, ни в евангельском милосердии и прощении. Как говорит Шестов, Толстой „хочет веры, а занимается проверкой, которая всякую веру убивает... Он платит свою дань подполью [Достоевского]» (Shestov 1979, 80; Шестов 1909, 61)⁴⁷

Однако в этом романе есть и другая сторона, которая допускает возможность евангельского примирения и прощения (точнее, прощения женщины) и соотносит Анну Каренину с Евангелием. Это аллегория Анны как Христа, и здесь важна сцена знакомства Анны с картиной художника Михайлова, изображающей главу из Евангелия от Иоанна. Конечно, решающее значение имеет то, что на картине изображено именно Евангелие от Иоанна, в котором Христос прощает согрешившую женщину, т. е. фактически отвергает Моисеев закон. Изображен эпизод предания Христа Пилату, с Иоанном на втором плане, когда Христос предстает перед судом и предсказывает свою смерть. Анну сразу же привлекает образ Христа и она рассматривает сцену через призму евангельского примирения:

«Как удивительно выражение Христа! — сказала Анна. Из всего, что она видела, это выражение ей больше всего понравилось, и она чувствовала, что это центр картины... Видно, что ему жалко Пилата... Она сказала, что ему жалко Пилата. В выражении Христа должно быть и выражение жалости, потому что в нем есть выражение любви, неземного спокойствия, готовности к смерти и сознания тщеты слов. Разумеется, есть выражение чиновника в Пилате и жалости в Христе...»

Христос вот-вот будет казнен прокуратором (чиновником вроде Каренина), и Он знает, что должен умереть. Однако очевидно, что Он жалеет и прощает Пилата и выражает готовность умереть: в одном месте Евангелия слышится намек на самоубийство. Анна, смотрящая на картину Михайлова, устанавливает отражательное, симметричное отношение между собственным жертвоприношением и жертвенностью Христа. Прежде всего, они два единственных лица, чьи портреты пишутся в романе, а следовательно, они дважды удостоились рамки, удвоены и представлены как примеры красоты и жертвенности. Анна очарована Христом («Как удивительно выражение Христа!»), так же Анна на портрете очаровывает других героев романа. Кроме того, один и тот же художник написал евангельскую сцену и портрет Анны, и тем самым он не только возвращает Анне ее взгляд на евангельский сюжет, но и наоборот, бросает отсвет ее портрета на сцену с Христом (приводя тем самым в отражательное, зеркальное движение все темы прощения и жертвоприношения). Этим устанавливается глубинная структура репрезентации, которая обнаруживает повторительно-принудительный механизм этого романа (прощение, жертвоприношение), создающий «достаточно знакомый эффект: писатель или художник может добиться иллюзии бесконечного регресса путем встраивания в собственное произведение произведения, которое повторяет в миниатюре эту более

крупную структуру, образуя кажущиеся *нескончаемыми* метонимические ряды. Это *mise en abyme* создает иллюзию дикого, *неконтролируемого повторения*» (Hertz 1981, 311; курсив мой. — Д. К.).

Эти две картины, будучи сопоставлены, оказываются во взаимодополнительном отношении, обмениваясь отражениями (очевидно, и с остальным текстом) тем «падшей женщины», Христова прощения, Его встречи с законом и законной казни, Его суицидального жертвоприношения. В этом бесконечном зеркале отражается, порождается и обнаруживается риторико-семантическая стратегия романа, которая выливается в итоге в нескончаемую, неконтролируемую структуру прощения, вины и жертвоприношения.

Изображая живописца, который пишет сцену из Евангелия, а затем — портрет Анны, автор романа также пишет/живописует палимпсест (пишет на земле?), на котором темы жертвоприношения Христа пишутся/записываются сверху и который стирает различие между Анной и Христом. Но эти два текста (Евангелие и «Анна Каренина») имеют еще более отчетливые и яркие сходства. Жертвоприношение Христа рассматривается в данном конкретном Евангелии как отчетливо суицидальное: «Тут иудеи говорили: «Неужели Он убьет Сам Себя, что говорит: ‘куда Я иду, вы не можете придти?’?»» (Ин 8:22). Кроме того, точно так же как имя «Анна» вполне может рассматриваться как анаграмматически повторяющееся в имени Отца, и Христос говорит: «Верьте Мне, что Я в Отце и Отец во Мне» (Ин 14:11). Почти как Анна, Христос должен был стать жертвой, поскольку «Вас мир не может ненавидеть, а Меня ненавидит, потому что Я свидетельствую о Нем, что дела его злы» (Ин 7:7). Эти евангельские параллели были сразу же уловлены читателями. Например, А. А. Фет писал Толстому: «А небойсь чувствуют они все, что этот роман есть строгий, неподкупный суд всему нашему строю жизни. От мужика и до говядины принца. Чуют, что над ними есть глаз, иначе вооруженный, чем их слепорожденные гляделки. — *То, что им кажется несомненно честным, хорошим, желательным, изящным, завидным, оканчивается тупым, грубым, бессмысленным и смешным*» (Письмо 26 марта 1876 г., см.: Фет 1982, 234; курсив мой. — Д. К.).

В конце романа, прямо перед смертью Анна, почти как Христос, свидетельствует о зле в мире:

«Разве все мы не брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучать себя и других? ... Да, на чем я остановилась? На том, что я не могу придумать положение, в котором жизнь не была бы мученьем, что все мы созданы затем, чтобы мучаться, и что мы все знаем это и все придумываем средства, как бы обмануть себя. А когда видишь правду, что же делать?»; «...она читала исполненную тревог, обманов, горя и *зла* книгу...» (курсив мой. — Д. К.).

И совершенное ею самоубийство становится жертвоприношением, свидетельствующим о зле в мире, предельным подтверждением его присутствия. Можно сказать, что роль Анны в романе напоминает роль Христа — в Евангелии: жертва собственной жизнью, приносимая каж-

дым из них, свидетельствует о наличии зла в мире. Жертвоприношение требуется самой структурой книги как подтверждение истинности свидетельства о зле. Но сам роман стоит примерно в таком же отношении к Евангелию, в каком Евангелие — к Моисееву закону и Ветхому Завету (и Анна — к Каренину). Наверное, можно даже сказать, что, набрасывая лицо Анны поверх жертвенного лика Христа, Толстой прививает Библии женское начало, перекраивая Христа по образу падшей женщины, Анны, и наоборот, и устанавливая, таким образом, зеркальное отношение неконтролируемых нарушений, деконструируя смысл Библии и ниспровергая ее фаллоцентристское право. Не таково ли «похищенное письмо» романа, скрытое от первого взгляда?⁴⁸

Моисеев закон для своего исполнения требует жертвоприношения (Христос действительно «убит» иудеями), но это жертвоприношение вместе с тем свидетельствует о его недостаточности, так что жертвоприношение и ниспровергает, и переписывает Моисеев закон, подобно тому как Христос возвращается к имени Отца. «Анна Каренина» аллегорически воспроизводит интертекстуальный конфликт между Ветхим и Новым Заветом, и в то же время признает и прерывает (переписывает, стирает, пишет мелом, выбеливает) библейскую интертекстуальную связь и свое собственное отношение к Библии⁴⁹

Самоубийство Анны не приносит, однако, ни искупления, ни трансцендентного утешения. Грехи Анны и непрестанное прощение могут рассматриваться как пессимистическое истолкование Евангелия и свидетельствуют о глубоко подозрительном отношении Толстого к возможности веры или полезности жертвоприношения. В связи с «Анной Карениной» К. Н. Леонтьев говорит о «твердой уверенности, что «небесного Иерусалима» на знакомой нам *этой* земле никогда не будет...» (Леонтьев 1968, 89; Леонтьев 1911, 99). И, вероятно, для Толстого (как отметил Шестов) этот «небесный Иерусалим», а значит соборность невозможны нигде, а потому эта «неадекватность земной жизни» (Adelman 1990, 91) глубока и окончательна⁵⁰.

Анна и/как мстящий Бог: Победа женской смерти

Самоубийство Анны свидетельствует о наличии зла в мире, убивающего ее тело и выставляющего на обозрение ее символические раны⁵¹. В этом отношении она — образ, подобный Христу, жертвенный агнец, который уравнивает и прощает грехи мира. Но она «удваивается» (да и буквально разрезается надвое) в самый момент самопожертвования, поскольку берет на себя и задачу Бога, задачу отмщения⁵². Она присваивает себе право мщения, т. е. фактически свою смерть, отбирая ее у Бога, считающего месть своим делом: «не мстите, Мне мщение». Воспоминание об Анне, преследующее Вронского, воскрешает ее в памяти такой, какой он видел ее в последний раз, — «жестоко-мстительной».

Таким образом, Анна в своем самоубийстве — одновременно Христос и мстительный Бог (но больше того — предельное утверждение собственной самости!), которому она смотрит в глаза, которого она преодолевает, чью власть и авторитет она присваивает себе и кого, так сказать, она забирает с собой в своей смерти. Толстой отчетливо связывает ее смерть с проблемами Бога и Его мщения, и Анна, принимая свою смерть, даря смерть самой себе, побеждает Бога в его мщении и, подобно Кириллову, как говорит Бланшо, становится «сама себе хозяйкой в смерти, сама себе хозяйкой через смерть, хозяйкой и того всемогущества, которое дает нам себя почувствовать через смерть, и превращает его в мертвое всемогущество. Самоубийство Кирилова [Анны!] становится, таким образом, смертью Бога» (Blanchot 1982, 97). Богу, который говорит: «Мне отмщение; Я воздам», Анна отвечает: «Нет, месть моя, и я воздам», тем самым беря верх над мстительным Богом, присваивая себе право мести и, таким образом, сводя на нет мстительного Бога, делая его посул неуместным, бессильным и обреченным на провал⁵³. Если воспользоваться суждением Бланшо о самоубийстве Кирилова, то, убивая себя, она убивает также своего компаньона и двойника, с которым хранила мрачное молчание; ее последним собеседником и в конечном счете ее единственным противником является только «самая зловещая персона» (Blanchot 1982, 101). Эта зловещая персона — не кто иной, как мстительный Бог. Забирая себе свою жизнь, Анна сталкивается со своим создателем, но, отбирая у него его месть, т. е. способность убить, переносит свою месть и на него. Убивая себя перед лицом мстительного Бога, Анна лишает его силы, отнимает его власть; убивая себя, становясь и субъектом, и объектом последнего суда («Добровольная смерть есть последний суд»: Blanchot 1982, 97), — убивает Бога. Если жертвоприношение и прощение подвластны ей, то также и мщение. В этом отношении ее «самоубийство получает силу исключительного утверждения», поскольку «силой своего действия она может сделать смерть деятельной и, утверждая свою свободу, утвердиться в смерти, присвоить ее, сделать ее истинной» (Blanchot 1982, 103, 100)⁵⁴. Роман делает Анну, женщину, героической личностью, мстящей мстительному Богу, т. е. способной сделать то, в чем роман открыто отказывает мужчинам. (Те мужчины, которые помышляют о самоубийстве, Вронский и Левин, оказываются не способными его совершить.)

Таким образом, у нас есть два обещания мести, в начале и в конце романа: они исходят от Бога («Мне отмщение»), и «жестоко-мстительной» Анны, которая не только обещает, но и осуществляет мщение. Она также читает «книгу» до самого конца и бросает мстительный взгляд одновременно и на роман, и на Библию⁵⁵. Эти два обещания, отражаясь одно в другом, создают совершенную, пугающую симметрию, зеркальную, сбалансированную экономию мести, конкуренцию обещаемых возмездий, которые противостоят друг другу и оказываются одновременно и состоявшимися, состоятельными, и неудавшимися. Таким образом, Анна в своей смерти, своем самоубийстве, подобно Христу,

возвращается к своему Отцу (она умирает смертью, предписанной ей Моисеевым законом), но, в отличие от Христа, она побеждает мстительного Бога, поскольку не прощает его, делает свою смерть своей собственной, т. е. исключительным и захватывающим утверждением: своей смертью, своей сладкой мезью.

Смерть Анны закрывает один срез чтения, заложенный Моисеевым законом. Поскольку этот роман имеет два начала, у него также два конца. Смерть Анны закрывает один пласт интертекстуальной отсылки. Вронский тоже подчинен той же логике наказания, поскольку он идет на войну в поисках смерти. Другой конец романа представлен действием покаяния, осуществляющегося через молитву Левина: «Я... буду... раскисаться... жизнь моя... имеет несомненный смысл добра». Таким образом, оба строя повествования, заданные эпиграфом, последовательно проводятся от начала романа до его конца.

«Анна Каренина» – роман, содержащий чрезвычайно ясные и обескураживающие проникновения в механизмы прощения в обществе и текстах, так же как в насилии риторической логики всякого действия прощения, особенно когда оно обращено к женщине или «исполняется» на женщине. «Анна Каренина» – текст, управляемый идеологией супружеской измены, проводимой мстительным Богом той книги, где сказаны закон и логос, книги, которую Анна (и роман, и его героиня) предает, избегает, расшатывает, преступает, переписывает и читает до самой смерти.^{56 57}

7. Шестов/Ницше: Трагическое тело

Для того, кто все знает, нет иного выхода,
как пустить себе пулю в лоб.

Лев Шестов. «Власть ключей»

Но скажи и то, странный чужеземец: что должен
был выстрадать этот народ, чтобы стать таким
прекрасным! А теперь последуй за мной к трагедии
и принеси со мной вместе жертву в храме обоих божеств!

Фридрих Ницше. «Рождение трагедии»

В современной критической литературе о восприятии Ницше в России, недавно обогатившейся двумя ценными работами (Nietzsche in Russia 1986; The Revolution of Moral Consciousness 1988), поразительно мало внимания уделено самому важному, пожалуй, философскому диалогу и встрече в контексте российской, и не только российской, критики творчества Ницше на рубеже веков: диалогу, начатому знакомством Шестова с Ницше. Пусть и не доказано, что сочинение Шестова о трагедии и Достоевском «является *первым зрелым, полноценным примером собственно современной критики в России*» и «не будет преувеличением сказать, что Шестова можно считать самым выдающимся интерпретатором Ницше в интеллектуальной истории Европы» (Curtis 1975, 301–302; курсив мой. — Д. К.), но шестовское прочтение Ницше почти не было предметом серьезного критического, философского или теоретического исследования. «Устойчивое влияние Ницше на Шестова надо еще как следует изучить» (Rosenthal; Nietzsche in Russia 1986, 19), и приходится сожалеть, что цитируемый прекрасный сборник исследований по философии Ницше не был воспринят как возможность обсудить эту тему, которая важна и с исторической, и с критической точки зрения. Оба вышеназванные детальные исследования, посвященные Ницше, ограничиваются лишь признанием важного значения Шестова для изучения творчества Ницше и упоминанием Шестова наряду с другими так называемыми «русскими новыми идеалистами».

Лев Шестов был весьма значительной фигурой в русском философском идеализме конца XIX — начала XX в. Он родился в семье богатого коммерсанта в 1866 г., получил образование в Московском университете, где учился на математическом и впоследствии на юридическом факультете. Написав диссертацию по трудовому праву, столкнулся с цензурными ограничениями. Первые тексты Шестова, опубликованные в журналах, были посвящены социальным и экономическим проблемам, но его интерес к философии постепенно возрастал, пока наконец не возобладали в его умственной жизни.

Шестов пережил несколько серьезных кризисов, которые оставили свой след в его философских работах. В 1895 г. Шестов перенес серьезную нервную болезнь (не вполне ясно, какого рода), и это объясняет, почему в своем позднейшем творческом развитии он чрезвычайно внимательно относился к такого рода критическим моментам в жизни писателей, чье творчество он обсуждал, главным образом, конечно, Достоевского и Ницше. Этот кризис, как полагают некоторые критики, наделил Шестова «даром ангела смерти», сделал его чувствительным к трагическим сторонам жизни и литературы, навевающим меланхолию и мысли о смерти.

Второй кризис в жизни Шестова был связан с его женитьбой (на женщине православного вероисповедания) вопреки воле его религиозно нетерпимого отца, убежденного иудея. Шестов был вынужден жить долгие годы за границей, скрывая свой брак от отца. Женитьба стала для Шестова причиной религиозной драмы всей его жизни, которую он лишь по видимости разрешил в книге «Sola fide», написанной незадолго до смерти (Sola fide 1957).

Третий жизненный кризис был вызван убийством сына на фронте Первой Мировой войны. Личная трагедия заставила Шестова переосмыслить ницшевскую идею вечного возвращения одного и того же. Сможем ли мы когда-либо встретиться с теми, кого потеряли, вернутся ли они к нам, вернет ли Бог родителям их детей, подобно тому как Он поступил по отношению к Иову, — вот вопросы, задаваемые Шестовым в книге «На весах Иова». «В связи с гибелью единственного сына в первую мировую войну идея ‘повторения’ имела для Шестова сугубо личный смысл. Отзвуки этой трагедии постоянно слышатся в его книгах; в судьбе Шестова и Иова есть родственные черты. Крик несчастного штабс-капитана Снегирева, теряющего своего Илюшечку: ‘Не хочу другого мальчика!’ — можно считать лейтмотивом позднего шестовского творчества» (Ерофеев 1975, 184).

В отношении Шестов — Ницше одной из тем, интерес к которым сохранялся и возрастал, становится трагическое и трагедия. Как теперь, наверное, уже ясно, эта тема была в высшей степени интересна для Шестова и в его прочтении Ницше, и в размышлениях о личной трагедии. Обсуждение Шестовым темы трагедии в работе «Достоевский и Ницше: Философия трагедии», написанной в 1903 г., представляет собой, пожалуй, самое глубокое проникновение в природу трагедии и трагического в современной философии, подготавливающее почву для позднейших экзистенциалистских сочинений Камю и Сартра. Эта книга Шестова — одновременно продолжение ницшевской философии трагедии, изложенной в «Рождении трагедии» (1871), и критическая переоценка самой критической установки Ницше. Поэтому нам кажется, что необходимо установить параллель между этими двумя различными точками зрения на трагедию — Шестова и Ницше, с тем чтобы трагический потенциал философии Шестова мог выйти на первый план.

1. Метафизическая интерпретация трагедии у Ницше

В третьей главе «Рождения трагедии» Фридрих Ницше рассказывает притчу о Силене, спутнике Диониса, бога трагедии. Согласно этой притче, по сути — старой легенде, царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым Силеном и не мог изловить его. «Когда тот наконец попал к нему в руки, царь спросил, что для человека наилучшее и наипредпочтительнейшее. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царем, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: 'Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не *быть* вовсе, быть *ничем*. А второе по достоинству для тебя — скоро умереть'» (Ницше 1990, 66 (Рождение трагедии); см. также: Nietzsche 1956, 29).

Приведенная цитата в очень сжатой форме описывает или обнаруживает теоретическую и философскую стратегию, на которой базируется «Рождение трагедии»: уверенность в том, что трагедия и трагическое чувство мира происходит из понимания греками ужасов существования. Ницше выражает свою мысль так: для того чтобы вообще жить, мы должны заслониться «блестящим порождением грез — олимпийцами» (Nietzsche 1956, 30). Трагедия, таким образом, есть и ужасное знание о нашем собственном ничтожестве, воплощаемое в образе Диониса (или Силена, его жреца), и оборонительный щит, который делает жизнь выносимой и возможной. Трагедия есть место, где высочайшее осознание человеческой судьбы обнаруживается наиболее синтетическим, символическим и концентрированным образом, и все же вместе с тем — противоядие, которое хранит нас от разрушения, причиняемого родством с трагическим Богом — Дионисом: трагическое творчество, говорит Мартин Хайдеггер, «есть выявление главных черт, видение самое простое и строгое. Оно есть чистое выживание перед судом в последней инстанции. Оно вручает себя высшему закону и потому сполна празднует свое выживание перед лицом такой опасности» (Heidegger 1979, 117). Дионисийское искусство, согласно Ницше, хочет убедить нас в вечной радости существования, утверждая, что все, что порождено, должно быть готово к своей гибели. «Нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования — и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов» (Nietzsche 1956, 102; Ницше 1990, 121 (Рождение трагедии)). Как возможно приблизиться к центру нашего уничтожения, разрушения и абсолютной инаковости и не быть уничтоженным, разъятым из-за близости к этому неистовому Богу? Как возможно, говоря словами Батая, «суметь увидеть вашего Бога (Диониса), который скользит к смерти, и не быть увлеченным им?» (см.: Bataille 1973) Именно благодаря аполлоническому началу, сквозь покрывало Майи, которое разделяет нас и уничтожение нашего «истинного» существования в Дионисе, истина становится одновременно зримой и тер-

пимой. Аполлон — воплощение, лик божественного благоволения, единственный способ, каким Бог показывает свой пугающий лик человеку: через красоту. «Чтобы иметь возможность жить, греки должны были... создать этих богов. из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство указанного аполлонического инстинкта красоты путем медленных переходов развился олимпийский порядок богов радости; так розы пробиваются из тернистой чащи кустов» (Nietzsche 1956, 30; Ницше 1990, 67 (Рождение трагедии)). Красота видимого защищает нас от угроз нашего собственного другого, деструктивного, смертоносного, ужасающего Диониса. Тем не менее именно посредством трагедии мы вообще можем узнать о нашем существовании: трагедия есть ближайшее, через что мы подходим к «реальному» смыслу нашего существования или бытия так, чтобы не быть уничтоженными.

Именно в лице нашего уничтожения мы получаем самое сильное подтверждение нашего присутствия, и прекрасное, поскольку оно удерживает нас на удалении от уничтожения, делает возможным размышление о нем. С точки зрения Мартина Хайдеггера, эта стратегия интерпретации трагедии у Ницше подытоживается с помощью первой дуинской элегии Рильке, в которой «прекрасное [характеризуется] всецело в ницшевском смысле: «С красоты / начинается ужас. / Выдержать это начало еще мы способны; / Мы красотой восхищаемся, ибо она погнушалась / Уничтожить нас» (цит. в переводе В. Микушевича: Рильке 1971, 332).

Строки Рильке и их интерпретация у Хайдеггера указывают на два важных последствия ницшевского рассуждения о дионисийском и аполлоническом для философии трагедии. Близость к Дионису, к трагическому, всегда влечет, во-первых, восторг, чувство очарованности силой; и, во-вторых, чувство полноты. Зритель трагедии, сталкиваясь с дионисийским, обретает способность преодолеть свои границы и воспринимать бытие как более полное, богатое, ясное и существенное. «Это означает, помимо прочего, такой настрой, такую расположенность, когда ничто не чуждо, ничто не слишком, когда открыт всему и готов справиться со всем, — величайший энтузиазм и наивысший риск, усиливающие друг друга» (Heidegger 1956, 100). Трагический человек — человек, который хочет разорвать покрывало Майи и снова погрузиться в первоединство природы; хочет выразить символически самую сущность природы (см.: Nietzsche 1956, 27). Таким образом, в тот момент, когда трагический человек ближе всего к достижению первоначального единства с природой, к утверждению своего присутствия в этом мире, в момент правильного понимания своего существования, он ближе всего к точке уничтожения и исчезновения. Именно в дионисийском слышно первобытный отзвук мира: музыка, которая созвучна сущности всех вещей, ужасный исток, отдаленный от слушателя аполлоническим лабиринтом репрезентации. Если бы трагический человек услышал дионисийскую музыку без всякой промежуточной среды, он разрушился бы (возможно, буквально — как герои «Вакханок» Еврипида, разорванные вихрем присутствия Диониса, исчезли в круговороте убийства и

разъятия), сломался бы под бременем невыносимого света музыкального бытия мира (О метафоре музыки в творчестве Ницше см.: Derrida 1988; Kofman 1983, 17–30 (здесь идет речь о «Рождении трагедии»)). Музыка — сущность всех вещей, и никакой язык не может выразить ее присутствие: ее можно только почувствовать, услышать, воспринять, и она остается недоступной для сказанного или написанного слова.

Есть еще несколько последствий оппозиции Дионис/Аполлон, которые интересно обсудить, прежде чем обратиться к Шестову. Во-первых, надо заметить, что эта оппозиция в «Рождении трагедии» разделяет первоначальное единство (метафизическое, онтологическое, религиозное и т. д.) и индивидуацию, представленную музыкой и явлением, жизнью и страданием. Эта «первоначальная» противоположность несет на себе отпечаток того, что она по видимости противопоставляет, т. е. недостаточности жизни по сравнению с метафизическим присутствием. Жизнь нуждается в том, чтобы быть оправданной, спасенной от страдания и противоречия, и в этом смысле «Рождение трагедии» развертывается в тени христианской диалектики (см.: Deleuze 1983, 11).

Оппозиция между Аполлоном и Дионисом есть «псевдополярность» (De Man, 93), поскольку Аполлон — просто дополняющее приложение к предельному трагическому истоку, Дионису. «Дионис и Аполлон не являются, следовательно, противоположными как элементы противоречия, они скорее два антитетических способа разрешения противоречия, Аполлон — опосредствованно, в созерцании пластического образа, Дионис непосредственно, в воспроизведении, в музыкальном символе воли» (Deleuze 1983, 12). Исток трагедии — область Присутствия, Бытия и Истины, и рождение и возрождение трагедии происходит как эманация Диониса. Аполлон является в этой оппозиции только как дополнение, шопенгауэровский остаток, метафизический след, свидетельствующий о том, что ранний текст Ницше в долгу у идеализма, что в этом тексте «онтологические карты были раскинута сначала» (De Man, 83). Ницшевское объяснение рождения трагедии, следовательно, сосредоточено не на трагическом человеке, но скорее на вечном возвращении метафизического страдания умирающего Бога, Диониса. Во-вторых, Дионис возвращает нас к началу вещей, «именно в той мере, в какой он пробуждает нас от сна эмпирической реальности» (De Man, 91). Таким образом, то, что началось как интерпретация общего человеческого состояния, как первобытное трагическое сознание человеческой судьбы, утверждение человеческого присутствия на волне его разрушения, оказывается метафизическим трактатом о первенстве теологического относительно физического и реального. Письмо, трагедия, искусство вообще только свидетельствуют о метафизическом и как таковые не имеют другой функции, кроме участия в вечном обновлении, рождении трагедии из духа музыки.

Именно отсюда мы хотим начать чтение шестовской интерпретации Ницше: как возвращения к экзистенциальному, как нового запечатления человеческого положения в трагической картине, как переворота

метафизической иерархии. Именно Шестов, первый серьезный интерпретатор ницшевской концепции трагедии, полностью изменит порядок и считает письмо подлинным трагическим пространством, признав, что именно практика письма есть признак подлинного трагического чувства: исчезновения субъекта в столкновении с собственным несчастьем и разрушением. Это движение, конечно, не есть абсолютное опрокидывание ницшевской схемы. Это повторное вписывание уже потенциально трагической интерпретации в практику письма, предшествующую всякому онто-теологическому присутствию (Дионис), чье исчезновение трагедия оплакивает. Это смерть человечности, человека, которая всегда уже раскрыта в творчестве Достоевского и Толстого. Это предельное человеческое одиночество, которое трагично, существование без Бога, лицом к лицу с собственной смертью, и творчество Достоевского и Толстого, по мнению Шестова, есть та человеческая практика, где эта трагедия уже возродилась из духа — не музыки, но своей собственной меланхолической правды.

2. Экзистенциальная интерпретация трагедии у Шестова

«Достоевский и Ницше: Философия трагедии» — книга, знаменующая поворотный пункт, определенный кризис в умственном развитии Шестова. Она содержит попытку построить философию трагедии на основаниях, подготовленных Фридрихом Ницше, и в то же время критическую переоценку ницшевского проекта. Это, безусловно, первый философский документ, в котором трагический опыт рассматривается в строго экзистенциальных терминах, решительная попытка интерпретировать трагедию независимо от всяких идеалистических, метафизических посылок. Этот поворотный пункт явился Шестову «ангелом смерти», заставившим его видеть человеческое положение в крайне мрачных, меланхолических и темных тонах, открывшим ему, что единственное истинное объяснение трагедии требует строгого следования путями человеческих, слишком человеческих несчастий и страданий.

«Кризис самого Шестова определился открытием ‘нового зрения’ — скорбного, редкого дара ангела смерти, — неминуемо приковавшего внимание философа к теме трагизма индивидуального существования, который главным образом характеризуется фатальной неизбежностью смерти, конечного уничтожения мыслящего ‘я’, отчаянно противящегося этому уничтожению, но также и другими причинами: болезнями; страданиями; ‘частными’ конфликтами и, наконец, кабалой случая, в которую слишком часто попадает человек в течение жизни, чтобы не ощутить ее силы» (Ерофеев 1975, 154).

В то время как в ницшевской теории упор сделан на метафизических посылах трагического дискурса, на присутствии Диониса, раскры-

вающем человеческую судьбу, у Шестова перспектива прямо обратная. Именно одиночество человеческого существования, лишенного всякого метафизического, идеалистического «покрывала Майи», спасающего человека от разрушения, разворачивается, продумывается и устанавливается Шестовым как самое пространство трагического. Никакой идеалистический буфер не защищает человека, никакой априорный онтологический или диалектический механизм не спасает его от разрушения. В том месте книги, где Шестов дает радикальную «критику западной метафизики» (как мы, пожалуй, сформулировали бы это сегодня), он противопоставляет всей идеалистической традиции от Сократа до Декарта, от Платона до Шопенгауэра и с небывалой теоретической бравадой отвергает ее как неспособную принять во внимание «реального» человека и его судьбу. Дело обстоит не так, что мы начинаем сомневаться в метафизическом, аполлоническом и теологическом, поскольку признаем, что все эти философские абстракции не имеют экзистенциальных оснований, — но как раз то чувство, что у нас нет почвы под ногами, что человеческое одиночество неизлечимо и что от него не спасет никакое онтологическое построение, и заставляет нас понять, что все идеалистические покрывала — лишь фантазии.

«И в самом деле, с чего бы человеку начать лазить в глубину своей души, зачем проверять верования, несомненно блестящие, красивые, интересные? Декартово *de omnibus dubitandum* тут, конечно, ни при чем: из-за методологического правила человек ни за что не согласится терять под собой почву. Скорей наоборот — потерянная почва полагает начало всякому сомнению. Вот когда оказывается, что идеализм не выдержал напора действительности, когда человек, столкнувшись волей судеб лицом к лицу с настоящей жизнью, вдруг, к своему ужасу, видит, что все красивые априори были ложью, тогда только впервые овладевает им тот безудерж сомнения, который в одно мгновение разрушает казавшиеся столь прочными стены старых воздушных замков. Сократ, Платон, добро, гуманность, идеи — весь сонм прежних ангелов и святых, оберегавших невинную человеческую душу от нападения злых демонов скептицизма и пессимизма, бесследно исчезает в пространстве, и человек пред лицом своих ужаснейших врагов впервые в жизни испытывает то страшное одиночество, из которого его не в силах вывести ни одно самое преданное и любящее сердце. *Здесь-то и начинается философия трагедии*» (Шестов 1909, 86–87; Shestov 1968, 57; курсив мой. — Д. К.).

Трагедия начинается, говорит Шестов, когда все метафизические покрывала сорваны — и нам открывается не музыкальный Бог, но само отсутствие и пропасть, абсолютное человеческое одиночество наедине с бытием-к-смерти. Шестов утверждает, что человеческое существование неизбежно трагично, и подходящий образ для этой характеристики — человек, бьющийся головой о стену (Ерофеев 1975, 172). Философские конструкции не только не помогают нам совладать со своей судьбой, но для Шестова, философа трагедии, они хуже любого ужаса

жизни. «Никакая гармония, никакие идеи, никакие любовь или прощение, словом, ничего из того, что от древнейших до новейших времен придумывали мудрецы, не может оправдать бессмыслицу и нелепость в судьбе отдельного человека» (Шестов 1909, 120; Shestov 1968, 84). Философская перспектива, в которую Шестов помещает человеческую трагическую ситуацию, не остается без некоторых весьма интересных последствий для онтологического статуса истины и языка, который о ней сообщает. А именно, если действительно верно, что вся история философии ничего не говорит нам о нашем истинном положении, и если человеку, бьющемуся головой о стену, не могут помочь идеалистические построения, которые готов предложить ему философ, то как, в самом деле, мы можем сформулировать какое-либо теоретическое положение, соответствующее человеческой ситуации? В другом месте Шестов говорит, что ни одному человеку по сей день не удалось высказать самую истину или хотя бы часть ее, — это верно и об исповедях Руссо и св. Августина, и об автобиографии Милля (см.: Шестов 1929, 105). Вопрос в том, как возможна философия трагедии и где искать истины о трагической человеческой ситуации.

Шестов отвечает, что литература есть та область, где раскрывается трагическая истина о человеке. В отличие от ницшевской трагедии, которая прикровенна, далека и вечно отсрочивает истину о трагическом Боге, для Шестова именно литература всегда снова поднимает покрывало метафизических иллюзий и обнаруживает трагическое человеческое положение как всегда «человеческое, слишком человеческое», а не божественное: «...вступить в царство трагедии значит отречься от своих прежних идеалов» (Curtis 1975, 298). Писатель, чьи сочинения могли бы служить лучшим образцом этого измерения литературного языка, — Достоевский. В книге «На весах Иова» Шестов доказывает, что литература — идеальный способ представления истины и что в этом контексте некоторые персонажи Достоевского говорят нам истину не только о мире, но и о самом авторе. Следовательно, заключает Шестов, те, кто хотят знать истину, должны научиться читать литературные произведения (см.: Шестов 1929, 105). И в книге о философии трагедии Шестов утверждает, что все дороги, ведущие к истине, — подпольные, и что в произведениях Достоевского нам открывается не что иное, как эти подпольные истины (см.: Shestov 1968, 48–55). Нигде у Шестова его зависимость от ницшевской интерпретации трагедии и отрицание последней не являются более очевидными, чем во введении к «Философии трагедии» (см.: Шестов 1909, 1–17). Здесь ясно доказывается, что литература есть та область, в которой человек восстает от своей идеалистической дремоты, в которой он начинает понимать, чувствовать или мыслить по-другому и в которой, очевидно, не остается и следа от покрывала Майи из «Рождения трагедии». Все, что дорого другим, становится чужим для человека, которому открылось пространство трагедии. Трагический человек пробуждается к ужасному пониманию своего нынешнего состояния и хочет вернуться в идиллическое прошлое. Но, го-

ворит Шестов, «прошлого не вернешь» (Шестов 1909, 38). Корабли сожжены, пути назад заказаны — и человек вынужден идти вперед к ужасному будущему. В характеристике, которой он опережает Жане, Камю, Брехта, Сартра или Беккетта, Шестов описывает это пустынное место современной литературы, где обитает одинокий трагический человек, лишенный какого-либо идеалистического щита, который защитил бы его от пустоты существования. Это именно то пространство, как сказал Шестов, куда трагический человек брошен против своей воли: «Есть область человеческого духа, которая не видела еще добровольцев: туда люди идут лишь поневоле» (Шестов 1909, 16; Shestov 1968, 39). Это пространство открывается нам в литературе, и этот урок преподает нам Достоевский. Его произведения ставят вопрос о трагическом пространстве, в которое человек ступает вопреки самому себе, и описывают трагического человека, потерявшегося в пустом пространстве существования. «Может быть, большинство читателей не хочет этого знать, но сочинения Достоевского и Ницше заключают в себе не ответ, а вопрос. Вопрос: имеют ли надежды те люди, которые отвергнуты наукой и моралью, т. е. возможна ли философия трагедии?» (Шестов 1909, 17). Ответ парадоксален. Философия трагедии есть одновременно необходимый и невозможный метафизический проект. Необходимый, поскольку именно в областях трагедии и литературы поднимаются самые существенные экзистенциальные и онтологические вопросы. Невозможный, поскольку трагическое случается, поскольку философия или метафизика не могут помочь, идеализм и «покрывало Майи» не дотягиваются до трагического человека, не укрывают его. Перед лицом человеческой катастрофы никакая философия не будет мудра. Метафизический проект Шестова действительно весьма современен, как и его убеждение, что настоящий художник есть также самый глубокий философ. И все-таки его философия не отдает предпочтения метафизическому перед художественным, идеалистическому перед письмом, онтологическому перед текстовым, Дионисийскому и божественному — перед человеческим. Напротив, именно в литературе срываются метафизические покрывала, именно язык литературы может раскрыть все ужасы человеческого положения в самой заостренной форме. «Истинный художник должен не замазывать 'ужасы' жизни, а, напротив, всматриваться в них как можно более пристально, и чем глубже будет его взгляд, тем большим смыслом будут они наполняться» (Ерофеев 1975, 159). «Знание», даваемое таким взглядом, в другом месте Шестов называет мертвым, и «для того, кто все знает, нет иного выхода, как пустить себе пулю в лоб» (Shestov 1967, 127). Взгляд, брошенный на литературу, обнаруживает вечную пропасть, в которую многие писатели-экзистенциалисты бросают своих героев. Альбер Камю в своем известном трактате о самоубийстве «Миф о Сизифе» утверждает, что прозрениями о самоубийстве он обязан способности Шестова последовательно находить навязчивые вопросы о разрушении в сочинениях Шекспира, Ницше, Достоевского или Ибсена.

«В опыте приговоренного к смерти Достоевского, в ожесточенных авантюрах ницшеанства, проклятиях Гамлета или горьком аристократизме Ибсена Шестов выслеживает, высвечивает и возвеличивает бунт человека против неизбежности» (Samus 1983, 152; цит. по: Камю 1970, 37).

Непрестанно подчеркивая темную сторону человеческого существования, Лев Шестов является, пожалуй, одним из самых радикальных мыслителей в истории философии, размышляющих о его абсурдности, и создателем своеобразной «негативной антропологии» (см.: Milošević 253–311). Виктор Ерофеев пишет, что Шестов хотел бы погрузить всех подлинных художников в темные воды смертельной жути и послушать, что они там споют. В другом месте он подчеркивает тот факт, что именно эта одержимость другим, безумием и смертью делает Шестова таким жадным интерпретатором Ницше и его страстным читателем (Ерофеев 1975, 170, 177). Другое нашего существования, неминуемая смерть каждого человеческого существа — таковы неотступные мысли, которые преследовали Шестова всю жизнь и привели его к созданию одной из самых меланхолических философских конструкций в истории философии. Они заставили его тщательно исследовать темные стороны человеческого существования, вплоть до того, что в его сочинениях часто уже не отличить существование от ничто, присутствие от отсутствия, жизнь от смерти. Или, говоря словами неоднократно цитируемого Шестовым великого трагика Еврипида, творца Диониса, философия трагедии, которую он разрабатывает, основывается на вечных вопросах всякого подлинно трагического творчества: «Кто знает, может быть, жить — значит умереть, а умереть — значит жить?»

II

8. Киноглаз: Дзига Вертов, или Возвращение зрения. (Пять интервалов)

Всякая истина крива, время само есть круг.

Ницше. «Так говорил Заратустра»

Разбегаются в будущее наши пропеллерами вертящиеся глаза.

Вертов. «Мы: Манифест киноков»

Первый интервал: Возвращение

Как можно сказать «да» жизни? Как можно вкусить жизнь в ее полноте, непредсказуемости, множественности, динамизме, как можно поймать ее в ее непрерывном потоке, как можно жить и одновременно постичь жизнь, «get a life», как говорят по-английски, и продолжать жить? Как можно сказать «да» жизни? И, повторяя жизнь посредством этого утверждения, не отделить себя от нее, не остановить ее, остаться на расстоянии от нее именно в момент ее утверждения? Как — если не благодаря *кругообразности*, которая возвращает нас к жизни и которая в момент утверждения, в этом «приходе к жизни», помещает нас в круг повторения и вписывает нас в движение, в котором, как сказал бы Ницше, «далекое будущее» (Ницше 1990, 105; см. также: Nietzsche 1969, 88) становится принципом дня сего? Не является ли это возвращение источником подлинной *Революции*, возвращение, которое отдаляет и вводит расстояние в то, что нам ближе всего, в самую жизнь? Возвращение к жизни: первоначальное удвоение, утверждение, которое вводит расстояние, различие, в то же самое, в самый момент этого возвращения и *как revolutio*, как это возвращение: возможность того, что жизнь вернется, но по-другому? И не является ли это расстояние в сердцевине того же самого также возможностью возвращения призрака именно тогда, когда мы думаем, что обрели жизнь?⁵⁸ Когда мы возвращаемся к жизни, не умираем ли мы из-за возвращения призрака, из-за повторения, которое отделяет нас от

жизни в самый момент Революции? Может быть, по соседству с жизнью всегда является *видение*, и не является ли это возвращение *видения* обратной стороной Революции? Коль скоро мы узнали, уловили жизнь как жизнь, Революцию как Революцию, не остановили ли мы в действительности ее *круговращение* и не открыли ли другому *видению* возможность *вернуться*? «Стоит определить революцию, — пишет Жак Деррида в «Призраках Маркса», — как она начинает имитировать, вступает в предсмертную агонию» (Derrida 1994, 115). И чуть ранее, говоря «От имени Революции», развивает это различие: «Разделительная линия проходит между механическим воспроизведением призрака и присвоением, которое настолько живо, настолько принимает в себя, настолько ассимилирует наследие и 'дух прошлого', что оно есть не что иное, как жизнь в забвении, самозабвенная жизнь» (Derrida 1994, 109). Итак, жизнь и призрак воспроизводимой жизни, присвоение жизни и *привидение*, *apparition*, чрезвычайно близки в революционном возвращении. (Как не повторить здесь Марксово: «Призрак [привидение] бродит по Европе, призрак коммунизма».) Иными словами: *привидение*, *apparition*, и *механизм*, *аппарат*, протезное дополнение, дублирующая машина, соединились в самой сердцевине возвращения, *Революции*. Видимость Революции, ее явление, ее *привидение* невозможно без специального искусственного дополнения — *аппарата*: «Призрак [привидение], как подсказывает его имя, есть *частота* определенной видимости. Но видимости невидимого» (Derrida 1994, 100). Невидимое *привидение*, *apparition*, — если бы не *аппарат*. Скажем, *киноаппарат*. И вот, мы все говорим о Революции, а Дзига Вертов представляет самого революционного человека с *киноаппаратом* («киношный Троцкий», по словам Аннетт Майклсон: Vertov 1984, xi). И в Революции он сам, «с самого порога его трудовой жизни» (курсив мой. — Д. К.), взял имя, которое символизирует *возвращение*, *итерацию*, *повторение*. Само *привидение*, *apparition*, *аппарата*: «Звучание первого имени, как намекает Вертов, воспроизводит повторяющийся звук колена камеры (Дзига — дзи, дзи, дзи..)» (Майклсон в: Vertov 1984, xviii). А «вертеть» по-русски значит вращать, возвращать, со всеми его производными значениями. («The Man With the Movie-Camera» по-русски — «Человек с киноаппаратом»). «Дзига Вертов», имя «Дзига Вертов» соединяет в себе понятие возвращения определенного невидимого вращения (невидимого, поскольку это возвращение можно только услышать: «дзи, дзи, дзи»), возвращения, следовательно *привидения*, *apparition*, «призрака», который возвращается, и *киноаппарата*, который метонимически можно описать как поворот, или возвращение рукоятки камеры: дзи, дзи, дзи. (Собственно говоря, в кино невозможно увидеть саму камеру, слепое пятно, ретину фильмопроизводства. Но даже эта слепота делается видимой в «Человеке с киноаппаратом»; во многих отношениях это фильм о слепоте человеческого глаза.) И это невидимое или слепое возвращение или вращение («Дзига») механического воспроизводства, это *аппаратно/апорийное* протетическое круговращение («Вертов») делает Революцию видимой: «'Киноглаз' как возможность сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое —

явным, замаскированное открытым, игру — неигрой, неправду — правдой» (Рождение «Киноглаза», 1924: Вертов 1966, 75; Vertov 1984, 41). Киноглаз есть попытка «показать жизнь» врасплох: «Поле зрения — жизнь; материал для монтажного построения — жизнь; декорация — жизнь; артисты — жизнь» (О значении неигровой кинематографии, 1923: Вертов 1966, 71; Vertov 1984, 37). *Привидение, apparition*, жизни стало возможно благодаря *аппарату*, как в знаменитой цитате: «Я — киноглаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я смогу его увидеть».

Я освобождаю себя с сегодня от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов...» (Киноки. Переворот, 1923: Вертов 1966, 55); «Каждый заснятый без инсценировки жизненный миг, каждый отдельный кадр, снятый в жизни *так, как он есть*, скрытой съемкой, съемкой врасплох или другим аналогичным техническим способом, является зафиксированным на пленку фактом, *кинофактом*, как мы его называем» (По-разному об одном, 1926: Вертов 1966, 87); «Да здравствует киноглаз пролетарской революции!» (Временная инструкция кружкам «киноглаза», 1926: Вертов 1966, 96; см.: Vertov 1984, 17, 56, 71).

Еще один неологизм, введенный Вертовым, — «кино-чество»; упомянем его, поскольку он основывается на процессе фильмопроизводства, но и на круговом возвращении жизни посредством глаза камеры. *Кино-чество* означает искусство нового фильмопроизводства — в противоположность кинематографии. («Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве и, применив ритмическое художественное целое, согласное со свойствами материала и внутренним ритмом каждой вещи» (Мы, 1922: Вертов 1966, 47; Vertov 1984, 8). В свете того факта, что имя Вертова само именует кинопроизводство, «кино-чество» приобретает еще одно значение, до сих пор остававшееся незамеченным в работах о Вертове. «Кино-чество» можно рассматривать как комбинацию «кино», «синема», и русского слова «отчество», обозначающего отеческое. (Буква «т» в слове «отчество» не произносится, поэтому «кино-чество» и «отчество» фонетически эквивалентны.) Имя Вертова тождественно «синема», поскольку теория «кино-чества» и *киноглаза* сама по себе представляет самую радикальную генеалогию фильмопроизводства: патрилинейный фантом собственного «отчества». Нужно только вспомнить многочисленные сцены в «Человеке с киноаппаратом», которые имеют отношение к рождению, генеалогии, производству и воспроизводству того самого кино, которое мы смотрим. Кино+отчество = кино-чество: фильм «отец» самого себя и наблюдает за процессом собственного рождения. Кино-око, киноглаз; сцена рождения *новой жизни*, снятая в фильме, обращает глаз камеры в раскрывающееся влагилище, на рождающегося ребенка, порождаемого кинематографическим отцом, «кино-чеством», и высвобождает из чрева — диафрагмы камеры; слово «диафрагма», разумеется, обозначает камеру и объектив, а также влагилищный/маточный про-

ход. Благодаря сцене рождения «Человек с киноаппаратом» вступает в абиссальное, циркулярно-спиральное пространство самосоотнесенности, где различие между «жизнью» и камерой, искусственной жизнью, пограничная линия между жизнью и смертью, органическим и неорганическим становится стертой и вместе с тем более прочной. Сам фильм движется кругами, похожими на те, что волшебник в кино производит перед глазами, конечно же, *детей*. Круги производятся перед будущим взглядом, перед взглядом будущего. Однако два диафрагматических открытия/закрытия, которые дают рождение жизни (рожающая женщина, представляющая жизнь как она есть), открывают пространство внутри фильма, которое не обязательно подчиняется мужской генеалогии, диктуемой кино-чеством. Можно было бы сказать, что «мужская» генеалогия фильма только привлекает внимание к коренной сложности, порождаемой двумя «женскими» «открытиями». Через повествование о рождении новой жизни в фильм вводится некое событие, и в результате невозможно понять, «где имеет место событие, рассказ, рассказ о событии или даже событие рассказа... простые границы этого тела, непрестанно отменяющего само себя внутри собственной протяженности» (Derrida 1981, 67). Другое название, предлагаемое Деррида для обозначения этой инволюции в пределах нарративного, — *инвагинация*, способность текста бесконечно включать в себя все движения генеалогии, которые захотели бы властвовать над текстом, тем самым заставляя ‘закон принадлежать женственному’» (Derrida 1981, 73). Отмечалось, что «радикальное видение сексуальной политики формообразует исследование Вертовым ‘коммунистической расшифровки мира’» (Маупе 1989, 165) и что фаллический взгляд кинокамеры был ниспровергнут монтажной работой Свиловой, которая фильтрует и рассеивает насилие мужского взгляда в этом фильме⁵⁹. Фантом мужской генеалогии разрушен, *подрезан* благодаря работе Свиловой за монтажным столом. Но в расшифровке «радикального видения» Вертова необходимо пойти еще дальше. В сцене родов «полотенце, обвязывающее голову женщины, помещает рождение ребенка в формальную, кинематографическую схему производства и воспроизводства. Атрибуты женской идентичности — одевание, выражение чувства — становятся знаками, на которых основывается репрезентация человеческого жизненного цикла» (Маупе 1989, 181). Следовательно, пространство, которое открывается двумя диафрагмами, камерой и рожаящей женщиной, — пространство самого фильма: матка, вместилище самого восприятия, само производит и воспроизводит в этом спиралевидном или круговом движении инвагинации или круговращения, т. е. без какого-либо фаллического (офтальмофаллоцентрического?) присутствия. Подобно *khora* Платона, эти женские атрибуты дают пространство новой жизни, но сами по себе они на заднем плане, они пространство, которое открывает пространство в этом бесконечном удвоении текстур, тканей и *циклов жизни* (Маупе). В одной из сцен фильма голова текстильщицы помещается в центре колеса, спицы которого — нити. Когда колесо начинает вращаться, жен-

щина смеется, излучая счастье и жизнелюбие. Те же самые нити продолжают в плетении полотенца, обвязывающего голову рожающей женщины, и в ткани, которая принимает новорожденного младенца. Таким образом, ткань и кинематографическая схема, текст самого фильма, принимают новую жизнь через диафрагму матки и камеры, превращаясь тем самым в «жизненный цикл» утверждения⁶⁰. Круговое утверждение, которое в этом фильме Вертова всецело женское. («Дзига» по-русски — женское имя.) *Кино-чество* становится *киноматеринством*⁶¹.

Понимания жизни, понимания факта жизни, *кино-факта*, можно достичь путем постоянного вращения и возвращения вала камеры. Жизнь, история, то, что наследуется, есть всегда данное, есть раньше нас, то, что всегда уже было; и оно должно быть увидено с помощью вращающегося глаза, который впишет его в круговую экономию творчества, забвения, «творческого забвения» (Ницше), которое сделает его видимым, опять-таки, в первый раз и, следовательно, готовым быть забытым, невидимым. Линейность истории, рассказ об истории, ее *фабула* должна быть обращена в *сюжет*, должна быть раздроблена круговым движением *киноаппарата*, и этот поворот откроет пространство для будущего незапрограммированного, революционного взгляда. Парадигма буржуазного взгляда, Большой театр, — расколотый надвое, всплывший из памяти и вместе с тем забытый, видимый и сделавшийся невидимым благодаря киноглазу. («Мы должны подготовиться к тому, чтобы эти изобретения капиталистического мира обратить ему же на гибель» («Киноправда» и «радиоправда», 1926: Вертов 1966, 86; Vertov 1984, 56).) Прокрутить их, как «крутят кино». Так «разбегаются в будущее наши пропеллерами вертящиеся глаза» (Мы, 1922: Вертов 1966, 49; Vertov 1984, 9). Революционный глаз Вертова должен видеть больше того, что он видит: слепоту тех, кто не может увидеть кругового, революционного различия, будущего в том, что дано нам историей, которая сама по себе должна рассматриваться как уже готовая, как говорит Вертов, к «гибели». Он должен возвышать, спасать эту слепоту, делать ее видимой, очевидной для всех. «Долой инсценировку быта: снимайте нас врасплох такими, какие мы есть» (Временная инструкция кружкам «киноглаза», 1926: Вертов 1966, 96; Vertov 1984, 70). До *киноглаза* вся история была слепа⁶². Киноглаз есть первое раскрытие, интервал, в моргании глаза (*Augenblick*), через который будет увидено революционное будущее, само вращение *revolutio*, возвращение Революции. Впервые и как возвращение⁶³.

Второй интервал: Тынянов

Самой радикальной стороной кинопроизводства Вертова является, несомненно, создание им теории кинематографических интервалов. «Материалом — элементами искусства движения — являются *интервалы* (пе-

реходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению» (Мы, 1922: Вертов 1966, 48; Vertov 1984, 8). То, что предлагается посредством теории интервала, есть, строго говоря, теория невидимого. Она не является ни теорией репрезентации, ни теорией «привлекательности монтажа», ни даже теорией кинематографического движения: она представляет собой самое строгое исследование того, что фильм не может визуально представить: перехода, разности, непредставимого, разрыва, что конституирует кинематографический язык, письмо и взгляд. Именно это непредставимое, слепое пятно фильмопроизводства Вертов приводит в движение и называет «необходимостью» фильмопроизводства: «Необходимость, точность и скорость — вот три требования к движению, достойному съемки и проекции» (Мы, 1922: Вертов 1966, 47; Vertov 1984, 8). *Необходимость*: то, что должно быть введено в игру, для того чтобы фильм был сделан, то, что приводит в движение ручку камеры, однако остается невидимым, разве что в тот интервал, когда след этого движения делается присутствующим, едва видимым, невидимым. Интервал имеет что-то от пространственности письма, следа и граммы (записи), что само по себе есть чистая, нерепрезентируемая, радикальная необходимость языка: различание. «Различание — то, что делает движение означения возможным, только если каждый элемент, о котором говорится, что он 'присутствует', появляясь на сцене присутствия, относится к чему-то иному, нежели он сам, но сохраняет мету прежнего элемента и уже разрешает себе быть исчерпанным метой своего отношения к элементу будущему. ... Конституируя себя, динамически разделяя себя, *интервал* есть то, что можно было бы назвать опространствованием: время, становящееся пространством, или пространство, становящееся временным (темпорализирующееся)» (Derrida 1973, 142)⁶⁴.

Юрий Тынянов — пожалуй, самый значительный теоретик русского формализма, разработал понятие промежутка в те же годы и в том же журнале (Леф 1923, 1924), в котором Вертов опубликовал свой первый манифест и впервые развил теорию интервала. Поскольку эти две теории могут пролить некоторый свет одна на другую, я в общих чертах обрисую размышления Тынянова над проблемой промежутка. Что такое промежуток для Тынянова и как его понятие промежутка можно соотносить с понятием интервала у Вертова? «Новый стих — это новое зрение. И рост этих новых явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция... В истории... тупиков не бывает. Есть только промежутки» (Тынянов 1984, 543). Следует отметить, что для Тынянова промежуток выступает как новая видимость, как то, что дается быть увиденным. В то же время инновация почти неуловима, поскольку она появляется лишь как невидимый просвет в исторической инерции. (Коль скоро промежуток становится осязаемым, читаемым, узнаваемым, он почти затвердевает в истории и становится недействительным.) Промежуток знаменуется собственным вхождением в бытие, фактическим качеством вещей, появлением нового воспри-

ятия, которое еще не утвердилось как существующее. Промежуток — время, в течение которого имеет место настоящая временность, та, что способна высвободить самые творческие силы истории. Он есть раскрытие к незапрограммированному будущему, видимость несслыханной формы, которая только еще наступает и, следовательно, пока еще едва различима. Влада Петрич также помещает интервал Вертова на *пороге восприимчивости*: «Кинематографическая абстракция начинается в тот момент, когда интервалы приближаются к порогу осознания, создавая сновещательное видение, которое делает вероятной невозможную ситуацию» (Петрич 1987, 148).

Одним из примеров «жизненного факта», который становится литературным фактом и изнутри преобразует текст, обновляет и вновь создает его, для Юрия Тынянова является эпистолярная культура XVIII в., пробившая себе путь из «жизни» в роман XIX в. «В рассматривавшемся случае (Карамзин) письмо было оправданием особых приемов конструкции — вещь быта, свежая, «не готовая», лучше соответствовала новому конструктивному принципу, чем любые «готовые» литературные вещи. — Но может быть и иное олитературение вещи быта, иное превращение факта быта в литературный факт» (Тынянов 1985, 26). В действительности этот процесс происходит одновременно. Жизнь приносит новые восприятия литературных вещей, тогда как литература, в случае Тынянова, делает возможными восприятия вещей в их нетронутой, виталистической чистоте: «Факт быта оживает своей конструктивной стороной» (Там же). Письмо «из жизни» обладает порождающей силой, способной создать другие, неканонизированные тексты и жанры, словом — произвести «литературу», оставаясь при этом чистой формой ее перодовой, виталистической невинности. Эту чистую форму, «письмо из жизни», которое свидетельствует о ее неавтоматизированной чистоте, возможно воспринять, как это ни парадоксально, только если письмо удвоило себя в процессе вхождения в текст, только если оно является литературным. Как литературный факт его принадлежность к жизни становится наиболее видимой. Чем больше чистоты жизни — тем больше повторения, чем больше повторения — тем больше чистоты жизни.

«Жизнь врасплох» в фильмах Вертова, его кино-факт, является кинематографическим эквивалентом тыняновским «письму из жизни» и литературному факту: «Из киноателье мы уходим в жизнь, в водоворот сталкивающихся друг с другом видимых явлений, где все настоящее, где встречаются друг с другом и расходятся люди, трамваи, мотоциклы и поезда, где каждый автобус едет по своему маршруту, где автомобили снуют, занятые своим делом, где все улыбки, слезы, смерти и налоги не подчиняются рупору кинорежиссера. Вы входите в водоворот жизни со своим киноаппаратом, жизнь идет своим чередом» (Вертов 1966, 170; Vertov 1984, 167; [Запись 20 марта 1927 г.]). В фильме Вертова «Человек с киноаппаратом» вхождение камеры в жизнь не означает, однако, привилегированного положения жизни как трансцендентального означаемого. Жизнь сама входит в камеру, и в месте ее истока камера находит водоворот стал-

квивающихся *явлений*. Жизнь предстает перед камерой уже разделенной между своим аморфным, неструктурированным, непредсказуемым, невидимостью, — и своей феноменальностью, двоением, явлением, повторяемостью: фото-иллюзорностью. Поэтому сама камера «разделяется» в водовороте явлений, она преследует двойную задачу: фиксирование этой феноменальности и уничтожение ее явления, так чтобы могла проявиться жизнь «сама по себе», «как таковая»⁶⁵. Киноаппарат удваивает это уничтожение: он видит слишком много, фиксирует слишком много и не видит ничего, не фиксирует ничего; его тренога — белая трость слепого. Как говорит Мерло-Понти в «Видимом и невидимом», «пальпация глаза — замечательный вариант тактильной пальпации» (Merleau-Ponty 1968, 133), глаз — просто производное от слепоты и тактильного восприятия мира. Камера, следовательно, фиксирует интервалы, генеалогию феноменального, призрачное явление формы, той формы, о которой Жак Деррида говорит, что она есть «неслыханное... форма уже в себе след определенного не-присутствия, остаток безформенного... Таким путем нам предлагается бесконечное и бесконечно удивительное чтение этой структуры и истории» (Derrida 1973, 128).

Со стороны технического исполнения фильма Вертова описаны достаточно полно⁶⁶. Можно было бы вспомнить некоторые его самые знаменитые сцены. Ряд «улица и глаз», в котором неподвижный крупный план глаза пересекается полустертой шикарной панорамой улицы; многочисленные оптические искажения; множественные экспозиции; раздвоение Большого театра; раскол экрана на две половины (с изображением трамваев и конок); диагональные раскачивания камеры; рука нажимающая на рычаг телефона; оператор, снимающий гидроэлектростанцию; оператор, снимающий из пожарной машины; оператор, отражающийся в вывеске сапожника; оператор, поднимающийся/опускающийся в лифте, рождение ребенка; похороны; кадр на монтажном столе; оптика (магазин); объектив камеры с постепенно закрывающейся диафрагмой и т. д. Тематически интервалы представлены многочисленными «раскрытиями» в рамках фильма, наиболее наглядно — раскрытием объектива камеры, напоминая пробуждение зрительной памяти, а также пропуском в кадр света. Все эти сцены свидетельствуют о первоначальном удвоении взгляда, воспринимающего мир, о глубинном дистанцировании, открывающемся с каждым взглядом, брошенным на жизнь и на мир. Мы можем снова воспользоваться точной формулой Мерло-Понти: «Мир есть то, что я воспринимаю, но, поскольку мы исследуем и выражаем его абсолютную близость [жизнь врасплох], он становится также, необъяснимым образом, непоправимо далеким» (Merleau-Ponty 1968, 8). «Далекое» (Ницше) в самом сердце мира, жизни и видимого — вот что изображается в фильме Вертова. Самое далекое, так сказать — «самое будущее», взгляд, брошенный в самое далекое будущее.

Самое радикальное «раскрытие», самый продуктивный интервал во всем «Человеке с киноаппаратом», предельное раскрытие к будущему

вводится постепенно и невидимо: прямо перед тем, как фильм заканчивается наложением глаза на камеру и двойной экспозицией, появляется *десять черных «кадриков»*, которые практически невидимы для человеческого глаза и могут быть полностью различены, только если наблюдаются в медленной прокрутке или на монтажном столе⁶⁷. Эти десять черных кадров, подобно промежутку, какой находит Тынянов в поэзии Маяковского и Ахматовой, ничего не показывают, ничего не значат и ничего не добавляют к фильму. Ничего, кроме постепенного замедления, «раскрытия» в повествовании, смещения видения, темноты, тесно связанной с фильмом, которую все-таки еще *остаётся* проявить. Это радикальная слепота фильма, который требует, чтобы даже искусственный глаз, киноаппарат, оставался слепым и перемещался по фильму, дотрагиваясь до всего ходулями треноги, подобно слепому: слепота повседневности, истории, которая будет преодолена «вертящимся», революционизирующим глазом, провидящим будущее. Эти десять черных кадров — не просто части передержанного фильма, но сама темнота темной комнаты в сетчатке снимаемого фильма, черный квадрат (Малевича), который схватывает бессознательное производство видимого, но также и мессианско-политические послышки этого фильма⁶⁸. Именно здесь, практически скрыто от взгляда, вводя лишь кинематографическое опространствование и слепое бессознательное видимого, Вертов самым решительным образом демонстрирует порождения «необходимости», как он говорит, революционного *киноглаза*: просвет в невидимое, жизнь в ее самой интенсивной феноменальности, схваченную фильмом и еще долженствующую быть проявленной, еще долженствующую быть увиденной глазами, более совершенными, нежели наши, глазами из будущего, *киноглазами*, вертящимися пропеллерами и разбегающимися в будущее⁶⁹.

Третий интервал: Делез

Именно в «зазоре, в интервале между двумя движениями, который обрисовывает пустое пространство и служит прототипом человеческого субъекта, поскольку тот усваивает себе восприятие», Жиль Делез в работе «Кино 1 и 2» усматривает радикальный революционный потенциал кинотворчества Вертова⁷⁰ «Результатом его работы было то, что целое сливается с бесконечным сгустком материи, с Камерой... Для Вертова самое важное — восстановить интервалы до материи» (Deleuze 1986, 40, 81). В начале своего исследования Делез также подчеркивает, что Вертов хочет снимать «мир прежде человека, ‘истоки нас самих’, ‘переливчатый хаос’, ‘девственность мира’» (Deleuze 1986, 81), т. е. саму жизнь. Но эту «девственность мира» невозможно воспринять до тех пор, пока мы не обзаведемся нечеловеческим глазом, глазом, который был бы в вещах. И именно здесь в чистый взгляд вмешивается монтаж, по-

добно тому, как моргание прерывает взгляд. Это вмешательство оживляет взгляд и делает видимым удвоение, присущее уже взгляду как таковому. «По Вертову, монтаж переносит восприятие в вещи, помещает восприятие в материю, так что любая точка в любом месте пространства воспринимает все точки, на которые она воздействует, как бы далеко ни простирались эти действия и реакции» (Deleuze 1986, 80).

Монтаж схватывает чистую подвижность образа движения. Это крайний предел, поставленный взгляду. Как порез, прерывающий движение, монтаж останавливает действие и на миг удваивает движение, схватывает и удваивает взгляд; из своей непрерывной временности, из своей бесконечной формы видения он прерывает видение и превращает взгляд в память о видимом, в уже увиденное, каждый *voir* в *revoir* (Stiegler), каждый *montage* — в *montrage*. («Его иллюзорная природа — природа второй степени, результат резания, монтажа», Benjamin 1969, 233). Этим объясняется присутствие в «Человеке с киноаппаратом» многочисленных неподвижных кадров (обычно это портреты детей), которым предшествуют или последуют монтажные кадры Свиловой. Этот перерыв в видении создает взгляд в его временности, удваивает «живого» ребенка посредством его портретного изображения, его представления, так сказать, как бывшего-длящегося (*have been or will have been*: в перфектном или будущем перфектном времени). Из бесконечного, из правремени взгляда мы пробуждаемся к повседневному времени, которое пульсирует в ритме этого бывшего-длящегося (*having been*): тот, кого я вижу, смертен, и я, который видит, тоже смертен. Таким образом, если слегка перефразировать Бернара Стиглера, каждый *voir* есть также *au-revoir*, каждый взгляд — прощание⁷¹. (Неподвижные фотографии, появляющиеся в фильме, свидетельствуют о том, что «для Вертова кадр — не просто возвращение к фотографии; если он принадлежит кино, то потому, что является генетическим элементом образа или дифференциальным элементом движения» (Deleuze 1989, 83).) Итак, монтаж вторичен по отношению к взгляду, к чистоте образа движения (поскольку в самом взгляде есть двоение — более первичное, чем монтажный кадр, двоение съемочного кадра), но, в свою очередь, он первичен для структурирования повседневной временности, хронологии и различия. Монтаж обнаруживает двоение взгляда. Вот почему киноаппарат (или глаз) у Вертова никогда не моргает. Он удерживает видение. Он удерживает взгляд. Киносъемка первична и относится к монтажу примерно так же, как время повседневности относится к бесконечной временности. Вот почему смонтированным кадрам в «Человеке с киноаппаратом» отводится столь же важное место, сколь и немигающему, видящему киноглазу, которым заканчивается фильм. (Конец фильма, кадр, сообщающий о конце, представляет собой просто мерцание непрерывного во взгляде камеры, который включает и взгляд, и моргание, «Конец», в область собственного видения или своей слепоты⁷².) Поскольку глаз киноаппарата нацелен на интервал в движениях времени (*interval movements of time*), который может случиться в любой

момент, он не может закрыться. Он всматривается во время. Монтаж — процесс, который демонстрирует это первичное двоение, его эмпирическую мгновенность. Взгляд киноаппарата остался бы слепым, если бы не монтаж (*montage, montrage*), который демонстрирует этот взгляд ему самому, нам, закрывая глаз камеры в переходе между кадром и темнотой. Это напряжение в фильме Вертова никогда не разрешается, и оно является источником огромного давления, оказываемого на восприятие, непрерывно пульсирующее между бесконечным взглядом и бесконечной завершенностью (*infinite finality*) кадра. Пожалуй, именно по этой причине фильм Вертова и поныне остается непревзойденным образом движения, истинным «ХРОНОЗНАКОМ: образом, где время перестает подчиняться движению и является как таковое» (Deleuze 1989, 335). (Эта тематика была центральной в полемике между Вертовым и Эйзенштейном; Вертов считал потенциал кинематографического языка много более богатым⁷³.)

Но необходимо со всей тщательностью исследовать еще одно свойство неморгающего глаза: его неподвижность. Глаза тех, кого не беспокоит свет, подобны глазам мертвого. Бесконечный взгляд неморгающего глаза уже видит собственное будущее, видит себя мертвым. И в предчувствии смерти этот уже мертвый, не моргающий глаз старается увидеть жизнь как можно более полно, увидеть ее всю. Монтаж эмпирически демонстрирует *трупное окоченение кино-глаза и прерывает* его. Нечто вроде моргания мертвого⁷⁴.

Фильм Вертова, таким образом, стирает грань между идеальным, феноменальным, восприятием и материальностью материи, поскольку он становится ее твердым глазом: «именно глаз материи, глаз в материи, не подверженный времени, ‘преодоле’ время, достиг ‘отрицания времени’, и не знает другого целого, нежели материальная вселенная и ее протяжение» (Deleuze 1986, 81). Вертов перемещает гегелевский дух в материю, и то, что «Вертов взял от духа — т. е. власть целого, которое является постоянно становящимся, — теперь переходит в соотносительное понятие материи, ее вариаций и взаимодействий» (Deleuze 1989, 83).

Творчество Вертова, таким образом, — творчество не просто великого кинорежиссера, но своего рода *пракинематографиста*, творчество, которое есть сам *генезис* кинематографического взгляда⁷⁵. Мобильность «движущегося образа», т. е. *собственно кино*, в фильме Вертова «Человек с киноаппаратом» ускоряется или преобразуется из твердого, линейного взгляда в текучий взгляд и следовательно, далее, в газообразный взгляд: «генетический элемент всякого восприятия. Сознание камеры поднимается до причинения, которое уже не формальное или материальное, но генетическое и дифференциальное. Мы перешли от реального к генетическому определению восприятия» (Deleuze 1989, 85). Скорость, с какой образы сменяют друг друга на границе восприятия, в фильме Вертова есть следствие радикально материалистической силы его кинематографического языка. Взгляд материи повсюду, он может быть и в ближайшем, и в отдаленнейшем⁷⁶. Он может замедляться и ус-

коряться, своей мобильностью он напоминает газ, он там, где материя превращается в энергию, он та «действующая сила, что способна заставить все части сойтись в одном» (Deleuze 1989, 82). И этот взгляд стоит на службе коммунистической идеологии, так что он может «объединить человека будущего с миром до человека, коммунистического человека с материальной вселенной взаимодействий, определенной как ‘общность’» (Deleuze 1989, 82). Мертвая материя, материальность истории, преодолевается газообразным взглядом, «генетическим элементом всякого возможного восприятия» (Deleuze 1989, 83), которое способно преодолеть границы материального, перемещаясь в сам взгляд материи как таковой. Тем самым «для Вертова диалектика есть материя и относится к материи, и только она может примирить не-человеческое восприятие со сверхчеловеком будущего, материальную общность и формальный коммунизм.... Это движение вовне себя, к своему материальному, энергетическому элементу» (Deleuze 1989, 83, 84). «Мы падаем, мы вырастаем вместе с ритмом движений, замедленных и ускоренных, бегущих от нас, мимо нас, на нас, по кругу, по прямой, по эллипсу, вправо и влево, со знаками плюс и минус; движения искривляются, выпрямляются, делятся, дробятся, умножают себя на себя, бесшумно простреливая пространство» (Мы, 1922: Вертов 1966, 49; Вертов 1984, 9). Движение *вовне себя*: бесконечное возвращение, циркуляция, вращение — энергии в материю, материи в энергию. Чистая видимость *revolutio*, возвращения.

Четвертый интервал: Беньямин

Вальтер Беньямин и фильмы Вертова. Что можно извлечь из этой встречи? Первое упоминание, случайное, почти мимоходом: «Я ходил смотреть Шестую часть мира (в кино на Арбате). Но многое ускользнуло от меня», — читаем запись от 5 января 1927 г. в «Московском дневнике» (Benjamin 1986, 69).

Для того чтобы ускорить наше чтение, обратимся к другому возвращению, к «Moscou aller-retour» Жака Деррида, к содержащемуся там анализу, как он говорит, феноменологическо-марксистского видения «Московского дневника» Беньямина⁷⁷. Это видение Деррида приравнивает к видению слепого прорицателя Тиресия⁷⁸. Деррида привлекает внимание к заключенной в «Московском дневнике» (1926–1927) апории между описанием Москвы «как таковой», жизни в Москве какова она есть, и способами письма и коммуникации, искажающими это описание. Беньямин пишет Шолему о «Московском дневнике»: «Мое изложение будет свободно от всякой теории. Я надеюсь, что сумею дать сотворенному *говорить за себя*» (Benjamin 1986, 6). Этот жест знаком из нашей интерпретации Вертова. Это попытка, говоря словами Деррида, позволить событию говорить самому за себя, «позволить заявить о себе явлению чего-то совершенно нового, единственного, абсолютной син-

гулярности... Нужно, чтобы письмо ступевалось, дав возможность самой вещи [Москве] говорить за себя [дать сотворенному говорить за себя], говорить в форме описания, являющегося едва ли не самоописанием самой вещи, самого референта в нем самом и посредством его самого. ... Антиципация, обещание, надежда, открытость будущему должны были предстать в представлении произведения, в чистой форме присутствия» (Derrida 1995, 79; Пер с франц. М. К. Рыклина). Этот проект с самого начала сопряжен с рядом апорий, причем все они включают в себя проблему взгляда, видимости, невидимости. Беньямин интересуется (здесь, как и всегда) «будущим как наступлением самого непредсказуемого» (Derrida 1995, 82). Это непредсказуемое будущее можно увидеть только благодаря житнетворчеству, скажем, слепого Тиресия, чей образ «означивает... несводимую телеологию... того, кто предвещает будущее и тем самым ослепляет себя самого, претендуя на прозрачную интуицию присутствия, на видение и предвидение самой вещи, самого референта, за пределами спекуляции, интерпретации, идеологии и т. д.» (Derrida 1995, 78). В Беньямине чувствуются противоречивые устремления, конкуренция между греческой и библейской, мифологической и моисеевско-мессианской моделями, временами — немая борьба, с тем чтобы их избежать или их реставрировать. «В них ищут обнадеживающую повторяемую истину языка, порядка означающих, но ищут и вопреки им, вне них, с тем чтобы прервать повторяемость» (Derrida 1995, 78—79). Что парадоксально, этого супралапсарианского опыта непредсказуемого будущего ищут в наиболее повторяемом: в «начале, наконец, истории» (Derrida 1995, 79)⁷⁹

В начале, наконец, в конце истории. Это непреодолимое напряжение возникает в работах Беньямина и Вертова, касающихся собственно самой проблемы видимости, «слепой прозрачности» взгляда, брошенного на историю. С одной стороны, то, что фиксирует революционный взгляд (съемки Вертовым «жизни врасплох» для картины «Человек с киноаппаратом» происходят, между прочим, в основном в Москве и почти одновременно — разница составляет несколько месяцев — с визитом Беньямина; ср. описание Беньямином Москвы «как она есть, говорящей за себя»), — это само присутствие, пространство, свободное от всего, за исключением самой революционной будущности, мессианского обещания непредсказуемого грядущего. Язык разрушает собственную структуру, приостанавливает сам себя, камера становится слепой (десять черных кадров — Вертов; язык, воздерживающийся от всякого прогнозирования, — Беньямин), новая советская страна является в своей незапятнанной феноменологическо-политической чистоте. В то же время это «начало», исток всякой будущей, революционной видимости ищется в том, что наиболее повторяемо, наконец, в самой истории. Традиция, история, должна быть в наличии и претерпеть это видение, или переписывание, которое должно будет сделать Большой театр видимым и одновременно приведет к его *разрушению*. Раскол и удвоение здания в неоклассическом стиле с греческой колоннадой свидетельствует о стремлении Вертова (как

и Беньямина — в «Zur Kritik der Gewalt») подкрепить схему: «Разрушение (греческого) мифа для того, чтобы разродиться историей посредством мессианско-марксистской революции» (Derrida 1995, 63). В фильме Вертова Большой театр, расколотый, расщепленный, разрушенный, становится видом разрушения или разрушением вида, взгляда, и греческого мифа о «месте зрелища»: по-гречески *theatron* означает место зрелища (от *theō (sthai)*, видеть, + *-tron* — суффикс, означающий место). Бесконечное напряжение возникает между записью и стиранием, видением и слепотой, единичностью и повторяемостью, жизнью и повторением жизни, ее призрачным повторением. Деструкция деструкции, деструктурация деструктурации, — вот как Деррида определяет записи Беньямина о Москве, и эта характеристика равно приложима к «Человеку с киноаппаратом» Вертова. Взгляд камеры фиксирует разрушение видимости: «Если все, что увидел глаз, сфотографировать на киноленту, естественно, будет сумбур. Если искусно смонтировать сфотографированное, будет яснее. Если выкинуть мешающий мусор, будет еще лучше. Получим организованную памятку впечатлений обыкновенного глаза. — Глаз механический — киноаппарат, — отказавшись от пользования человеческим глазом, как шпателькой, отталкиваясь и притягиваясь движениями, *нащупывает в хаосе зрительных событий* путь для собственного движения или колебания и экспериментирует, растягивая время, расчлняя движение или, наоборот, *вбирая время в себя, проглатывая годы* и этим схематизируя недоступные нормальному глазу длительные процессы» (Киноки. Переворот, 1922: Вертов 1966, 56; Vertov 1984, 19; курсив мой. — Д. К.). Механический глаз, удваивая реальный глаз, способен видеть больше, притом что видит меньше: он заглатывает мусор истории, поглощает время и годы и благодаря своей феноменологическо-офтальмологической ненасытности, благодаря тому, что *на ощупь*, как слепой, пробирается сквозь хаос истории, он представляет взгляд в его предельной чистоте⁸⁰. (Нельзя ли предположить, что беньяминовский слепой ангел истории — зритель, смотрящий фильм? Скажем, «Человека с киноаппаратом»? Его спина повернута к будущему, которое, подобно проектору в кинотеатре, проецирует на экране перед его глазами катастрофу (хаос у Вертова) истории. Будущее — взгляда, истории — находится за его спиной. То, что он видит, есть то, чего он не видит.) Таким образом, повторяемость, повторение, удвоение в хаосе и катастрофе истории становятся самыми навязчивыми темами и для Вертова, и для Беньямина: создание произведения искусства в век технической воспроизводимости.

Именно в эссе «Произведение искусства в век его технической воспроизводимости» Беньямин прямо указывает на творчество Дзиги Вертова и останавливается на нем. Это второе упоминание о Вертове гораздо более существенно, поскольку оно вытекает непосредственно из анализа логики воспроизводимости: «Подобно этому, кинохроника дает каждому возможность вырасти из простого прохожего в актера массовки. Тем самым каждый человек может даже оказаться частью произведения искусства, о чем свидетельствуют 'Три песни о Ленине' Вертова»

(Benjamin 1969, 231). Мы проследим хотя бы самым схематичным образом те шаги, посредством которых Беньямин приходит к этой точке пересечения с Вертовым, и попытаемся сформулировать некоторые импликации, возникающие в результате этой встречи, или *только* те из множества возможностей, которые относятся к этому диалогу.

Самое очевидное отношение между Вертовым и Беньямином определяется расхождением между традиционным пониманием производства и воспроизводством, традиционным пониманием оригинала и копией, подражанием оригиналу. «Значение этого процесса симптоматично и выходит далеко за пределы искусства. Техника воспроизводства, вообще говоря, отделяет то, что воспроизводится, от сферы традиции. В умножающем воспроизводстве она заменяет уникальное существование множеством копий. И в лицензирующем воспроизводстве — отвечает запросам зрителя или слушателя [*dem Aufnehmenden*: приемник, но также, что важно, *магнитофон*, как фотограф, оператор, инженер звукозаписи] в их конкретной ситуации. Эти два процесса ведут к сильнейшему расшатыванию традиции, которое является основной частью современного кризиса и обновления человечества. Оба процесса тесно связаны с современными массовыми движениями. Их самая мощная движущая сила — кино» (Benjamin 1968, 221)⁸¹. Уникальное существование вместе с его неслучайным местом и аурой умножается средствами технической воспроизводимости. Потеря ауры — еще одно название для этих драматических технологическо-политических изменений, и произведение искусства, прежде единичное и аутентичное, теперь «имеет место» не как «простая коллекция индивидуальных явлений, но как *масса*» (Weber 1995, 84).

Утрата ауры и «омассовление» произведения искусства имеет несколько последствий. Одно из них недавно проанализировано Борисом Гройсом. По его мнению, утрата ауры оригинальным искусством приводит к ауратизации симулякра... Технически воспроизведенный симулякр образа есть картина страдания образа как следствия насильственной утраты его ауры, но в результате аура не исчезает, но только перемещается в этот самый симулякр (см.: Гройс 1993, 344). Другое последствие проанализировано Сэмюэлем Вебером в работе «Массовые *mediauras*»: «Наиболее реальна возможность того, что аура будет воспроизведена в среде, ответственной за ее 'упадок', и как раз этой 'средой'. Вот ведь что ясно из беньяминовского рассуждения, пусть он и не выразил этого во многих словах, и что стало с тех пор очевидно: *аура процветает в своем упадке*, и воспроизводящие среды особенно способствуют ее процветанию» (Weber 1995, 101). Воспроизводство ауры и ее перевод в повседневную жизнь делает ее доступной не для отдельного буржуа, созерцающего произведение искусства, но для самих масс. Фактически, массы являются и потребителем этой одновременной утраты и восстановления ауры, и самым буквальным ее продуктом: они вписаны в ее круг (еще одно возвращение: еще одно имя, которое Беньямин дает ауре: *ein Umzirkung*). Аура перемещается в самый процесс труда,

самого производства/воспроизводства. И поэтому в отрывке, который относится к «Человеку с киноаппаратом», Беньямин может сказать, что «в кинематографической практике, особенно в России, это возвращение отчасти стало установившейся реальностью. Некоторые исполнители, которых мы видим в русских фильмах, не являются актерами в нашем смысле слова, это люди, которые изображают *самих себя* — и главным образом в процессе собственного труда [человек с киноаппаратом, снимающий то, как он сам снимает кино. — Д. К.]» (Benjamin 1969, 231–232). И каждый индивид в любой момент может обрести ауру, оказаться вписанным в этот круг повторяемости, производимой в его (ее) единичности, аутентичности, чистой видимости, как сама жизнь, как *воспроизводство*: «кинохроника дает каждому возможность вырасти из простого прохожего в актера массовки. Тем самым каждый человек может даже оказаться частью произведения искусства, о чем свидетельствуют ‘Три песни о Ленине’ Вертова» (Benjamin 1969, 231).

Сделаем некоторые предварительные заключения об отношении между Вертовым и Беньямином, опираясь на работу Вебера «Массовые *mediauras*».

1) В любой момент всякий человек может в любом случае (интервале) войти в круговращение (*revolutio*, Революция) ауры, *Umzirkung*. Прохожий «появляется только для того, чтобы почти сразу исчезнуть», и таким образом созданная аура имеет родство с привидением, *apparition*. «Привидение прохожего и возвещает, и скрывает именно это преобразование из органической формы в аллегорическую ‘массу’» (Weber 1995, 94, 96).

2) «Массовое движение — масса в движении и как движение — производит себя как это привидение» (Weber 1995, 97).

3) «‘Киноаппарат — *der Apparat* — придает мгновению своего рода посмертный шок’ [‘О некоторых мотивах у Бодлера’]. Немецкое слово, переведенное здесь как мгновение, — *Augenblick*, т. е. буквально *взгляд*. И именно в пространстве или времени (интервал. — Д. К.) взгляда имеют место решающие преобразования в отношениях картины и мира, или оригинала и воспроизведения, массы и движения» (Weber 1995, 98).

4) «‘Время’ воспроизводимости есть время этого ‘посмертно шокированного’, обездвиженного, рассеянного, вновь собранного и наконец забытого момента, *всегда на грани*, всегда уходящего в прошлое (интервал. — Д. К.)» (Weber 1995, 100).

5) «Что остается? — *Mediaura* аппарата (киноаппарат. — Д. К.), чей взгляд вбирает все и ничего не возвращает обратно, разве что, пожалуй, в моргании глаза (*кино-глаз*, глаз как пропеллер. — Д. К.)» (Weber 1995, 107).

Каждый интервал, схваченный взглядом камеры, может открыться как пространство для возвращения призрака, через *аппарат* может явиться привидение, *apparition*, или сам Мессия: «Это не предполагает, однако, что для иудеев будущее превратилось в однородное, пустое время. Ведь каждая секунда времени была прямыми вратами, в которые мог войти Мессия» (Benjamin 1969, 264). Сергей Эйзенштейн говорит, полемизируя с Денисом Кауфманом, еврейским создателем фильмов,

известным как Дзига Вертов (1932, речь идет о самом Вертове): «Кино-ксы — талмудисты чистой киноформы» и «талмудисты 'киноправды документализма'» (Эйзенштейн 1932)⁸². В мерцающем свете между кадрами фильма, в интервалах истории, может явиться Мессия, первый *ophthagos*, даритель зрения — и как возвращение зрения. *Deus est machina*: явление, где привидение, apparition, и аппарат, apparatus, не будут, наконец, произноситься по отдельности.

Пятый интервал: Слезы в Кино-Глазе (Конец)

«Человек с киноаппаратом» (1929) обещает незапрограммированный, футуристический, революционный взгляд. Но эта будущность остается открытой, до тех пор пока она допускает круговращение, *revolutio*, определенной фото-призрачности, до тех пор пока она остается открытой для возвращения призрака. Фильм «Три песни о Ленине» (1934), снятый в ознаменование десятилетия смерти Ленина, тоже обращается к скорби и призыванию призрака. Но на этот раз призрак имеет фиксированное местоположение — в мавзолее; непрерывная повторяемость механической воспроизводимости и, следовательно, определенного «слабого мессианизма», «мессианизма без Мессии», который наполняет повседневную жизнь, обрела свое фиксированное телеологическое место назначения. Сам фильм фиксирует не бесконечно воспроизводимую реальность, но бесконечную технологизацию и воспроизводимость *одного и того же*: производство одного и того же трупа, трупа Ленина⁸³. Призрак нашел свое тело в мумифицированном симулякре, подобии, трупа вождя. Фильм «Три песни о Ленине», с одной стороны, фиксирует процессы, посредством которых «ленинизм и впоследствии сталинистский тоталитаризм сумели конституироваться в своем трупном окоченении» (Derrida 1994, 105). С другой стороны, фильм сам претерпевает трупное окоченение и утрачивает свою революционную живость. Достаточно вспомнить все те бесконечно долгие вкрапления окоченевшего трупа Ленина, длительность которых была бы немислима в «Человеке с киноаппаратом». Кино-глаз стал склеротическим. Поразительно быстрый и новаторский монтаж Свиловой, который раньше делал взгляд «газообразным», мерцающим, отрывочным и циркулярным, сведен к минимуму. Взгляд снова стал линейным, вечным и твердым. В отличие от прежней визуальной памяти Вертова, которую я сравнил с «творческим забвением» Ницше или понятиями *voir/re-voir* Стиглера, этот памятующий взгляд увековечивает труп, а следовательно, увековечивает утрату, исключая всякую возможность будущего.

Советская революция с самого начала была принята некоторыми из самых творческих, блестящих умов в России, такими как Дзига Вертов. Верно также, что они сами были *произведены*, можно было бы даже сказать — *воспроизведены*, драматическим поворотом советской революции,

ее необузданным посулом. Импульс революции произвел многочисленные замечательные произведения искусства, теории, кино или литературы, которые трепещут от этой чрезвычайной подвижности будущего. С самого начала и непосредственно после его смерти Ленин воспринимался как генератор этого футуристического посула. Например, один из первых выпусков журнала «Леф» (где Вертов предал гласности изобретение *кино-глаза*) был посвящен умершему Ленину; почти во всех статьях ведущих теоретиков литературы (а это были Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум, Томашевский и др.) Ленин рассматривался как самый энергичный художник всех времен, а Маяковский в поэме «Владимир Ильич Ленин», опубликованной в том же выпуске журнала, написал, что (мертвый) Ленин «живее всех живых». Даже мертвый (в 1925 г.) Ленин — литературный образ чрезвычайной подвижности, подвижности призрака коммунизма, подобный умершему Ленину в «Ленинской киноправде» (1924) Вертова. К 1934 г. многое изменилось. Режим, не избежавший, по различным причинам, определенной «онтологизации призрака» (Деррида), начал закостеневать, воцарился тоталитарный террор, замораживающий и мумифицирующий всякое политическое движение. Тело Ленина было выставлено в мавзолее, и, как пишет Борис Гройс в очерке «Ленин и Линкольн: Образы современной смерти», «бесконечный поток любопытных толп, для которых и была выставлена мумия, гарантировал, что труп останется трупом...» Революционное преобразование делается невозможным, поскольку то, что выставлено в мавзолее, это «вечное повторение одного и того же», которое «уничтожает всякую надежду на трансцендентальное преобразование» (Гройс 1992, 354)⁸⁴. Для того чтобы запугать авангард, отвечавший самоубийством (Маяковский), самоцензурой (Шкловский), его участников сажали в тюрьму или убивали. Знакомый сценарий, и нет нужды его пересказывать. Лишь немногие пытались создавать и публиковать литературные или художественные произведения, способные помешать омертвлению политического пространства и метафорической иммобилизации трупа Ленина и наследия, помещенного в мавзолее. В «Восковой персоне» (1932) Юрий Тынянов пародировал восковое подобие Петра Великого и противопоставил ему динамическую креативность мастера Растрелли, который изготовил восковую фигуру основываясь на мертвом теле Петра. Рискованные пародийные элементы этой повести и аналогии с мумией Ленина прочитываются только сегодня⁸⁵.

«Три песни о Ленине» начинаются амбициозно — с той же трепетной зоркости *кино-глаза*, схватывающего жизнь и возвращающего зрение слепому⁸⁶. «Первая песня» действительно повествует о возвращении зрения: мусульманка причитает о том, как до прихода Ленина, снявшего ее чадру, она жила слепой жизнью, в темнице, без света. Но те же самые глаза, вновь обретя зрение, видят только то, что Ленина больше нет. Нет больше будущего, обещания, повторяемости, возвращения. Массы, оказавшиеся некогда на пороге будущего, сейчас «молчат»; «массы движутся» («массы движутся, массы молчат»), но только как неис-

сякающий поток скорбящих тел близ мертвого вождя, выставленного *in situ*. Сцены с массами, оплакивающими труп, схватывают трепещущую подвижность Революции, мессианское обещание неслыханного грядущего, которое, позвольте повторить, предполагает бесконечную подвижность призрака и призрачность взгляда, снимающего «жизнь». Но теперь *кино-глаз* фиксирует только дальнейшее омертвление или, скорее, фетишизацию трупа. Это процесс, который Деррида (в «Призраках Маркса») называет «последствием *онтологической* трактовки призрачности призрака... ведущей к ужасающему провалу и тоталитарным извращениям, которые она порождает»; попыткой «удостовериться, что мертвый не вернется: быстро, сделайте все что нужно, чтобы локализовать труп, поместить его в надежное место, разлагающийся там, где он был погребен, или даже бальзамированный, как им это нравится в Москве» (Derrida 1994, 91, 97). «Три песни о Ленине» Вертова — попытка воскресить мобильность *кино-глаза* и вернуть видение из темной комнаты, слепоты, темницы истории. *Кино-глаз* хочет видеть жизнь, снова, может быть, в последний раз. Но все, что он воспроизводит, — бесконечные, долгие снимки мертвого тела, бесконечно тождественного самому себе, схваченная призрачность призрака, онтологизация призрака, которой способствует это бесконечное зрелище, мертвый призрак склеротичного глаза. И остается скорбеть по былой мобильности *кино-глаза*, которая теперь — лишь память в кинематографических архивах, своего рода мумия⁸⁷. Подобно глазу мертвого, *кино-глаз* не может закрыться сам по себе, он остается открытым и фиксированным на трупе. Видящим мертвого Ленина, вечно видящим собственный конец. Конец. Он может только наполниться слезами. И остается вечная скорбь. Бог мертв. *Кино-глаз* плачет⁸⁸.

9. О Дерридеологии II: Бахтин/Деррида

Прежде чем сравнивать и сопоставлять столь различных теоретиков, как Бахтин и Деррида, целесообразно поставить вопрос: на каком теоретическом основании такое сравнение и сопоставление вообще возможно?⁸⁹

Этим общим основанием будет критика обоими мыслителями западной метафизики и авторитарного языка идеологии. Ведущая тема как русского, так и французского автора — соотношение между свободой творчества и идеологическим порабощением; в одном случае речь идет о господстве «логоцентризма» в западной метафизике (Деррида), в другом — о господстве авторитарного слова и ответной пародии на него, знаменующей рождение романа (Бахтин). Некоторые сходства между подходами Бахтина и Деррида детально обсудил М. Холквист, который впервые поставил в связь бахтинскую концепцию карнавала с философской буффонадой Деррида и свойственным ей духом снижения и развенчания. «Между прочим, задаешься вопросом, — говорит Холквист, — уж не относятся ли дерридианские прочтения Руссо и Сёрля к числу *крупнейших пародий нашего времени?*» (Holquist 1986, 140; курсив мой. — Д. К.). М. Холквист устанавливает некое сходство между клоунадой Деррида и «клоуном Бахтина... фигурой настолько глубокой и ненаивной, что самая глубина эта кажется на поверхности глупостью, вызывающей наивностью» (Holquist 1986, 140). Еще очевиднее сходство между интересом Бахтина к карнавалу и клоунаде и знаменитым клоуном Деррида — Пьеро из «Двойной школы» (Derrida 1983, 173–285), произведения, в котором формулируется теория смеха, а равно и принципы двуголосого слова и «другого» в творчестве Малларме. Эта теория и эти принципы очевидным образом связаны с карнавальной традицией и разноречием, определившими направление литературно-теоретических интересов Бахтина. А самая последняя работа Деррида о смехе у Джойса (Derrida 1987) имеет уже прямое отношение к разноречию в романе Джойса и к поэтике смеха, действующих на всех уровнях произведения — идеологическом, политическом, эротическом и текстуальном. В этой своей книге, как ни в какой другой, Деррида близок к Бахтину с его интерпретацией раблезианской традиции и жанра мениппеи,

направляя риторическую мощь смеха против западной метафизики. Работа Деррида о Джойсе имеет много общего с бахтинской интерпретацией творчества Достоевского (Бахтин 1979): дело не только в том, что речь идет о писателях, в творчестве которых сильны традиции мениппеи (такие интерпретаторы Бахтина, как Ю. Кристева и Р. Б. Кершнер⁹⁰, связывают с этими традициями и Джойса), но и в том, что в книгах Деррида и Бахтина смех и скандал образуют ту выразительную, перформативную стихию, которая сокрушает основания традиции, идеологии и всякого рода закрытости, претензии на окончательность и завершенность.

Укажем и на другое пересечение двух основных интерпретативных концепций Бахтина и Деррида, пока еще не отмеченное исследователями. Это, с одной стороны, бахтинская идея *гибридизации* романного дискурса, передразнивания и маскировки, которые вырисовывают лицо другого языка в рамках данного романа, производства *художественного образа языка*, которое является целью романной гибридизации (Бахтин 1975, 171). С другой стороны, это концепция *прививки* у Деррида, т. е. сочетания дискурса с другим дискурсом в целях высвобождения потенциальных возможностей текста, — «удержание старых имен с прививкой им новых значений» (Culler 1983, 140). Дж. Калер обычно именуется результаты такой прививки «палеономикой», а Г. С. Морсон называет явления гибридизации «палимпсестами», в которых «поверхностная запись служит комментарием к тому, что написано под ней» (Morson 1981). Связь между концепциями «гибридизации» и «прививки», использующими одну и ту же биологическую и биографическую метафору, заслуживает внимания и теоретического обсуждения. Заметим здесь только, что тщательное сопоставление Бахтина и Деррида обнаруживает интереснейшее сходство теоретических позиций, и при этом они остаются глубоко различными мыслителями. Для Бахтина проблема автора связана с изображением определенной «идеологической позиции», он прямо называет сверхличные социальные силы сферой «другого» (Holquist 1986, 155). Деррида же понимает голос автора как производный от самого текста⁹¹.

Интерпретация идей Бахтина в контексте постструктурализма, думается, может быть весьма продуктивной, из чего, однако, не следует, что нужно растворить его творчество в этом контексте. Социокультурные истоки творчества Бахтина во многом отличаются от нашего современного контекста. Его исторические истоки и ситуация достаточно полно проанализированы в работах К. Эмерсон, Э. Шукман, Г. С. Морсона, К. Кларк, М. Холквиста и др. Задача данной статьи другая: мы попытаемся оживить или представить себе диалог между Бахтиным и постструктурализмом, — диалог, имеющий, на наш взгляд, сугубо острый, актуальный смысл для современного читателя⁹². Поэтому, прежде чем продолжать сопоставление Бахтина с Деррида, целесообразно обозначить в общих чертах теоретический контекст этого диалога.

Бахтин и постструктуралистская ситуация

Основная особенность работ Бахтина, наиболее близкая постмодернизму нашего времени, — настойчивое стремление понять взаимосвязь между практикой письма, творчеством, и ее социальным смыслом. И хотя подобная задача ставилась перед всеми значительными литературными, теоретическими и философскими проектами, — именно Бахтин «осуществил попытку заново поставить вопрос об основаниях человеческого общежития вообще, о природе социальной и политической реальности, т. е. об основополагающем отношении 'я' к 'другому', не скапываясь к утопической модели общества, которая предустанавливает ход истории и *форму общества*» (Carroll 1983, 68). Это переосмысление активно противостоит некоторым другим современным теориям общества и культуры, например теории Д. Лукача, признающим значимыми лишь произведения, которые представляют, формируют, отражают или выполняют идеологические требования предустановленного и сформулированного политического императива.

Творчество Бахтина, с другой стороны, направлено против того, что он называет «единым языком». Этот язык «выражает силы конкретного словесно-идеологического объединения и централизации, протекающей в неразрывной связи с процессами социально-политической и культурной централизации» (Бахтин 1975, 84). Единый язык, по Бахтину, никогда не дан (хотя он и выдает себя постоянно за естественный язык), а всегда задан, т. е. всегда выражает голос власти и насилия; он «всегда задан и в каждом моменте языковой жизни противостоит действительному разноречию» (Бахтин 1975, 83–84), т. е. силам подлинного диалога и воспризнания другого. Подлинный философский смысл «разноречия» — в отрицании всякого ограничения центростремительных сил творчества, завершающего определения или силы, которые претендуют на изначальный, абсолютный смысл (Carroll 1983, 68). Поэтому-то авторская позиция не является целиком привилегией самого автора. «У автора, — говорит Бахтин, — как бы нет своего языка» (Бахтин 1975, 124). Язык и текст романа словно чужие для автора, «отодвинутые от уст автора иронической, пародийной, полемической или иной оговорочной интонацией» (Бахтин 1975, 227). По существу, концепция Бахтина совпадает с концепцией Деррида, согласно которой творчество приоритетно по отношению к языку: голос автора, благодаря эффекту «письма», всегда отстранен от своего предметного источника посредством «оговорочной интонации». Тем самым претензия автора на авторитарную власть над собственным голосом, на абсолютное авторство — становится невозможной.

Бахтинская критика логоцентризма достигает пика при анализе разноречия в романе. Абсурдно, считает Бахтин, «воспринять и описать все это как лингвистические признаки некоторого единого авторского языка» (Бахтин 1975, 227). Роман является, скорее, системой языков в их диалогической взаимосвязи. Тем не менее позиция автора, казалось

бы, растворяющаяся в разноречии вместе с авторской интенцией, сохраняет свою роль: в этом отличие Бахтина от современных западных концепций «смерти автора» (Р. Барт, М. Фуко) или разрушения автора в качестве субъекта посредством «игры тропов» (П. Де Ман). Голос автора Бахтин понимает как *primus inter pares* (первый среди равных): власть его ограничена прививкой контекста, к которому голос автора приписан; «если есть прямое авторское слово», — говорит Бахтин, — то анализ должен «определить диалогизирующий его разноречивый фон вне произведения» (Бахтин 1975, 277).

Авторская позиция в конечном счете — это позиция *переводчика* или *исполнителя* различных дискурсов, которые он, автор, определяет в такой же мере, в какой эти формы выражают, формируют и определяют его самого. «Автор, таким образом, есть субъект повествования, который подвергается изменению в силу того, что включает себя в эту повествовательную систему; он не есть ни просто ничто, ни некто, а скорее возможность превращения S в A [субъекта повествования в адресата. — Д. К.], сюжета в дискурс и дискурса в сюжет» (Kristeva 1980, 74). Для Бахтина язык романа знаменует «свободу автора от единого и единственного языка, связанную с релятивизацией литературно-языковых систем... возможность в языковом отношении не самоопределяться, переносить свои интенции из одной языковой системы в другую, сливать 'язык правды' с 'языком быта', говорить свое на чужом языке и на своем — чужое» (Бахтин 1975, 128).

Радикализация «другого» как абсолютной предпосылки меня самого

Цв. Тодоров говорит в этой связи о бахтинском постулате «интерсубъективности как логическом условии существования субъективности» (Todorov 1981, 51). Эта радикализация «другого» стала возможна именно благодаря отрицанию авторитарного дискурса, принципа повествования, который каким-то образом контролировал или руководил ситуацией этого взаимного признания субъектов и социальных языков. Свобода означает окончательное лишение прав на какую бы то ни было авторитарную власть: отныне утверждение «другого» в границах моего языка возможно лишь в том случае, если «другой» признает меня в границах своего языка, языка этого «другого». Таким образом установленное «я» отказывается от позиции картезианского *cogito* (но оно не уступает власть, подобно благожелательному тирану), и вместо этого децентрирует собственное положение всякий раз, когда употребляет язык для самоопределения в качестве «я». Язык тем самым, отмечает Д. Кэррол, оказывается границей между мною и «другим»: он всегда децентрирует позицию субъекта в тот момент, когда этот субъект формулирует или устанавливает свое присутствие. Язык «не определяет специфический замкнутый контекст, а сам

по себе является межконтекстуальным... Поэтому речевой акт никогда не определяется только субъективными намерениями единичного говорящего и не содержится в единичном контексте, будь то лингвистически или исторически заданный контекст» (Carrol 1983, 71).

Анализ Бахтиным взаимоотношений «я» и «другого» имеет далеко идущие последствия как в философском, так и в социально-политическом аспекте. Утверждением, что личность определяется посредством дополнения себя «другим», концепция Бахтина, по словам Кристевой, напоминает критику «присутствия 'трансцендентального означаемого' и 'само-присутствия', выдвинутую на первый план Жаком Деррида» (Kristeva 1980, 77). По мнению Бахтина, дискурс романа «дискредитирует всякую прямую и непосредственную интенциональность [«трансцендентальное означаемое»] и экспрессивность идеологического слова» (Бахтин 1975, 123). Роман устанавливает истину исключительно посредством срывания маски с этого политического, идеологического, субъективного трансцендентализма, разоблачая его как лживый, навязывающий сам себя, претенциозный и репрессивный. Субъект письма, тем не менее, не присваивает себе такое же авторитарное положение. Напротив, в этой пародийно/деконструктивной процедуре «истина восстанавливается путем доведения лжи до абсурда, но сама она не ищет слов, боится запутаться в слове, погрязнуть в словесной патетике» (Бахтин 1975, 123). Это не означает, однако, что водворяется другая, негативная теология — такое обвинение очень часто адресовали Ж. Деррида. Именно в этом остранении истины, в разоблачении репрессивных механизмов, которые устанавливают ее как данную, естественную, самодостаточную, в подчеркивании того факта, что текстуальность и язык суть условия истины, которые всегда уже отсрочивают ее присутствие («словесная патетика»), в обнаружении репрессивного аспекта всякого онтологического требования приоритета бытия перед письмом или текстуальностью, и особенно перед познанием другого, — именно так истина может заявить себя в своем полном присутствии. Иначе говоря, полнота присутствия истины происходит из диалогического характера бытия, на границе данной ситуации, в ее нетождественности себе самой. По мысли Бахтина, свобода *другого* является условием свободы всех. «Идеологическое становление человека — в этом разрезе — есть процесс избирающего усвоения чужих слов» (Бахтин 1975, 154).

С этим связан другой важный аспект бахтинской теории романа — ее эвристическая роль для теории представления политического. Борис Гройс писал недавно о том, что равенство намерения и репрезентации, идентичность представления и представляемого составляют самую суть идеологии вообще и тоталитаризма в особенности. «Другой», дестабилизирующий и децентрирующий эту идентичность, релятивизирующий терроризм монологической истины, — «другой», совершенно немислимый с точки зрения тоталитарного языка, «ставит под вопрос внутреннее единство представляемого и. представления, которое является основополагающим при всякой претензии на власть» (Гройс 1986, 198). Эта пре-

тензия на представление и истину («доктрина», по терминологии Ролана Барта), собственно и составляет «реальность политического» (Гройс 1986, 198). В этом отношении бахтинская теория романа указывает на ряд в высшей степени продуктивных возможностей для сопротивления, противостояния и, если угодно, демонтажа языка доктрин, с тем чтобы, как говорит Барт в работе «Удовольствие от текста», «показать задницу Отцу-от-Политики» (Barthes 1975, 53)⁹³. Анализ постмодернизма и политических представлений у Гройса совпадает с тем, что говорит Д. Кэррол о Бахтине: «Роман — это критическое осмысление границ представления, представление противоречивых оснований всякого представления, а не диалектическое разрешение представления. В романе нет 'до' и 'после' Вавилона; роман историчен и диалогичен только постольку, поскольку он остается Вавилонским столпотворением языков.

Поэтому роман не только антиметафизичен, но также антинационален и антииерархичен — словом, разрушителен. Сфера романа — поля, а не центр, диалектика, а не 'нормальные' или национальные языки, народная речь, а не официальная... Нельзя сказать, однако, что Бахтин считает, будто роман вообще противостоит представлению; скорее он доказывает, что его представления никогда не завершены, неокончательны, что различия между языками и внутри языков в принципе непреодолимы до конца, что реальное как таковое никогда не схвачено и не представлено в романе, поскольку реальное никогда не задано в качестве бытия в себе» (Carrol 1983, 76).

В этом смысле теория Бахтина обостряет противоположность между текстуальным и репрезентативным, образом и представлением. Голоса, представленные в тексте, могут отражать идеологические намерения, те или иные социальные и политические позиции. Однако благодаря смещению представленного голоса внутри текста, вовлечению его в повествовательный диалог, роман лишает голос его источника, расщепляет одновременно и голос автора, и представленные голоса. Будучи противопоставлены во взаимном отражении и диалоге, они удалены от всякого непосредственного метафизического, идеологического или политического источника. Средствами текста язык дистанцируется или отстраняется от метафизического источника, а в повествовательную ткань романа вводится «другой». Говоря словами Барта, «прежде истории... Текст... достигает если не прозрачности социальных отношений, то по крайней мере прозрачности языковых отношений. Текст есть пространство, в котором ни один язык не подавляет другой, все языки циркулируют свободно...» (Барт 1989, 422). Текст романа всегда удваивает эффекты представления; в романе все всегда уже удвоено, умножено, процитировано, переведено. Это жанр, в котором появляются «амбивалентные слова», и такова «специфическая особенность его структуры» (Kristeva 1980, 73).

Бахтин предлагает, таким образом, радикальную теорию Текста, которая совпадает, как мы пытались показать, с некоторыми наиболее влиятельными концепциями постмодернистов и постструктуралистов. В этом контексте диалог с Бахтиным может получить продолжение.

Письмо и смех: Бахтин и Деррида

Пути Михаила Бахтина и Жака Деррида пересекаются и сходятся в ряде существенных областей, в которых можно почувствовать близость между двумя мыслителями. Оба интересуются языком ниспровержения, сатиры, пародии, диалогом без predetermined конца и завершения, а также традициями, которые выявляют «подрывной» характер этого языка. Программа Бахтина вращается вокруг менипповой сатиры, для которой характерно противостояние, недоверие к *истине, философии* или *идеям*, к тому, что стало известно в языке Деррида как *логоцентризм западной метафизики*. Направление интересов Деррида — силы письма, пародирования, «карнавализация метафизики» (Holquist 1986, 145), противостоящая той же метафизике присутствия, на сцене которой мениппова сатира ставит свое представление. Именно из этой традиции, с точки зрения и Бахтина, и Деррида, выходят самые жизнеспособные силы языка и письма. Эти силы, по мнению Бахтина, находят свое предельное выражение в романах Достоевского; тогда как для Деррида они наиболее очевидны в творчестве Джеймса Джойса. Согласно Бахтину, мениппея празднует в творчестве Достоевского свой последний всенародный праздник; согласно Деррида, Джойс — автор «последней книги» (Derrida 1987 (Ulysses), 71), писатель, чье творчество вбирает в себя (и производит) смех, вторящий менипповой и раблезианской традиции. Хронотоп мениппеи — место встречи Бахтина и Деррида.

Важнейшие аспекты менипповой сатиры, можно сказать без преувеличения, ставят под вопрос, высмеивают философский дискурс, бросают ему вызов. Мениппова сатира, действительно, это замаскированный философский язык; философское произведение, бросающее вызов последним пределам философского.

«Важнейшая особенность жанра мениппеи состоит в том, что самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются, освящаются здесь чисто идейно-философской целью — создавать *исключительные ситуации* для провоцирования и испытания философской идеи — слова, *правды*, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды. Подчеркиваем, что фантастика служит здесь не для положительного *воплощения* правды, а для ее искания, провоцирования и, главное, для ее *испытания*» (Бахтин 1979, 131).

Мениппея и вызываемый ею смех, полагает Бахтин, имеют прямое отношение к метафизике. Язык мениппеи противостоит аристотелевской логике, он ставит под вопрос причинность, присутствие, власть и подавление (Kristeva 1980, 85). Механизмы мениппеи, вместе с тем, не устанавливают какую-то другую иерархию, которая навязывала бы себя в качестве новой структуры власти. Язык мениппеи действует *внутри* и *вне* философской системы, которую он подвергает осмеянию; мениппея смеется над идеей в качестве идеологии, ниспровергает господствующие авторитеты посредством пародирования. «Ее язык словно зачарован 'двойным' (своей активностью в качестве графического *следа*, дублиру-

ющего 'внешнее') и логикой противопоставления, заменяющей логику тождественности в определении терминов» (Kristeva 1980, 83). Смех мениппеи взрывает метафизику присутствия, подрывает установившийся порядок посредством того, что можно назвать письмом: цитирования, удвоения, разноречия и исполнения. Именно эта сила через раблезианский карнавал проделывает путь в творчество Достоевского.

Основным элементом, обеспечивающим эффективность мениппеи, успешность ее исполнения, является смех, который, по мнению Бахтина, составляет *условие разноязычия и признания Другого*. Достоевский продолжает традицию мениппеи, когда этот оригинальный дискурс уже давно угас. Дж. Дежеан скрупулезно изучает следы карнавала и смеха в творчестве Бахтина и отмечает весьма интересное явление — двойственную роль смеха у Бахтина (см.: DeJean 1984, 225–240). У Рабле смех располагается в *мире* карнавала, у Достоевского он перемещается в *слово*. Иначе говоря, у Достоевского действие смеха достигает своих результатов именно в *письме*. Между тем у Рабле в его *мире* текст все еще копирует или представляет реальность, карнавал, разыгрывающийся в мире: «Бахтин времени создания 'Проблем поэтики Достоевского' понимает и принимает центральный догмат модернизма: представление мертво. Рабле никогда не мог быть для него главной фигурой, поскольку диалог Рабле остается репрезентативным, тогда как основная мысль 'Проблем поэтики...' — в том, что совершенно диалогическое (полифоническое) творчество нерепрезентативно» (DeJean 1984, 236).

То, что было когда-то деконструктивной стихией мениппеи и карнавала, у Достоевского превращается в *écriture*, в средства и эффекты письма. Высмеивание, удвоение, разноречие, атрибуты карнавала освещают слово у Достоевского, и предельным выражением всего этого становится, по словам Бахтина, «редуцированный смех»⁹⁴. Гротеск и карнавал движимы логикой удвоения и диалогизации, создавая «двойное тело». Таким образом, полагает Бахтин, маргинальное тело прививается к телу институциональному и властному. Умберто Эко пишет, что «Бахтин был прав, усматривая в средневековом карнавале проявление глубинного порыва к освобождению и ниспровержению» (Есо 1984, 3). Опрокидывание иерархий затрагивает социальное, политическое и идеологическое и может рассматриваться, кроме того, как источник полифонии и разноречия у Достоевского.

То, что некогда явным образом исполнялось в языке философии и метафизики, пародируя философское, проверяя право философии на произнесение последнего слова, в сочинениях Достоевского продолжает действовать как эффект полифонии. «Смех» и «разноречие» только разные слова для обозначения одно и того же явления: «Но самое главное, можно сказать, решающее свое выражение *редуцированный смех* получает в последней авторской позиции: она — эта позиция — исключает всякую *одностороннюю догматическую серьезность*, не дает абсолютизироваться ни одной точке зрения, ни одному полюсу жизни и мысли. Вся односторонняя серьезность (и жизни, и мысли) и весь односторон-

ний пафос отдаются героям, но автор, сталкивая их всех в 'большом диалоге' романа, оставляет этот диалог открытым, не ставит завершающей точки» (Бахтин 1979, 193). Именно *смех*, несерьезное, пародийное, настаивает Бахтин, порождает *новое слово*, на пути которого автор не ставит препятствий.

Важнейшая роль смеха в творчестве Достоевского, выявленная Бахтиным, обеспечивает пространство для различных катарсических, риторических и перформативных воздействий его произведений. Благодаря смеху у Достоевского происходит расщепление, разъятие, дифференциация слова, высказывания; такова творческая установка, которая делает возможным появление полифонии. Карнавализация диалога, последовательно проводимая в романах Достоевского, доводит каждую идеологическую позицию до предела, подвергая ее испытанию на ее границах. Говоря о «Преступлении и наказании», Бахтин отмечает: «Все в этом романе — и судьбы людей, и их переживания и идеи — придвинуто к своим границам, все как бы готово перейти в свою противоположность» (Бахтин 1979, 195), т. е. в свое *другое*. Смех — это поистине образ непрерывного изменения, смещения, разрушения всякого однозначного образа, всякого монологического представления. Он релятивизирует конечность, завершенность, — будь то конечность во времени, в пространстве или идеологическая закрытость. Смех — это «нулевая степень письма», обнаруживающая активно-игровой характер художественного творчества. «Таким образом, бахтинская теория слова совместима с деконструкцией, посвященной 'смерти присутствия' То в его тексте, что при первом прочтении кажется логоцентрическим, теоцентрическим, риторическим, ударение на *исторической ценности актуальной*, современной идеологической структуры, — должно прочитываться в связи с его критикой монологазма» (MacCannell 1985, 974).

Важно понять, что фигура смеха у Достоевского не означает, что его романы насквозь «смешные». (Бахтин прямо утверждает, что «редуцированный смех в карнавализованной литературе никоим образом не исключает возможности мрачных оттенков в произведении» (Бахтин 1979, 193, 194).) Смех для Бахтина, так сказать, дело серьезное: это творческая работа письма внутри метафизического присутствия, это карнавал письма, показывающего свою задницу Богу. Мы склоняемся к тому, чтобы отнести смеху *центральную* роль и место в творчестве Бахтина, поскольку именно эта фигура, или сила, самым серьезным образом проблематизирует положение письма в сфере метафизического⁹⁵. Смех — это единственная сила, способная поставить под вопрос *все уровни* социальной и языковой иерархии: «Языкам попов и монахов, королей и сеньоров, рыцарей и богатых горожан, ученых и юристов — языкам всех власть имущих и устроенных в жизни противопоставляется язык веселого плута, пародийно воспроизводящего там, где это нужно, любую патетику, но обезвреживающего ее, отодвигая ее от уст улыбкой и обманом, издеваясь над ложью и этим превращая ложь в веселый обман. Ложь освещается ироническим сознанием и пародирует себя самое в устах веселого плута» (Бахтин 1975, 213).

Бесспорно, мы имеем здесь дело с *критикой логоцентризма*: смех — это действие, перформанс, расщепляющий, удваивающий, высмеивающий и деконструирующий присутствие логоса. *Он отодвигает слова от уст* автора и, разоблачая логос как обман, основанный на власти, лишает слова точной генеалогии и истока. Смех у Бахтина есть власть остранения, обнажающая прием, посредством которого власть делает свое присутствие «естественным».

«В определенном смысле смех можно считать более глубоким и разрушительным, чем диалог, точнее — самой радикальной формой диалога, ибо именно смех ослабляет и даже подрывает власть всех политико-религиозно-философских систем и институтов, тем самым делая возможным диалог даже в монолитных, авторитарных, тоталитарных структурах, цель которых — как раз в том, чтобы исключить и подавить диалог. Смех свидетельствует о том, что диалогическое взаимодействие все еще возможно даже в предельно репрессивных условиях; *смех — индикатор социальности, общности, недетерминированного отношения к другому*, даже в такие моменты, когда имеется серьезная угроза для общности» (Carroll 1983, 79).

Смех — свидетельство борьбы за освобождение и обещание неотчужденного мира⁹⁶. По словам Рабле, смех относится к лучшей стороне человека. «Смеховая и народно-языковая фамильяризация мира — исключительно важный и необходимый этап па пути становления свободного научно-познавательного и художественно-реалистического творчества европейского человечества» (Бахтин 1975, 213). Благодаря своему межличностному, интерсубъективному характеру *смех предполагает «другого»*, к которому он обращен, а благодаря своей децентрирующей способности он одновременно подрывает и собственное присутствие, и власть закона: «Карнавальная смех, — отмечает Ю. Кристева, — не просто пародия; он не более комичен, нежели трагичен; он — комичен и трагичен одновременно, и можно сказать, что он *серьезен. Только так он может избежать того, чтобы стать сценой закона или сценой пародии, с тем чтобы стать сценой своего другого*» (Kristeva 1980, 80; курсив мой. — Д. К.).

Таким образом, смех — это одновременно и жест *обретения «другого»*, сила, элиминирующая монологизм и самодержавие логоса, и, если видеть в нем основополагающую фигуру письма, *сама возможность истины и познания*⁹⁷. По мнению Бахтина, любая философия или идеология обусловлена риторическим, маскарадным, карнавальным, ведь она уже *носит маску*, а смех высмеивает и срывает ее. Шут именно высмеивает маску, которую язык власти выдает за нечто естественное и «нормальное». «Пародийно-травестирующее творчество, — говорит Бахтин в работе «Из предыстории романного слова», — вносит постоянный корректив смеха и критики в одностороннюю серьезность высокого прямого слова, корректив реальности, которая всегда богаче, существеннее, а главное — противоречивее и разноречивее» (Бахтин 1975, 421).

Шутовство — это инсценировка, пародирующая не что иное, как риторичность языка или сам язык, высмеивающая и разоблачающая обычный, «нормальный» образ жизни» (Бахтин 1979, 171). Смех — не случайный элемент для истины и познания, метафизики, философии или идеологии; он является условием их существования, поскольку они представляются как «серьезные», «достоверные», «истинные»⁹⁸. Мениппея же ничего не представляет, она лишь разоблачает, выставляет на всеобщее обозрение и осмеяние логоцентрические маски как таковые, «остраняет» их в их карнавализованной видимости. В этом смысле мениппея — явление философского порядка: ведь она и сама — маскарад, но такой маскарад, который разоблачает сам себя в качестве какого-то образа или представления истины, ее инсценировки, исполнения. С другой стороны, поскольку мениппея всегда разворачивается в метафизической плоскости, она затрагивает наиболее существенные вопросы философского языка и человеческого существования. Поэтому мениппея — жанр «последних вопросов» (Бахтин 1979, 171). В начале был смех.

* * *

Роль смеха в творчестве Жака Деррида трудно переоценить. Деррида выявляет последствия, которые вызывает смех при столкновении с метафизикой, а также сам исполняет роль шута («Небесполезно посмотреть на Деррида как на некоего клоуна» (Holquist 1986, 140)), высмеивающего философские рассуждения. В другой главе («Дер*RIDE*Ология») мы сравнили эту роль с функцией джокера. В самом деле, именно образ смеха, маска джокера (шутника), по мнению самого Деррида, — истинный лик Тота, бога письма: «Бог письма, таким образом, одновременно свой отец, свой сын и он сам. В игре различий у него нет фиксированного места. Хитрый, скользкий, скрытый за маской, интриган и плут, подобно Гермесу, он не король и не шут, а скорее разновидность *пересмешника*, джокера, вечно беспокойное означающее, нахальный тип, который, все обращая в игру, показывает, что все и есть игра» (Derrida 1983, 93). Эта фигура занимает в творчестве Деррида положение того, что Деррида называет *differance* — «не словом и не понятием»⁹⁹, т. е. точкой отсрочки, отстояния, нарушения представления, невысказанного риторического, которое движет «письмо» вперед, но само по себе всегда остается в тени, ускользающей фигурой, которой письмо обязано своим существованием. Различание — акт различения внутри кажущейся идентичности, «другой» внутри, казалось бы, «того же самого».

Подобно Бахтину, Деррида рассматривает клоуна Пьеро как образец для философии, а «исполнение» пародирования — как возможность истины.

«Мим не допускает, чтобы его текст диктовался ему откуда-то извне. Он ничего не представляет, ничему не подражает, не должен соответствовать какому-то уже имеющемуся референту ради достижения адек-

ватности или правдоподобия. Могут возразить: раз мим ничему не подражает и ничего не воспроизводит, повернут своим существом к той самой вещи, которую он прослеживает, делает присутствующей или созидает, то он и есть само движение к истине. Истине, конечно, не в форме соответствия между представлением и присутствием вещи самой по себе или между подражающим и подражаемым, но истине как присутствующему, раскрывающему присутствующее: демонстрации, манифестации, созиданию, *алетейе*» (Derrida 1983, 205–206).

Именно в пантомиме и театральном исполнении является движение к истине — не как насаждение властного и навязываемого присутствия, но как громкое разоблачение метафизики присутствия, отказ от авторитета, иерархии и власти. Парадоксальным образом это *срывание масок* происходит на маскараде, в пантомиме. Такое удвоение дискурса представляет *не что иное, как сам язык*, поиски истины без обретения ее, вечный зазор, различие или различание между истиной и ее видимостью. Пантомима и смех, который она вызывает, и есть представление или, как сказал бы Хайдеггер, скачок из основания метафизического присутствия в *Другое языка и дискурса*, маскарад, в котором сбрасываются все маски, в котором метафизика предстает в своей риторической наготе. Однако в этом мимическом движении изображается не бытие или идея, но сам язык и риторика как таковая. Такой маскарад является, с точки зрения Деррида, другим именем для письма:

«Если все это оставляет свой след в *Мимике (Mimique)*, то не только в отточенной точности письма, в его исключительной формальной или синтаксической меткости; именно это, видимо, описывается также как тематическое содержание мимически изображаемого события и в конечном счете, невзирая на свое воздействие или содержание, является *ничем иным как пространством письма*: в этом «событии» — брачном союзе, преступлении, самоубийстве, спазме (от *смеха* или *наслаждения*), в котором ничего не происходит, в котором уподобление есть трансгрессия и трансгрессия — уподобление, все описывает саму структуру текста и осуществляет его возможность» (Derrida 1983, 208; курсив мой. — Д. К.).

Эта операция, которую клоун Пьеро выполняет над языком, происходит в теснейшей близости к истине, не в ней, но как процесс ее постижения. Здесь «мотив в конечном счете неотделим от самой метафизики как поисков *arkhé* (первопричины. — Д. К.), *eskhaton* (смысла жизни. — Д. К.) и *telos* (предназначения, цели. — Д. К.)» (Derrida 1983, 207–208). По мнению Деррида, смех представляет доонтологическую посылку установления истины, а клоун Пьеро обнаруживает или исполняет эти поиски. Смех — не поддающееся обобщению движение поисков, обнаруживающее неадекватность метафизики присутствия, действие, которое бросает вызов философской спекуляции (как некогда сказал Бергсон), сила, открывающая пространство для истины, но не монополизирующая и не узурпирующая ее.

Подобно тому как для Бахтина карнавал — условие возможности письма Достоевского, источник разноречия, сила, ставящая под сомне-

ние возможность истины, предлагающая предельные вопросы о логосе и власти, для Деррида образ Пьеро у Малларме показывает, что «материальность идеи [...] не что иное, как инсценировка, театр, видимость ничто или самости» (Derrida 1983, 208).

Именно здесь бахтинское *phoné* действует как *graphie*, будучи пронизано эффектами письма; *слово* Бахтина и *грамме* Деррида вращаются в одном и том же перформативном круге. Эта близость Бахтина и Деррида (если не считать уже упомянутых нами текстов) наиболее очевидна в работе Деррида «Погребальный звон» («Glas», см.: Derrida 1986).

«Двойственная структура «Glas», включающая все — от сложного колебания между двумя абзацами до двойного написания омонимов и каламбуров, — может рассматриваться как попытка Деррида *создать в философском тексте нечто подобное многоголосому дискурсу, достигнутому в литературе Достоевским, если следовать характеристике Бахтина*. Действительно, «лингвистический» «Glas» есть *вариант диалогического, или «двуголосого», слова...* Бахтин замечает, что автор «может использовать слово другого человека для своих собственных целей путем введения новой семантической ориентации в слово, которое уже имеет — и сохраняет — свою собственную ориентацию... Тогда две семантические ориентации, два голоса представлены в одном слове. Пародия относится к этому типу произведения». *Теория «граммы» (записи) и повторяемости у Деррида привносит эту возможность в самую структуру языка»* (Ulmer 1986, 109; курсив мой. — Д. К.).

В «Glas» бахтинское *heteroglossia*, разноречие, и дерридианское *heteroGLASSia* (или *heteroglassia*) встречаются и вступают в диалог, осуществляя тем самым предельную возможность различения и несоответствия (гетерологии). И для Бахтина, и для Деррида мим и мениппея, смех и пародия не случайные свойства, оказавшиеся у философии, но условие диалога и диалектики, мышления (*dianoia*), разноречия и другого. «Осмеивают, чтобы забыть», — говорит Бахтин. Смех позволяет забыть традиции, иерархию, присутствие и логос¹⁰⁰ «Памяти и преданию в мире комического нечего делать» (Бахтин 1975, 466). Деррида же считает смех «утверждением амнезии», «забвением классического», «движением к другому» (Derrida 1987 (Ulysses), 120). И для Бахтина, и для Деррида диалог-в-смехе — другое название письма. Письмо — это «отсутствие присутствия другого», которое создает «книгу, замещающую диалог, поскольку она обращается к себе, обращается к себе живой» (Derrida 1983, 185)¹⁰¹

Подобно тому, как редуцированный смех в романах Достоевского символизирует силы удвоения, разноречия, рассеяния, действует и «жизнеутверждающий смех» (как говорит Деррида, *le oui-rire*, «the yes-laughter»), условие письма, *écriture*, Джойса. По мнению Деррида, «Улисс» Джойса — предельный диалогический роман, граммафония дискурсов, окончательное литературное исполнение, которое соединяет в себе целостность литературного дискурса, фестиваль/карнавал письма, образец открытого, непрекращающегося диалога и текста¹⁰². И именно смех делает возможным это текстовое исполнение. «Жизнеутверж-

дающий смех, — говорит Деррида, — подчеркивает не только единство письма, но и свойства, модальности, жанры смеха, различия между которыми можно было бы классифицировать и создать тем самым некоторую типологию... *Есть такой Джеймс Джойс, который, как мы слышим, смеется с таким всемогуществом*» (Derrida 1987 (Ulysses...), 116–117). Откуда же ведет свое происхождение этот смех, лежащий в основании письма Джойса? Его «пародия, сатира, осмеяние, юмор, ирония» суть отзвуки «раблезианского смеха» (Derrida 1987 (Ulysses...), 115–116), точно так же как в бахтинской интерпретации Достоевского смех, который «громко звучит у Рабле», обнаруживается в приглушенной, редуцированной форме как предпосылка, «внутренняя форма» карнавализованного письма Достоевского (Бахтин 1979, 193)¹⁰³

* * *

В заключение нашего очерка проследим истоки *другого смеха*, который слышится у Бахтина и Деррида и в котором поднимаются вопросы исполнения, смеха, карнавала и пародии. Мы имеем в виду смех Фридриха Ницше, и вполне возможно, что эстетика и нарратив Ницше представляют мощнейшую подтекстовую силу, объединяющую двух этих мыслителей.

Присутствие Ницше в работах Бахтина установлено М. Холквистом и К. Кларк, которые утверждают, что в его работах «есть намеки на Ницше» (Clark, Holquist 1984, 26). Дж. М. Куртис, с другой стороны, указывает на *сходство* в понимании карнавала и смеха у Ницше и у Бахтина: «Подобно тому как у позднего Ницше делается ударение на смехе, это же наблюдается и в поздней работе Бахтина о Рабле. В первой главе этой книги, «Рабле в истории смеха», Бахтин отвергает концепцию смеха Бергсона (развитую им в книге «Смех»)... и делает это на *совершенно ницшеанских основаниях*» (Nietzsche in Russia 1986, 339–340; курсив мой. — Д. К.). Опираясь на ницшевское противопоставление аполлоновского и дионисийского начал, Бахтин развивает собственную модель понимания карнавала (и заложенных в нем сил ниспровержения и культурного различия) и романов Достоевского с их полифонией. Бахтинская теория романа и свойственной ему полифонии во многом опирается на ницшевскую теорию трагедии. Именно Дионис, бог смеха и музыки, способствует рождению полифонического романа из духа музыки. Именно благодаря дионисийскому Бахтин начал понимать «то, что ранее он называл «лицом Януса» карнавала и что Ницше называл *Duplizitaet*, взаимодействием двух противоположных сущностей» (Nietzsche in Russia 1986, 343). С другой стороны, родство между Достоевским, Ницше и Бахтиным священо с их общим вкладом в открытие *разноречия, многоголосия* и «*другого*»: «Налицо, таким образом, высочайшая согласованность у Достоевского, Ницше и Бахтина *в их использовании плюрализма*» (Nietzsche in Russia 1986, 344; курсив мой. — Д. К.).

В новых работах о Ницше (например, у Г. Шапино) указывается на тот факт, что все ключевые понятия философии Ницше («переоценка», «вечное возвращение», «сверхчеловек») происходят от очарованности Ницше карнавалом и смехом. Так, в книге «По ту сторону добра и зла» Ницше писал: «Наш век является первым по части изучения «костюмов», я хочу сказать, моралей, верований, художественных вкусов и религий; он подготовлен, как никакое другое время, к карнавалу большого стиля, к духовному масленичному смеху и веселью, к трансцендентальной высоте высшего тупоумия и аристофановского осмеяния мира. Быть может, именно здесь мы откроем область для наших *изобретений*, ту область, где еще и мы можем быть оригинальными, например как пародисты всемирной истории и шуты Божьи — быть может, если и ничто нынешнее не имеет будущности, все-таки именно смех наш еще имеет ее!» (Ницше 1990, II (По ту сторону добра и зла) 343–344; см. также: Nietzsche 1966, 150; Nietzsche 1968, 163).

Карнавализация культуры и истории, которую Х. — Г. Гадамер называет «возвращением праздника» (Гадамер 1988, 169), это «периодическое празднование «одного и того же « праздника на протяжении жизни или исторической эпохи... характеризует циклы вечного возвращения» (Shapiro 1989, 104), — это и есть истинное царство вечного повторения того же самого. И это именно тот «космический спектакль или праздничное действо, которое воссоздал Михаил Бахтин в своем исследовании о Рабле. Если сходство на первый взгляд покажется невероятным, посмотрим, какие темы использует Ницше, — их-то и причисляет Бахтин к традициям народного карнавала: это «священная пародия», в центре которой часто оказывается осел; обильные трапезы; общая атмосфера игры и веселья; выход сексуальности. *Все это ранее уже было замечено в повествовании Ницше»* (Shapiro 1989, 107–108).

Согласно Шапино, Бахтин объяснил нам «онтологический смысл» карнавального смеха, «в котором участвует Заратустра... Это амбивалентный смех, потому что он одновременно является победоносным и жизнеутверждающим, с одной стороны, и издевательским и насмешливым, с другой» (Shapiro 1989, 110). Именно в этом Шапино усматривает связь между Бахтиным и Деррида, утверждая; что «всеобщий и амбивалентный праздничный смех предлагает совершенно иное представление о мире. Жак Деррида дал совершенно ясное объяснение *онтологии карнавального смеха»* (Shapiro 1989, 110). Бахтин и Деррида встречаются как радикальные мыслители, философы *онтологии смеха* или, если угодно, *смеха как онтологии*¹⁰⁴.

Но эта онтология, вместе с тем, самоопределяется у Деррида как *гетерология*, или логика множества, предполагающая, что субъект мыслит через различие и другое. Такая стратегия обоих мыслителей вытекает прямо из их интерпретации смеха как предельной возможности другого, т. е. различия. Скажем, когда Деррида в своих «Отобιοграфиях» цитирует Ницше: «Я не хочу быть святым; лучше быть шутом. — Может быть, я и есть шут» («Почему я судьбоносен»), эта мысль сразу

приводит его к интерпретации Ницше в горизонте «конца философии» и ницшеанского субъекта, определенного как «*тот, кто всегда может стать другим, двойником другого*». Смех всегда предполагает ухо другого (Derrida 1988, 32). В другом месте той же книги Деррида прямо относит себя самого к традиции мениппеи и утверждает, что его «Похоронный звон» — «что-то вроде фарса или *Менипповой сатиры*» (Derrida 1988, 141; курсив мой. — Д. К.), которая для Бахтина, как мы помним, является «жанром последних вопросов».

Таково, следовательно, пространство, где Бахтин и Деррида встречаются и вступают в диалог¹⁰⁵: заимствованное ими у Ницше понимание философского дискурса всегда заново ставит под вопрос его выразительные средства, его язык, его исполнение, граничащее с художественным. Справедливо говорит о Ницше в этой связи С. Кофман: «С одной стороны, не существует метафоры, которая не приводила бы к утрате индивидуальности, не предполагала бы маскарад и метаморфозу. Для того чтобы быть в состоянии перемещаться и выходить за свои пределы, необходимо уметь перемещать себя во что-то другое, преодолевать границы своей индивидуальности: *чтобы быть собою, нужно принимать участие в чем-то другом, быть другим*. На этом уровне метафора основывается на онтологическом единстве жизни, образом которого является Дионис. Однако само наличие метафоры указывает на то, что единство уже всегда разорвано и может быть теперь воссоздано лишь символически, в образах искусства» (Kofman 1983, 26).

Таким образом, смех через Ницше входит в дискурсивное пространство Бахтина и Деррида, формообразует их представления о субъекте через «другого». Можно даже сказать, что теории обоих мыслителей возникли примерно также, как, согласно автору «Гаргантюа и Пантагрюэля», возникло название Парижа. PAR — RIS буквально значит: «из смеха», — и стихия смеха в значительной мере определила философские ориентации обоих мыслителей. *Смех — мера всех вещей*.

Бахтин и Деррида совпадают в своих основных стратегиях, одна из которых называется пародией идеологии и философии, а другая — деконструкцией западной метафизики. В обоих случаях налицо попытка теоретически осмыслить или осуществить «словесную-смысловую децентрализации идеологического мира, известную языковую неприютность литературного сознания, утратившего непререкаемую и единую языковую среду идеологического мышления...

Дело идет об очень важном и, в сущности, радикальном перевороте в судьбах человеческого слова: о существенном освобождении культурно-смысловых и экспрессивных интенций от власти одного и единого языка, а следовательно, и об утрате ощущения языка как мифа, как абсолютной формы мышления» (Бахтин 195, 178).

Так сказать, написать или пошутить могли и Михаил Бахтин, и Жак Деррида.

10. Тынянов / Бахтин / Достоевский

В широко известном эссе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» Юрий Тынянов пишет: «Достоевский настойчиво вводит литературу в свои произведения; редко действующие лица не говорят о литературе» — и связывает этот прием, используемый Достоевским, с эффектом пародии. «Здесь, — продолжает Тынянов, — очень удобный пародический прием» (Тынянов 1977, 209). Первая часть этого утверждения достаточно парадоксальна: Достоевский вводит литературу в литературу и тем самым удваивает саму литературность литературы. Фундаментальную структуру письма Достоевского Тынянов относит к эффекту повтора, редупликации, — к тому, что в другом контексте мы могли бы назвать полифонией Достоевского. Но, повторяю, утверждение Тынянова достаточно парадоксально. Если «литературность» письма Достоевского возникает за счет введения литературы в литературу, его слово с самого начала разделено, удвоено, являясь повтором своей собственной риторической структуры, своей «литературности». Его письмо возникает к жизни как литература не из себя, изнутри, и не извне, но из *повтора*, *удваивания*, из положения на *пороге* литературы. И действительно, Тынянов пишет, что письмо Достоевского, сама структура его текста, исходит из эффекта повтора: «...этот прием может быть проведен через повторение его» (Тынянов 1977, 210). В этом смысле все слова у Достоевского «носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом» (Тынянов 1977, 212). Тыняновский взгляд на пародические элементы письма Достоевского в действительности открывает перед нами глубочайшие уровни текста, обнажает саму структуру авторского письма. По Тынянову, письмо Достоевского, неизменно редуплицирующее, удваивающее собственную сущность, находится между собственными частями, внутри и извне текста, и таковая неопределенность программирует и производит его. Письмо у Достоевского всегда является нам как эффект своей собственной множественности, рождаясь, по словам Тынянова, как маскарад. Это карнавал письма, надевающего маску литературы на свое лицо. Метафора, которую Тынянов использует для описания сущности письма Достоевского, — это метафора удвоения, шутовства. Достоевский «пользуется словесными вещными масками» (Тынянов 1977, 208), которые заимствует у Гоголя, используя и размно-

жая их в своем собственном тексте. Само слово у Достоевского Тынянов видит как «словесную маску». Маска — это повторение слов, произнесенных другими, метафора повтора чужого письма. Этот повтор пронизывает все слова Достоевского. Тынянов приводит множество примеров, из которых мы представим лишь немногие: «Неточка Незванова» повторяет и пародирует пьесу Тимофеева «Джакобо Саннозар», «Униженные и оскорбленные» пародируют отклик «Северной пчелы» на публикацию «Бедных людей»; в «Бедных людях» пародирован Гоголь; в «Бесах» пародированы стихи Огарева, «Довольно» Тургенева, письма Грановского и т. д. (Тынянов 1977, 209). Достоевский маскирует литературный облик литературы, карнавализует интертекстуальные связи литературы. В его письме всегда присутствует некий литературный скандал, надевание масок на «литературный факт» или разоблачение его. В его письме обнаруживается либо «полное совпадение словесных масок», либо их снятие в целях раскрытия самой литературности литературы: «Достоевский обнажает пародийность, наполовину срывая пародийную маску (но только наполовину, потому что самое обнажение производится все тем же пародийным стилем)» (Тынянов 1977, 211). Произведения Достоевского — если следовать аргументам Тынянова — исследуют границы своей текстуальности, говорят о литературе как литературе и о скандале, производимом ее раздвоением. Это введение литературы в литературу наиболее ясно выражено, пожалуй, в романе Достоевского «Бесы», где текст целиком заключен в рамку проблем письма. Имея в виду яркие примеры интертекстуальности, данные Тыняновым, мы со своей стороны хотели бы указать на тот факт, что все ведущие персонажи этого романа вовлечены в писательство. Степан Трофимович Верховенский — автор стихотворения, и сам он являет собой как бы образ эпистолярности (тысячи писем, написанных им к Варваре Петровне). Ставрогин — по всей видимости, автор программы подпольной политической организации Петра Степановича, а также автор своей исповеди Тихону, полностью приведенной в главе «У Тихона»; Кармазинов — это, разумеется, ряженный Тургенев; Лембке является автором сентиментального романа, пересказанного и пародированного Петром Степановичем; капитан Лебядкин — автор доноса властям, а также скандального стихотворения в честь Лизы; Кирилов заключает договор с Петром Степановичем по поводу написания своей последней воли перед совершением самоубийства; Липутин подозревает в авторстве стихотворения «Светлая личность» Петра Степановича, а не Герцена; Шигалев — автор книги «о социальном устройстве будущего общества» (Достоевский 1990, 394) и — последнее в списке, но не последнее по значимости — это весь конфликт романа, возникающий вокруг типографии и приводящий Шатова к смерти. Мы могли бы сказать, что роман поистине строится на одном слове — *типо-графия*, т. е. письмо и слово, и является «словесной маской» самого факта писания, т. е. его собственной продукции. Если мы снова возвратимся к аргументам Тынянова, то можем сказать, что письмо Достоевского генерирует себя,

заимствует из маскарада письма, оставаясь при этом между собственной репрезентацией, интертекстуальным повтором и письмом и являясь в некотором смысле призрачным. Тынянов пишет в своем эссе, что «движение масок — призрачно, но оно-то и создаст впечатление действия» (Тынянов 1977, 203). Этот призрачный маскарад ярко выражен в «Бесах», атрибутивно соответствуя главному персонажу, Ставрогину, который сам и описан как маска призрака: «оно (лицо. — Д. К.) маска бездумной восковой фигуры» (Достоевский 1990, 236). Эта призрачная конфигурация (фигура — одновременно лицо и риторическая фигура) парадигматична для всех произведений Достоевского; она производит взрыв, присутствующий у писателя везде — взрыв аутентичности слова и его повтора как пародии, шутовства и маскарада.

Этот аспект письма Достоевского затрагивает и наиболее существенные проблемы его философии: разоблачение невозможности аутентичного, окончательного слова. (Оба пишущих персонажа, которые пытаются сказать последнее слово в «Бесах», — Степан Трофимович и Кармазинов — подвергаются осмеянию.) Аутентичность у Достоевского всегда скандальна — вспомним хотя бы еще одну «бездушную восковую фигуру», а именно мертвое тело старца Зосимы, которое смердит, вместо того чтобы распространять благовоние. Слово у Достоевского, стремящееся к окончательности, аутентичности, оказывается втянутым в неприглядную историю повтора. Окончательное, аутентичное слово, которое «должно быть последним словом и выдает себя за такое... является лишь предпоследним словом и ставит после себя лишь условную, не окончательную точку» (Бахтин 1979, 271).

Эта незавершенность слова у Достоевского, которую Бахтин также усматривает в аспекте его множественности, гетерономии и удвоения, высвечивает поразительное сходство позиций двух замечательных интерпретаторов Достоевского. Бахтин, во многом подобно Тынянову, рассматривает слово Достоевского как риторическое пространство, в котором властвует пародия, интертексты, маскарад и карнавал. Слово у Достоевского стиснуто в диалогической расщелине, делящей надвое и его собственное пространство, его конфигурацию или лицо. Слово у Достоевского вырастает из маскарада и карнавала: «...карнавальное мироощущение тоже не знает точки, враждебно всякому *окончательному концу*: всякий конец здесь только новое начало, карнавальные образы снова и снова возрождаются» (Бахтин 1979, 193). Письмо Достоевского вырывает слова, идеи и людей «из замкнутых иерархических гнезд» благодаря карнавализации диалога. Это карнавализованное удвоение слова у Достоевского ничего не оставляет на своих местах, но притягивает или смещает все к своим границам. В его романах «все доведено до крайности, до своего предела, все как бы готово перейти в свою противоположность» (Бахтин 1979, 195). Слово Достоевского всегда появляется в окружении двойников, в уже готовой множественности, расщепляя, маскируя собственную сущность. Или, парадоксальным образом, *маска и есть сущность слова* у Достоевского. Оно никогда не равно са-

мому себе, но неизменно влечет за собой свою инаковость, находясь «под сильнейшим, всеопределяющим влиянием чужого слова, которое или действует на него скрыто, изнутри... или, как предвосхищенная реплика другого, прямо внедряется в... ткань» (Бахтин 1979, 267). Поэтому не удивительно, что любимая метафора Бахтина для слова у Достоевского — смех, который видится ему как глубинная структура письма. Смех у Достоевского — это «последняя авторская позиция, [которая] исключает всякую одностороннюю, догматическую серьезность» (Бахтин 1979, 193). Смех для Бахтина является чертой большого диалога романа, позволяющей сделать этот диалог открытым, чуждым обобщающему завершению («большой диалог романа [автор] оставляет открытым, не ставит завершающей точки» (Там же). Для Бахтина, как и для Тынянова, слово Достоевского вовлечено в игру повтора; инаковость, внедряющаяся в слово, гибридизирует его и прививает к нему риторику повтора, которая не допускает аутентичности во всей ее полноте. Или, с другой стороны, аутентичность слова постоянно вовлечена в игру повтора, маскарада и смеха, которая смещает или разрушает ее риторический либо онтологический статус. Например, даже самые серьезные слова у Достоевского, возможно, самые страшные из его слов вообще, — те, что произносит Ставрогин, исповедуясь Тихону, представляются последнему способными вызвать смех.

«<...> Что не выдержу? что не вынесу со смирением их ненависти?

— Не одной лишь ненависти.

— Чего же еще?

— Их смеху, — как бы через силу и полушепотом вырвалось у Тихона. Ставрогин смутился; беспокойство выразилось в его лице.

— Я это предчувствовал, — сказал он.

— Стало быть, я показался вам очень комическим лицом по прочтении моего «документа», несмотря на всю трагедию? Не беспокойтесь, не конфузьтесь... я ведь и сам предчувствовал» (Достоевский 1990, 670).

В этом смысле как Бахтин, так и Тынянов отводят Достоевскому место победителя в игре незавершенности, амбивалентности литературного слова, всегда имеющей в себе нечто от «карнавального типа скандала», — игры всегда «глубоко амбивалентной и кризисной» (Бахтин 1979, 201).

И Бахтин, и Тынянов рассматривают письмо Достоевского как пребывающее на пороге собственной амбивалентности (Бахтин) или пародии и маскарада (Тынянов). И Бахтину, и Тынянову письмо Достоевского представляется амбивалентным, незавершенным, пародийным текстом, который постоянно производит и с таким же постоянством разрушает собственные границы либо сам является границей, порогом (Бахтин) собственной текстуальности. Можно сказать, что в слове у Достоевского запечатлелись черты и особенности еще одного текста — Петербурга; оно лежит как бы «на границе бытия и небытия, реальности и фантазмагии, которая вот-вот рассеется, как туман, и сгинет. И Петербург как бы лишен внутренних оснований для оправданной стабилизации, и он — на пороге» (Бахтин 1979, 195).

11. Призрак представления, Или Маска Красной смерти¹⁰⁶

В книге «Культура 2» Владимир Паперный описывает развитие новой советской революционной культуры начиная с ее зарождения в Революции и до ее монументализации в конце тридцатых и в сороковых годах. Устанавливая ряд различий между «двумя культурами» нового режима — той, что была рождена Революцией и завершилась примерно со смертью Ленина (1917–1924), и той, что пришла за первой и закончила свое существование в 1940-х гг., — и рассматривая эти различия как ряды структурных противоположностей (горизонтальное — вертикальное, динамическое — статическое и т. д.), — он приходит к интересной мысли о понимании смерти в новом обществе. Его интерпретация способствует лучшему пониманию истории русского/советского авангарда и его позднейшей трансформации в социалистический реализм. Если культура 1, связанная с ранними годами авангардистского движения, отличалась оптимистическим отношением к смерти, то вторая культура выработала совершенно иную точку зрения, развив уникальную и оригинальную танатологию, непревзойденную в истории человеческой мысли. В поддержку этого тезиса Паперный цитирует прагматическое по своему характеру суждение, записанное в 1919 г. представителем «культуры 1» художником Казимиром Малевичем: «Сжегши мертвеца, получаем 1 г. порошку, следовательно, на одной аптечной полке может поместиться тысячи кладбищ» (Малевич 1995, 133; см. также: Паперный 1985, 32).

Эта позитивная перспектива типична для культуры 1, которая хотела полностью порвать с наследием прошлого и тем самым со смертью. Призыв Владимира Маяковского сбросить историю литературы с корабля современности и стремление к мобильности и динамике (воплотившееся, например, в аэроплане Татлина — «ЛеТатлин») — свидетельства культуры, столь одержимой изменением и будущим, что она буквально искореняет смерть. В новом обществе смерть должна была просто лежать на аптечных полках — соизмеримая с мерной ложкой («1 г. порошку»), ничтожная, изгнанная и легко управляемая¹⁰⁷ Что вымирание было предельным решением — очевидно из настроения текста о кремации, процитированного Паперным: «Публика проявляет огромный интерес к предстоящему открытию московского крематория» (Паперный 1985, 32). Оптимизм этого отрывка можно сравнить только с

американским лозунгом похоронных служб: «Просто умри! Остальное — наша проблема!» (Thomas 1975, 427).

Эти ощущения культуры I характерны для того способа, каким трактует умирание и смерть любая «горизонтальная» культура. Такова, например, «карнавальная» интерпретация этого феномена у Франсуа Рабле: «Смерть... представлялась не как часть всеохватывающей временной последовательности, но скорее как нечто на границе времени, не в жизненном ряду, но на грани [аптечная полка?] этого ряда. Рабле, разрушая старую иерархическую картину мира и ставя на ее место новую, вынужден был переоценить и смерть, отвести ей собственное место в реальном мире и, что важнее всего, изобразить ее как неизбежную сторону самой жизни; изобразить ее во всеохватывающем временном ряду жизни, которая всегда идет вперед и не сталкивается со смертью на своем пути, не исчезает в бездне потустороннего мира, но остается всецело здесь, в этом времени и пространстве, под этим солнцем; Рабле должен изображать материальную сторону смерти, которая — даже в этом мире — не есть абсолютная смерть для какого-то человека или какой-то вещи. Это означает, что он должен изображать материальную сторону смерти внутри триумфального жизненного ряда, который всегда вбирает ее (конечно, без всякого пафоса, глубоко чуждого Рабле), представляя ее в то же время как нечто, что случается «просто между прочим», без какого-либо чрезмерного подчеркивания ее значения» (Bakhtin 1981, 193–194; курсив мой. — Д. К.).

Советские истолкования смертности приняли более федоровский поворот вскоре после смерти Ленина¹⁰⁸, и это было связано с сохранением его тела. Деревянный мавзолей, в который было помещено тело, рассматривался как временный, построенный для того, чтобы «все, кто не смог приехать в Москву на похороны, имели возможность проститься с любимым вождем» (см.: Рарегнуи 1985, 34). Вскоре «временный храм» заменен другим «временным» (также деревянным) мавзолеем. В 1930 г. был построен постоянный, каменный мавзолей¹⁰⁹, предназначенный для наилучшего сохранения священного трупа Ленина¹¹⁰

Мумуфицирование и выставление на всеобщее обозрение трупа Ленина — невиданное явление. По сравнению с мумиями времен древнего Египта и Персии — которые были снабжены всем необходимым, что может понадобиться по пути к смерти и дальше, в потустороннем мире, и были спрятаны от глаз живых — мумия Ленина находится здесь, остается в этом мире и закладывает фундамент (котлован, так сказать) для целой идеологической и политической вселенной (см.: Groys 1988, 74). Наделенный священным статусом самого религиозного места в Советском Союзе, мавзолей Ленина действует и как музейное пространство по преимуществу; в сущности, мавзолей — самый посещаемый музей в Советском Союзе (ibid.).

Этот двойственный статус трупа Ленина, который является одновременно и телом умершего индивида и рукотворным предметом¹¹¹, способствовал формированию идеологии социалистического реализма.

Передавая невыразимое «присутствие» смерти, которая постоянно проглядывает сквозь хрустальный гроб, являя себя только на очень краткое мгновение и затем в то же краткое мгновение скрываясь от взгляда, ленинская гробница репрезентирует, с одной стороны, самое живое из всех обществ, коммунистическое государство; с другой стороны, она репрезентирует поиски им героического, трансцендентного — монументального, метафизического, вечного и, в конечном счете, мертвого. Для того, чтобы эти поиски стали социалистическим реализмом, они должны были подчиниться законам правдоподобия, которое может сделать его весть понятной, доступной, сообщаемой, как будто реальной и настоящей; для того, чтобы стать социалистическим реализмом, они должны были усвоить реальность как уже пронизанную символическим порядком, как всегда находящуюся уже вне жизни, сопряженную с вечным¹¹².

Муმიфицированный труп Ленина — выставленный, демонстрируемый, освещенный, эстетизированный — должен служить фундаментом для нового начала. Это «маска, какую надели демиургические и диалектические силы истории, с тем чтобы заявить о себе, а затем сменить это свое одеяние на другое» (Groys 1988, 76). В то же время он в высшей степени театрализован, он бутафория на метафизической сцене коммунизма. Если продолжить метафору, мумия Ленина есть предельная *larvatus pro deo* — маска бога — или, точнее, маска вместо бога, которая утверждает предельную театральность советской революции. Мумия есть одновременно маска (mask) на трупе и маска (masque) в смысле некоего сложного развлечения¹¹³, граничащего даже с маскарадом, своего рода притворство. Ирония этой сцены — в том, что король гол, что его бессмертие основывается на обмане и лицемерии, маскировке. То, что обрамляется хрустальным гробом как отправная точка социалистического реализма, находится здесь и отсутствует: ничего нет за маской, кроме вакуума пустого черепа¹¹⁴. Таким образом, самое священное место в коммунистической вселенной репрезентирует призрак или, скорее, является как таковое призраком представления; реальность такова, что социалистический реализм репрезентирует не что иное, как призрак коммунизма. Высказывание Маркса и Энгельса — что «призрак бродит по Европе — призрак коммунизма» — в мавзолее Ленина получило буквальное воплощение. Социалистический реализм тем самым представляет коллективную галлюцинацию, «веру во всеобщий язык и цветные трактора» (Sollers 1986, 257–258), т. е. реализм становится сюрреализмом¹¹⁵.

Муみфикация Ленина имела место даже до его действительной смерти, в процессе символизации его политической власти. Намерение увековечить Ленина существовало уже во время создания знаменитой «Трибуны Ленина» Лисицкого (1920), где образ Ленина представлен сопротяженным с возносящей его трибуной. Однако только в тридцатых годах, в период правления Сталина, эта установка на монументализацию была полностью развита и образ Ленина достиг размеров божества. Например, «Почтовая открытка из СССР» (1933, илл. 2) Лисицкого изоб-

ражает гигантскую фигуру Ленина над головами бесконечной массы людей.

Только помня о танатологической перспективе сталинистской культуры мы можем полностью понять и оценить произведенное ею искусство. Неизменно граничащая с вечным и монументальным, «реальность» в сталинистском искусстве порождает очень мощную либидозную энергию, которая не может оставаться незамеченной. Она очевидна в потрясающих визуальных или литературных эффектах, которые угрожают зрителю/читателю близким присутствием смерти. Поразительным примером служит работа С. В. Рянгиной «Все выше!», которая передает энтузиазм молодого поколения советских рабочих, готовых пожертвовать собой строителей социалистической промышленности. Бессмертные символы святого дела, подобно богам парящие в небесах, рабочие представляют собой аллгорию жертвенности. С другой стороны, они воспринимают свою работу как удовольствие, и ликование царит над пропастью смерти (бездна буквально представлена на картине). Поскольку рабочие воздвигают (erect? ставят?) линию высокого напряжения и стремятся «все выше», близость смерти создает эрототанатологический эффект, который Фрейд запечатлел в максиме: «Принцип удовольствия служит стремлению к смерти».

Опасность бездны равно ощутима на «говорящей» картине А. М. Герасимова. Здесь изображены два персонажа, которые олицетворяют структуру власти, — партийный секретарь Сталин и председатель комитета обороны маршал Ворошилов. Фаллический символизм авторитарных вождей подчеркивается с помощью буквально сотен вертикальных структур, обрамляющих портрет: церкви, фабричные трубы, столбы оград, уличные фонари и небоскребы — все способствует созданию эффекта вертикальности, столь характерного для культуры 2 (по терминологии Паперного). Образы богоподобны и потому мертвы — это маски богов, уходящие (буквально) в небо. С другой стороны, поскольку у них за спиной нет ограды, они стоят на краю пропасти. Отсутствующая ограда производит точно такой же эффект, как глубокая расселина под линией электропередачи: она указывает на возможность смерти, лежащую в основе этой сцены.

Картина Герасимова воспроизводит то же тяготение к смерти, которое мы выявили в театральности мавзолея Ленина. Полотно изображает Сталина, стоящего в почетном карауле у мертвого тела Жданова, щедро убранного цветами; его лицо (смертная маска), будучи как *larvatus pro deo*, повторяет тем самым мумию Ленина. Интересно, что один Сталин имеет доступ к телу, тогда как другие высокопоставленные лица проходят поодаль на уровне постамента. Оба главных лица кажутся божествами, вознесенными из реальности в область сакрального и символического.

Картина В. П. Ефанова «Незабываемая встреча» изображает восторженный прием, оказанный Сталину союзом инженеров и техников, занятых в тяжелой промышленности, и их женами. Сосредоточенный на

Сталине и женщине, держащей в руках букет красных цветов, сюжет в высшей степени символичен, обилие цветов привносит элемент либидо, а также подчеркивает канонический символический порядок: справа сидит вдова Ленина, Надежда Крупская, а вокруг нее множество взволнованных лиц, выражающих счастье и смеющихся.. И все же, поскольку картина носит монументальный характер, увековечивает, радость (т. е. принцип удовольствия) становится статичной и умирающей.

Нескончаемый перевод повседневного и земного в историческое, настоящего и реального в мифическое является, пожалуй, самым интересным феноменом социалистического реализма. Рассматриваемый с этой точки зрения, социалистический реализм есть своего рода механизм, производящий аллегорию из своего собственного представления, производящий метафизическое и риторическое из реального с неслыханной эффективностью. Изображается театральность и притворство, а не реальность. Провозглашая превосходство эстетического над реальным, социалистический реализм скорее «анестетик» — анестезирующее, галлюциногенное средство, вызывающее бред и экстаз постоянным переносом из либидонозного в символическое и монументальное и обратно. Картина в стиле социалистического реализма, вопреки своему напускному благодушию, должна была вызывать в советском зрителе, особенно в тридцатых годах, тот же священный ужас, что вызывал сфинкс у Эдипа, который не мог сказать, какой ответ будет означать отцеубийство, т. е. смерть Сталина, а какой — его собственную смерть (Groys 1988, 63).

12. Вечное тело: Мертворождение Мавзолея

М у м и я: «Самая славная победа формы»

В известном очерке «Об истине и лжи во неморальном смысле» Фридрих Ницше предложил, как говорит Пол де Ман, «определение истины как тропологического смещения, скорее известного, чем понятого» (De Man 1984, 239): «Что есть, следовательно, истина? Подвижная армия метафор, метонимий и антропоморфизмов» (Nietzsche 1982, 314). Последствия этого определения истины для эпистемологии чрезвычайно важны, они идут вразрез с традициями истолкования истины как данного, неизменного тождества — от Платона до Гегеля, от Аристотеля до Канта. Утверждая, что истина есть некая подвижная армия, Ницше обнаруживает определенную «волю к власти» в любом суждении, объявляющем себя истинным. Утверждение о некотором суждении как истинном есть уже властное суждение, которое основывается на языке и его риторических силах, направленных против сил неистинного, ошибки или даже другой истины. Называя истину армией тропов, Ницше утверждает зависимость истины от определенной экономии, или идеологии, характерной для организации армии, и в этом смысле предполагает отношение между истинной и историей или их взаимную зависимость.

Определение истины как армии тропов предполагает также историчность любого дискурса, который стремится быть истинным (т. е., по определению, каждого дискурса). Любое суждение и зависит от экономии исторических сил, которые поддерживают «наши дискурсивные, тропологические войска», и также само по себе имеет власть полного уничтожения, которая конституирует установление новой истории. Язык истины всегда находится на пограничной (фронтовой?) линии истории, и разделяя и соединяя момент, когда язык формулируется или исполняется, с историей, которая предшествует ему и которая придет после него. Если истина есть армия тропов, она с необходимостью носит временной, исторический характер, поскольку она привязана к языку и поскольку она наследует другой истине, с которой сражается. Мы снова оказываемся на известной ницшевской почве критики генеалогии: всякая истина есть истина, которая уничтожает другую истину и бросает ей вызов, и, следовательно, она всегда есть одновременно продолжение и перерыв, истинная и неистинная в (вымышленной) линей-

ности генеалогии, временности и истории. А следовательно, она всегда с необходимостью глубоко политическая. Истина есть власть замещения, или, как говорит де Ман, «настоящее слепое насилие, которое Ницше... приручил, назвав ее метафорически *армией* тропов», и эта сила конституирует «*исторические* модусы власти языка» (De Man 1984, 262).

Есть еще одно следствие этого определения истины, которое является решающим для нашей аргументации. В самом деле, если истина есть армия тропов, то она зависит от определенного повествования, или поэтики, откуда отряды тропов черпают свое исполнение, т. е. по правилам которой они строятся. Именно в произведении искусства тропы, метафоры и метонимии имеют стратегическое значение, здесь они сражаются, симулируют отступление, идут в контратаку или дезертируют. Мартин Хайдеггер в своем впечатляющем анализе творчества Ницше называет этот аспект ницшевского мышления «воля к власти как искусство». Эта воля к власти синонимична «жизни» и направлена против сил, которые Хайдеггер называет «ничего не говорящими нашему настоящему миру, именно тому, где искусство у себя дома» (Heidegger 1979, 1:74). Эти отрицающие силы для Ницше суть силы статической истины, воплощенной в истории, христианстве, платонизме, *ressentiment*'е, все те силы, которые «служат дурную службу жизни». Для того чтобы побороть эти силы, нам нужна воля к власти, которую Ницше находит в искусстве. Таким образом, по Ницше, истина «скроена» как искусство или по образцу» искусства, в противоположность той истине, что служит дурную службу жизни, «историзирована», «увековечена» и, следовательно, мертва. И фигура, представляющая проявления этой высшей истины, воли к власти как искусства, — форма. Хайдеггер говорит о ницшевской концепции формы: «Форма проявляет отношение как таковое как состояние первоначального поведения по отношению к бытию, праздничное состояние, в котором празднуется и, таким образом, первый раз помещается в открытом само бытие. Форма впервые определяет и отграничивает область, в которой состояние возрастающей силы и расцвета бытия достигает полноты. Форма находит область, в которой становится возможным разрыв как таковой. Всюду, где властвует форма как высшая простота плодотворнейшей законности, там разрыв» (Heidegger 1979, 119).

Хайдеггерова интерпретация ницшевской формы ценна для нашей аргументации по нескольким причинам. Она подчеркивает отношение между истиной и бытием («сущность бытия»), и его репрезентацию в форме формы. Она отмечает также, что форма есть пограничная линия между истоком («первоначальное поведение по отношению к бытию») и прорыв, образуемый формой, которая выделяет форму из первоначального. Форма есть также точка, в которой исток становится видимым и вовлеченным в структуру повторения или бальзамирования, мифификации. Хайдеггер пишет о растущей силе момента (первый раз), в который исток становится видимым. Форма формирует разрыв, через который является или, точнее, возвращается исток, как праздник,

и, следовательно, связывает исток с законами повторения («плодотворнейшей законностью»). (Можно сказать, не боясь ошибиться, что форма обладает всеми чертами пародии, что обсуждалось выше: это повторение, де-формирование, первоначальный разрыв и разрыв начала, праздник, жизнеутверждение, т. е. смех, и т. д.) Форма относится также к известному уничтожению, поскольку разрыв по определению требует определенного контекста, порядка, истории, генеалогии, закона или нарратива, вопреки которому форма ясно выражает себя, который форма деформирует и в котором может произойти разрыв: «Для Ницше разрыв означает самую славную победу формы» (Heidegger 1979, 119).

Трудно переоценить значение ницшевских идей об искусстве, истине и форме для работ русских формалистов и Юрия Тынянова. И особенно потому, что в их творчестве понятие формы занимает центральное место и разрабатывается в ницшевском русле. И уточнить ницшевские идеи о форме тем более важно, что и формалисты, и Тынянов были вовлечены в процесс канонизации человека/трупа, который считается главным врагом истории, Владимира Ильича Ленина. Именно на его теле русские формалисты проигрывают все темы бальзамирования, воли к власти как искусства, изобретения политического и стирания истории, поскольку они участвовали в канонизации и, образно говоря, мумификации Ленина в 1924 г. Для моей аргументации также важно, что формалисты интерпретировали сочинения и жизнь Ленина полностью в рамках ницшевской парадигмы, т. е. они истолковывали его волю к власти как художественное событие по преимуществу.

Выпуск журнала «Леф», опубликованный в 1924 г., был посвящен недавно умершему Ленину. (Само название журнала указывает некоторым образом на направленность журнала на «волю к власти как искусство», поскольку в названии искусство рассматривается как поле битвы исторических сил: «Левый фронт искусства».) Весь выпуск был посвящен на самом деле одной теме — «Язык Ленина», и участниками его были ведущие критики — русские формалисты: В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Л. Якубинский, Б. Казанский и Б. Томашевский. Появление выпуска «Лефа», посвященного Ленину, — единственный случай, когда столь известные критики — несомненно, лучшие умы русской литературной критики того времени — были собраны для обсуждения одной темы. Стало быть, «Леф» даровал Ленину статус литературного классика, и такой статус не был пожалован этим представительным журналом ни одному другому автору. (Кроме того, больше не было ни одного выпуска журнала, который был бы целиком посвящен единственному автору.) И действительно, Ленин воспринимается как классик, если судить хотя бы по самому названию выпуска. Обсуждается не политика Ленина, не Ленин как великий революционный деятель, не что-то другое, с очевидностью относящееся к его политической практике, но язык Ленина. (Эта «поэтическая практика» Ленина, однако, с точки зрения формалистов принадлежит к самой сердцевине его политической работы.) Таким образом, журнал канонизировал или

мумифицировал Ленина как величайшего автора в истории русской литературы. В своей «Gesamtkunstwerk Stalin» Борис Гройс обсуждает этот выпуск «Лефа» именно как акт дискурсивной мумификации: «Ленин был, фактически, признан подлинным демиургом своей эпохи, [Ленин], а не художественный авангард, который в свою очередь претендовал на эту роль. И надо признать, что «левое искусство» само внесло вклад в такую канонизацию Ленина; достаточно упомянуть стихи Маяковского о Ленине, которые сакрализируют его, и также сборник очерков формалистов ОПОЯЗа — Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума и других, — анализирующих стиль Ленина, усматривая тем самым в Ленине, если принять во внимание строгость формалистских критериев, именно художника, писателя» (Groys 1988, 76).

Эта дискурсивная сакрализация, дискурсивное консервирование, равносильное мумификации, о которой пишет Гройс, — парадоксальное явление. Ленин мумифицируется дискурсивно не как труп, не как мертвый, но как если бы он был живым, и это событие знаменует рождение самого живого из живых, самого творческого существа, артефакта или текста, который есть сам Ленин.

Маяковский и чревоутоление истории

Поэма Маяковского (опубликованная в двух выпусках «Лефа», следовавших за тем, что был посвящен языку Ленина), которую Гройс весьма к месту упоминает, но оставляет без анализа, может пролить некоторый свет на этот процесс «бальзамирования». Эта поэма не только сакрализирует Ленина, или мумифицирует его труп; она также описывает местонахождение его мумии как родину, постоянное возобновление истории, слова и мира. Поэма читается также как комментарий к истории, поскольку ее первая строка, «время», означает «это время», но также указывает на то, что следующие стихи суть действительно о «времени».

Даже краткое перечисление основных тем и мотивов поэмы читается как перечень идей Ницше об истории, форме, истории как несварении, искусстве как воле к власти и т. д. Ее повторяющийся мотив — мотив времени. Время говорить о Ленине, время как дающее рождение силам истории («время часы капитала крало»; «время родило брата Карла — старший ленинский брат Маркс» (Маяковский 1925 III, 19)). Ленин рассматривается как некто видевший «то, что временем закрыто», преодолевший ход времени, приведя время к его зрелости («назревали, / зрели дни — / как дыни»), и помогший прохождению истории в историю («‘эра’ эта проходила в двери» (Маяковский 1925, 21, 7)). Ленин — помогает рождению времени, приводит историю к рождению. Но он также рожден историей, так что он в свою очередь может дать ей рождение: «...по всему поэтому / в глуши Симбирска / родился / обыкновенный мальчик / Ленин» (Маяковский 1925, 23).

Подобно богу времени Кроносу, Ленин дает рождение времени, пожирая и переваривая предшествовавшую ему историю, которая в свою очередь оставляет «место» для времени или истории, которой предстоит вновь родиться. Ленин родился, для того чтобы дать рождение силам истории, которые породят Ленина: капитализм «по вселенной / видимо-невидимо / рабочих расплодил детей», «враз / и царства / и графства сжевал / с коронами их / и орлами» (Маяковский 1925, 15). Но капитализм встучел, сжевав все эти графства и пр.: «с годами / ослабла / мускулов сталь», «язык — парламент» стал «облизываться», он раздобрел и распух, окружив себя «этикой и эстетикой... женской прислугой» и преградил путь истории: «капитализм разбух / и одряб. / Одряб / и лег / у истории на пути» (Маяковский 1925, 15–16). Пролетариат победил капитализм: «Столы / накрыли чайные. / Пирогом / победа на столе». Настало время слушать «чрево вещание могил», как подобает, похоронить победителей/жертв революции и прислушаться к отзвукам пищеварения, кишечных сокращений могил и истории. (Слово, употребляемое Маяковским для описания звуков, доносящихся из могил, — «чрево вещание», английский эквивалент — «ventriloquism», означает буквально сообщение из кишечника или из чрева. Могилы рассматриваются, таким образом, как кишечник истории, в котором происходят необходимое пищеварение и жизненные процессы истории. Мы здесь снова на знакомой почве истории-как-экскремента, как понимали ее Маяковский и ранее — Ницше.)

Рождение и жизнь Ленина становятся действительно возможны, если следовать экономии поэмы Маяковского, благодаря удобряющей мощи пережитков истории. Ленин есть, так сказать, другой, хороший экскремент истории, которую он, в свою очередь, будет удобрять, оплодотворять и двигать вперед. Канун революции Маяковский и в самом деле описывает как эхо звуков голодного кишечника: «...и бурчало у трущоб в утробе». Главное историческое событие, изображаемое Маяковским, — революция, представляется как впечатляющий экскремент истории (вся история ведет к моменту, когда Революция будет слышима из кишечника времени), но история в свою очередь изображается как перерабатываемая, пускаемая вновь в оборот, используемая и должным образом перевариваемая Революцией. Этот двойственный аспект истории и времени последовательно удерживается в поэме Маяковского, в интерпретации истории у Ницше и, как мы увидим, в тыняновском понимании Ленина и/в истории.

Поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин» имеет, однако, и другой аспект, — она представляет историческое, противостоящее этим рождающим, жизнеподдерживающим, органическим силам истории. Поэма участвует в парадоксальном и несколько извращенном процессе бальзамирования и мумификации тела того, кто даже «и теперь [после своей смерти] живет всех живых». Этот «живее всех живых» — также «мертвее», так сказать, любого другого мертвого. В одном месте Маяковский готов отдать свою жизнь за «одно его [уже мертвого Ленина]

дыханье», но потом понимает, что это может показаться хвастовством и что он может быть и недостоин дыхания вождя: «Да не я один! Да что я лучше что ли!» (Излишне говорить, что режим вскоре должен был заставить Маяковского вспомнить об осторожности.) И вслед за тем поэт идет дальше в самоуничужении, когда он сравнивает собственную смерть как незначительную («моя смертишка») с огромными, космическими масштабами смерти Ленина: «...в трауре вот этой безграничной смерти». Таким образом, Ленин вечно жив и вечно мертв, не жив и не мертв, и, следовательно, есть мумия, или призрак. Его жизнь чрезвычайно долгая, он крайне стар («Далеко давным, годов за двести, первые про Ленина восходят вести»), и вечно юн, как младенец. Также значимы образы Ленина, в которых он предстает как Христос во втором пришествии, как спаситель и карающий бог («Мы родим, пошлем, придет когда-нибудь человек, борец, каратель, мститель»), напоминая о поэме Блока «Двенадцать». Эти линии сопровождаются апокалиптическими образами последнего часа и тем самым навязывают образный ряд, связанный с Христом.

Жизнь/смерть Ленина в поэме Маяковского окружена также образами, связанными с Египтом: «Нил, мой Нил», бог Тот, играющий важную роль в культе мертвых («бог смертей пришел... Нил, мой Нил»), и бальзамированием, мумификацией. Маяковский черпает от лица Ленина, заимствуя у него «восковую руку», которая пишет («рукой дописывая восковой») и которая рифмуется с «красной Москвой». Вся эта поэма самосоотносительна, она отчетливо репрезентирует сам акт письма как вошения, бальзамирования, граммофонии (повторения) или мумификации истории (поскольку поэма также распространяет свою вошащую (звукозаписывающую) власть на историческое пространство «красной Москвы»), представленный самой мумией Ленина.

Эта вошащая сила истории становится возможна благодаря предшествовавшей ей политике тропов. Поэт говорит: «Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс», и этот класс, «пролетариат», точнее, само называющее его слово, — «могучая музыка, могущая мертвых сражаться поднять». Излишне говорить, что первое лицо, которое должно быть оживлено этой музыкой, — сам Ленин. Поэма распространяет свои тропы на силы истории, которая, в свою очередь, простирает восковую руку, могущество и власть повторения, мумификации и бальзамирования, на поэта, который увековечит эту битву (симфонию) тропов. Мумифицированный Ленин, простирающий восковую руку на Маяковского, кажется богом письма (Тот — египетский бог письма и смерти, и он отчетливо подразумевается в этой поэме). Эта битва в одно и то же время убивает прошлое и воскрешает умерших, таким образом, одновременно порождая и убивая прошлое и историю. Мумифицированное тело Ленина образует поле боя, на котором тропы поэмы одновременно убивают и оживляют силы истории. Эта мумия есть место постоянного умирания и воскрешения, восстания из мертвых, т. е. место канонизации, сохранения и воспоминания, а также рождения,

создания, уничтожения и забвения. (История возвращается в труп/мумию Ленина как призрак, не живой и не мертвый, т. е. как призрак, мы могли бы сказать воплощение Марксова «призрака коммунизма», который нашел себе в мавзолее подобающее место отдохновения).

Писать о Ленине — воцелить, и подобно письму в «Wunderblock» Фрейда, это письмо одновременно сохраняет и вспоминает, уничтожает и забывает. Ленин сам — также бог письма, который протягивает восковую руку к поэту, с тем чтобы тот писал от его имени, и является таким образом самым каноническим и самым авангардным среди всех авторов, трупом и младенцем, музейной витриной и силой инновации и созидания. Иероглифы или формы истории надписываются и стираются на этом теле/трупе, это разлагающийся образ, который служит тому, чтобы сохранять, рождать, демонстрировать или оглашать никогда не кончающуюся аллегория (разрыв, который знаменует исток) исторического исчезновения и становления.

Русский формализм и рождение Мавзолея

Теоретические очерки о Ленине, предшествовавшие в «Лефе» поэме Маяковского, тоже описывают наследие Ленина как наследие писателя, мастера языка, вершины русской литературной традиции, одновременно классика и новатора. Его стиль сравнивают со стилем Толстого (Шкловский), Цицерона, Грибоедова, Щедрина, Тургенева, Гоголя, Толстого и Маяковского (Эйхенбаум); Катенина, Маяковского, Некрасова, Пушкина, Герцена (Тынянов); Крылова, Грибоедова, Евангелий (Казанский); Пушкина (Томашевский). Независимо от этого в изобилии встречаются ссылки на классическую греческую и римскую риторику, поскольку Ленин рассматривается как один из величайших новаторов в истории. Надо также сознавать, что формалисты канонизировали Ленина, хотя в своих интерпретациях творчества Ленина и трактовали его как модерниста. Они канонизировали модерниста, и это — противоречие в терминах. И все же, делая это, они также представляли в ином свете или делали очевидными (лишали их знакомого вида) условия всякого исторического изменения.

Сейчас мы обратимся к очеркам Шкловского, Томашевского, Эйхенбаума, Якубинского и Казанского. Эти очерки редко попадали в поле зрения историков русского формализма. Чересчур ленинистская окраска очерков кажется сегодня почти непреодолимым препятствием, и вполне понятно, почему поколение критиков и литературоведов 1960-х и 70-х гг. в Советском Союзе и повсюду в мире не имели особого желания обсуждать их. Эрлих совершенно игнорирует этот выпуск «Лефа», так же как Рибникер и Штайнер. Амброджио просто упоминает его в сноске, хотя из всех названных авторов он более других интересуется социологическими аспектами русского формализма. Единственный автор, который

пространно обсуждает упомянутые очерки, — неизменно надежный и педантичный Ханзен-Лёве, посвятивший этой проблеме главу в своей книге (Hansen-Loeve 1978, 498–502). Он охотно отмечает, что риторические приемы Ленина в том виде, в каком они становятся предметом исследования для формалистов, напоминают приемы литературной работы в искусстве и что язык Ленина может быть описан как заумь, остранение знакомого и литературная креативность. Он тщательно прослеживает, как формалистский анализ интерпретирует творчество Ленина как отесняющее автоматизированный быт, и подчеркивает скрытые значения в сочинениях Ленина, родственные теории коммуникации (и теоретическим интересам самого Ханзен-Лёве). Я хотел бы продолжить анализ Ханзен-Лёве (опираясь на контекст проблемы, исчерпывающе выстроенный этим автором) и обсудить следующие темы: значение формалистского проекта с точки зрения вклада формалистов в превращение Ленина в литературного классика, отношение между канонизацией Ленина и его мумификацией, последствия такой канонизации для авангарда. Первыми масштабными интерпретациями бывшего Советского Союза как «эстетического государства», вдохновившими меня на мои исследования, являются работы А. Синявского (1987) и Б. Гройса (1988, 1990), который специально соотносит формалистские интерпретации искусства с ницшевской волей к власти.

Как явствует из самого названия очерка Шкловского «Ленин как деканонизатор», открывающего собрание статей о языке Ленина, творчество Ленина анализируется в литературных терминах. Шкловский подчеркивает, что после смерти Ленина в Советском Союзе хлынула волна переименований: «Несколько недель после смерти Ленина были неделями переименования. Все заводы, все фабрики, все вузы хотели присоединить имя Ленина к названию своего коллектива. Сейчас переименования проходят уже через ВЦИК» (Шкловский 1924, 53). Переименование было механизмом, посредством которого общество отличало в исторических терминах старый мир и общество от нового: «Таким образом, разделительное переименование есть один из способов отделять понятие от старого слова, ему более не соответствующего» (Там же). Стало быть, переименование служит, так сказать, «оперированию со словами» (именование и крещение по Айеру, суть в конечном счете события парадигмальные для всех речевых актов, для всех перформативов), поскольку оно не сводится только к тому, чтобы давать новое имя той же вещи, но обновляет вещь и отменяет ее старое употребление или конституирует совершенно новую реальность. «Нужно иметь в виду, что [в процессе переименования]... происходит вытеснение одного слова другим. Переименование ощущается больше всего в момент вытеснения» (Шкловский, 1924, 54). С точки зрения Шкловского, переименовать — значит не «просто» только дать какое-то имя вместо другого имени: в момент переименования ощущается сам процесс исторического изменения, и это изменение воспринимается как некоторое насилие и уничтожение: «Названия улиц Ленинграда были в 1919 г. зна-

ком перемены, сейчас они средства обозначения» (Шкловский 1924, 54). Момент переименования действительно конституирует временность и историю, историческое вхождение в бытие: «Быт ощущается в момент становления его» (Шкловский 1924, 54).

Борис Эйхенбаум, весьма близко к Виктору Шкловскому, истолковывает стиль Ленина как поэтический, утверждая, что из поэзии Ленин заимствует власть волновать читателей/слушателей, пародировать и смеяться, ставить под вопрос или скреплять свои слова со словами другого. В статье «Основные стилевые тенденции в речи Ленина» он подчеркивает, что хотя речи Ленина – это речи оратора, тем не менее, «несмотря на свой практический характер, они во многом очень близки к речи поэтической». Статья изобилует сравнениями с поэтическим языком. Например, Эйхенбаум говорит об одном абзаце у Ленина, что он «играет роль коды по отношению к первым двум и вместе с ними образует первую ораторскую «строфу»» (Эйхенбаум 1924, 66).

Лев Якубинский в статье «О снижении высокого стиля у Ленина» аргументирует в том же духе. Якубинский подчеркивает, что смерть Ленина должна быть соотнесена с жизнью: «То, что возникло в данном случае как естественное реагирование на смерть В. И. со стороны ученых-филологов, вместе с тем является важным продвижением науки на пути ее сближения с жизнью» (Якубинский 1924, 72). Это исследование («живой интерес»), как отмечает Якубинский, в то время осуществлялось Институтом живого слова, и свой предмет оно нашло в сочинениях (мертвого) Ленина. (Это окружение «смерти В. И. Ленина» только в одном абзаце столькими отсылками к «жизни» само по себе имеет бальзамирующий и мумифицирующий эффект, который напоминает сохранение трупа.)

Б. Казанский в своей «Речи Ленина» пошел дальше в уподоблении ленинского слова воле к власти как искусству. Во введении к очерку он отмечает, что слово Ленина есть акт воли, который имеет максимальную мощь для совершения действий: «Слово для него... служит... героическому делу» (Казанский 1924, 112). Он соотносит также речь Ленина с ее «служением жизни» и интерпретирует ее как «систему жизненных действенных функций» (Там же. 113). Казанский рассматривает эту «систему жизненных действенных функций» как рожденную «из духа музыки, так сказать, когда он соотносит речь Ленина с «музыкальной композицией», с «музыкальными построениями канона и фуги» и «композиционной тенденцией почти музыкального характера» (Там же. 122, 123, 128). Это также боевое слово, речь Ленина «борется со слушателем, вынуждая его к активному решению, и для этого припирает его к стене: «Ни с места. Руки вверх. Сдавайся» – Вот характер ленинской речи» (Там же. 124).

Сходным образом Борис Томашевский рассматривает Ленина как творца «новой риторики», который способен соединить слово и дело (Томашевский Б. 1924, 142, 148). Томашевский тоже рассматривает Ленина как автора, соединяющего культуру и жизнь («проникновение

культуры в жизнь») и в чьем творчестве «традиция — своего рода маховик, аккумулятор, обеспечивающий бесперебойную работу будущего» (Там же. 141).

На основании интерпретаций ленинского творчества критиками, участвовавшими в обсуждении проблемы «Язык Ленина», можно сделать несколько выводов. Большинство из них обсуждают риторические приемы Ленина как направленные против традиционного журналистского языка, и эта ориентация имеет все признаки поэтического или литературного новаторства. (Казанский говорит даже о «техничности» текстов Ленина.) Ленинские речи вовлечены в риторическую операцию, которая кратко формулирует истинное значение слова, отбрасывает метафизический излишек или остаток и дает ход его наиболее жизнеспособному потенциалу. Ленин также «понижает» высокие и возвышенные слова и показывает, какие устаревшие структуры прошлого и истории делают возможным такой «возвышенный» тон. Ленин как будто бы способен осуществить риторическую операцию, которая производит только постоянные, истинные значения, и составлять речи, которые сами по себе суть чистая истина. Но путь к этой чистой истине пролегает через риторическую, перформативную операцию, которая порождает эту «истину». Истина в речах Ленина становится возможна благодаря властным структурам тропов, которые постоянно борются друг с другом, обесценивая власть друг друга и переписывая один по другому претензии на истину. Интерпретации ленинской речи неоднократно соотносят эту динамическую власть слов Ленина с его способностью приближать слова к «жизни», неструктурированной политической реальности, которая формируется властной структурой его речей. Настолько же, насколько его слова формируют или форматируют «жизнь», они также заимствуют из жизни эту формообразующую власть, которая обеспечивает их эффективность. Приближать слова к жизни значит сохранять их оригинальность вопреки постоянно повторяющимся силам истории. Ленин, следовательно, воспринимался как модернист по преимуществу, чьи слова способны оживить пассивные силы истории. Но его также возвеличивают и увековечивают сверх всякой меры и сравнивают с самыми «монументальными» авторами русской и классической литературы. Позже мы рассмотрим последствия этой парадоксальной мумификации Ленина.

Эти аспекты «Языка Ленина», как они воспринимались формалистами, группировавшимися вокруг «Лефа», детально исследуются Юрием Тыняновым в очерке «Словарь Ленина-полемиста» (Тынянов 1924, 81). Очерк является, пожалуй, самым важным материалом в этом выпуске журнала, и не в самую последнюю очередь — потому, что этот текст — самое пространное и детальное исследование в издании. (Статья Тынянова, действительно, длиннее, чем три предшествующих очерка Шкловского, Эйхенбаума и Якубинского вместе взятых.) Тынянов писал и опубликовал свою статью в то же время, что и два других своих очень важных текста: «Промежуток» (в «Русском современнике», 1924, № 4) и «О лите-

ратурном факте» (в «Лефе», 1924, № 2 (6), вышедшем вслед за тем, что был посвящен Ленину). «Словарь Ленина-полемиста» следует читать, поэтому, с оглядкой на два других очерка, в которых Тынянов исследует статус литературного факта и структуру временности.

Очерк Тынянова сам по себе представляет собой рассуждение о природе исторического относительно политики и о взаимоотношении между политикой Ленина и его поэтикой. Он опять поднимает проблемы о словах и вещах в их взаимозависимости, о репрезентации «жизни» в контексте истории и о традиции как базисе, на котором тропы Ленина осуществляют свою власть. Читая очерк Тынянова, следует также помнить о том, что в своем перформативном аспекте этот текст является вкладом в то, что Борис Гройс назвал «сакрализацией», или мумификацией, тела Ленина. В некоторых отношениях очерк Тынянова читается как обожествление Ленина и почти как религиозная аллегория, прикрытая тонкой завесой технического, конструктивистски-формалистского лексикона, соотносящего слова Ленина с теми, что были «в начале», таким образом делая Ленина и самым большим новатором из всех авторов (приближающим слова к жизни) и самым архаичным из всех, поскольку его слово знаменует исток и начало.

Тынянов начинает очерк «Словарь Ленина-полемиста» с подчеркивания различия между двумя значениями слова «словарь». Это различие, с которого он начинает свою аргументацию, имеет строго сосюрровское звучание. Первое значение слова «словарь», по Тынянову, это сосюрровский *langue*, а второе значение — *parole*.

«Прежде всего о слове «словарь». Под этим словом в быту мы чаще всего разумеем «лексикон, сборник слов, речений какого-либо языка» (Даль). «Словарь» при этом оказывается безразличной по функциям статической массой слов с различными делениями — словарь языка, наречий, диалектов; словарь класса; словарь технический; словарь индивидуальный. Этот — один ряд.

Другой ряд — «пользование словарем»; те или иные словарные элементы используются в той или другой конструкции, несут на себе те или иные функции; один и тот же словарный элемент будет иметь разную функцию, разное назначение в разных речевых конструкциях» (Тынянов 1924, 81).

С одной стороны, Тынянов описывает парадигму потенциальных лингвистических актуализаций, с другой — актуальное употребление лингвистического материала. Но это различие между языком и его актуализацией с начала очерка дополнительно осложняется тыняновским интересом к тому, что составляет происхождение или невинность слова, и к тому, как эта невинность, имеющаяся в *la langue*, становится «испорченной» благодаря структуре повторения и итерации, когда слово покидает эту недифференцированную массу, описываемую первым значением слова «словарь». Эти интересы Тынянова уже известны по очерку «Промежуток» и могут быть отнесены опять-таки к тыняновским «модернистским» рефлексиям о взаимоотношении между истоком, проис-

хождением, и итерацией, или между архаизмом и новаторством. (Я уже подчеркнул логоцентристские предпосылки этих рефлексий.)

Другим начальным элементом тыняновского очерка, который аннотирует эти темы, служит эпиграф из ленинских «Писем о тактике». Он направляет очерк прямо на проблемы аутентичности и повторения. «Надо уметь приспособить схемы к жизни, а не повторять ставшие бессмысленными слова» (Тынянов 1924, 81). Этот эпиграф характерен для идей Тынянова о происхождении и повторении, развитых в других очерках того же времени. Он указывает на необходимость приблизить к жизни «схемы», т. е. слова, поскольку именно из жизни они черпают свое первоначальное значение, свежесть и действенность. Повторение слов, с другой стороны, есть всегда повторение бессмысленных слов, которое отдаляет слова от их изначальной полноты, памяти о себе самих, от их изначального происхождения и жизненности. В «Предварительных замечаниях» к этому очерку Тынянов продолжает развивать это взаимоотношение между словами и их повторением, замечая, что это отношение имеет также чрезвычайную важность для «эволюции» языка: «Каждая конструкция имеет свои законы; поэтому безразличное само по себе слово оборачивается на ней своей новой конструктивной стороной. Обычное газетное слово, нами в газете почти незамечаемое (несущее в газетном языке определенные функции) — в стихе может быть необычайно свежим (нести другую функцию); обычное разговорное слово, примелькавшееся в бытовой речи, — в ораторской речи оборачивается особой стороной. И наоборот. На этом основана и эволюция словарного материала внутри этих конструктивных рядов; «словарь» в смысле «собрания слов» — эволюционирует внутри каждого конструктивного ряда, отбираясь по своему значению в этих рядах, по своей функции. Пример — литературный язык, стиховой язык» (Тынянов 1924, 81).

Изъятие слов из контекста возобновляет их изначальную свежесть и живость и, кроме того, реструктурирует или изменяет словарь и вызывает его эволюцию. В этом отношении чем более автоматизированно слово в одной форме его употребления, тем более свежим и необычным оно окажется в другом его употреблении. Но эта свежесть не сохранится долго. Поскольку слово вовлечено в структуру повторения (традиция, словарь), оно обречено на автоматизацию по мере его употребления (даже в другом контексте).

Тынянов действительно говорит о контаминации слова посредством синтаксической структуры, поскольку «общий смысл фразы... затемнил в нем [слове] основной признак... Слово выпало из лексического единства, потеряло основной признак — и взамен этого получило значение от общего смысла фразы» (Тынянов 1924, 85). Дело обстоит так, как будто слово не могло бы быть употреблено без того, чтобы не подвергнуться автоматизации и устареванию в момент его появления. Употреблять слово значит отрывать его от его изначальной чистоты. «Остранненное» употребление может в свою очередь вернуть слову изначальную свежесть. Эта свежесть может восприниматься только в промежутке между памятью о

первоначальном значении, хранимой в *la langue*, и его итерацией или синтаксическим повторением. Следовательно, есть нужда, говорит Тынянов, всегда объяснять, каким образом предложение или фраза затемняет значение слова или каким образом определенный лексический аспект слова — сама его итерация в определенном контексте — отдаляет слово от его чистого и «незараженного» значения. Тынянов дает пример того, как употребление отменяет первоначальное значение слова в церковной службе. Этот пример важен, поскольку он отсылает к «архаичной» структуре институционализированной итерации, которая деформирует изначальное значение старого церковно-славянского слова «оглашенные». В его «живом применении» оно имело «укоризненный» характер, но вне этого применения, при его повторном применении оно было «заражено» властью синтаксической и итеративной структуры и приобрело «бранный» смысл (Тынянов 1924, 85). Тыняновские обильные указания на живое и «аутентичное» значение слова, которые структурируют его аргументацию, ясно свидетельствуют о «сговоре» между тыняновским модернизмом и логоцентристской, идеалистической лингвистической традицией.

Есть еще одна возможная интерпретация этого аспекта размышлений Тынянова о взаимоотношении между словом и его повторением. Всякое употребление привязывает слово к тому, что Тынянов называет определенным «лексическим единством», или соотносит «слово и вещь» (Тынянов 1924, 82, 86) и, следовательно, уничтожает изначальную чистоту слова как означающего. Слово получает неверное или «закостеневшее» значение, когда оно актуализируется или применяется, в силу самого того факта, что оно связывается с неким референтом, синтагмой, итерацией или семантической структурой. С точки зрения риторики самые сильные слова — те, чье значение кроется в их бессмысленности: «Когда деревенские ораторы употребляют непонятные ни для себя, ни для окружающих иностранные слова — они делают установку на город, на революционную городскую речь. И в таких непонятных словах — не только слабость, но и сила и смысл бессмысленных речей деревенских ораторов» (Тынянов 1924, 87).

То, что Тынянов описывает как практику деревенских ораторов, представляет собой не что иное как заумь, повторение бессмысленных, в духе Хлебникова, иностранных слов, которые имеют высокое или глубокое значение именно потому, что они не привязаны к определенному представлению или значению.

Это удивительным образом сближает Тынянова с «Задачей переводчика» Вальтера Беньямина и с его понятием «чистого языка», который может быть воспринят только в акте перевода, т. е. при переходе от одного языка (семантической системы) к другому. Беньямин говорит так: «В этом чистом языке — который уже ничего не означает и не выражает — но является тем невыражающим и созидательным Словом, что служит означающим во всех языках, — всякое сообщение, всякий смысл, всякая интенция наталкиваются наконец на пласт, в котором они обречены угаснуть» (Benjamin 1969, 80).

То же самое верно для Тынянова: изначальная свежесть слова может быть воспринята, только когда слово рассматривается как иностранное и не привязано ни к какой референциальной или семантической структуре. Вот как Тынянов характеризует слово, которое наилучшим образом удерживает память о себе самом: «Для того чтобы убедить, — нужны сглаженные слова; такие слова имеют большую эмоциональную убедительность. Ведь когда слово сглаживается, это значит, что оно имеет настолько широкий лексический объем, что в каждом конкретном случае оно уже более не имеет «своего» специфического значения, — но является как бы названием всего лексического объема, своим собственным названием. Оно совершенно отвыкает от конкретности, но в нем остается клубок ассоциаций, очень эмоциональный, хотя и спутанный; чем больше захватано такое слово, тем больше в нем эмоциональных оттенков, — помимо конкретного значения. Так рождается речь, построенная на «фразе»: «слова, слова, слова»» (Тынянов 1924, 91–92).

Слово, которое сообщает наилучшим образом, с точки зрения Тынянова, есть слово, которое именует само себя как чистое означающее и которое дает знать, поскольку оно употребляется, о спектре собственной вещественности как слова. Это слово не соотносится со значением или референцией, но совпадает само с собой в своем существовании как слова. Эта тождественность слова с самим собой (которая, следовательно, хранит слово в его недифференцированной принадлежности к *la langue*, или «чистому языку») лишает слово его значения и звучит как иностранное слово, без всякой семантической референции. Это слово может быть найдено, например, в слове для понятия «слово»: «слова, слова, слова». Для Вальтера Беньямина это слово представлено фразой из Нового Завета, которая сама по себе есть не что иное, как повторение слова «слово»: *en arkhe en ho logos*. Для Юрия Тынянова, написавшего «Словарь Ленина-полемиста», это слово, которое было в начале (*arché*, архаизм), произнесено (написано) Владимиром Ильичем Лениным. «Словарь Ленина-полемиста» в этом отношении ясно свидетельствует о близости между модернизмом, логоцентрическими предпосылками формалистской лингвистической теории, и идеологией.

Слова Ленина знаменуют новое историческое начало. Процедуры, в результате которых Ленин приходит к этому новому началу, уже знакомы нам из других очерков Тынянова. Ленин докапывается до чистоты слов под слоями повторения, традиции, итерации или под их метафорической аурой. Ленин сам употребляет метафоры и использует риторическую способность слов, для того чтобы «сместить» слова, снять их поверхность и наслоения истории или итерации, привести слова, так сказать, к самим себе. В этой «негативной риторике» заключается его сила как писателя и оратора. Действительно, Тынянов говорит, что не убеждающее слово доминирует в речи Ленина, хотя «как убеждающая — такая речь может быть сильна; она создала сильную традицию» (Тынянов 1924, 92). Слово Ленина — скорее «разубеждающее», оно по типу противоположно ораторской речи и дает «новое освещение» (Тынянов

1924, 92). «Здесь самым сильным полемическим оружием будет — во-первых, использовать приемы противника, во-вторых, противопоставить его исторически сложившейся традиции — новую свежую» (Тынянов 1924, 92). Разубеждающая речь не насаждает новое значение, но, скорее, развеивает убеждающую ауру вокруг существующего значения, слова или исполнения. Она основывается, следовательно, на предсуществующих словах, которые она пародирует, ставит под вопрос, остраниет или воспроизводит в пародийном ключе. Она также слово, которое есть оружие, которое есть часть «армии тропов», с помощью которой Ленин одновременно встречает и уничтожает предшествовавшую «историческую традицию» и открывает пространство для новаторской силы нового слова.

«Здесь — огромная доля значения Ленина как политического оратора и стилиста. Его полемические приемы, рождавшиеся во время революционной борьбы, — были революцией и в области ораторского и газетного стиля.

Разубеждающая речь есть в то же время и речь «убедительная», но приемы убеждения, самый строй речи будут другие — в зависимости от разного назначения обоих типов. Но, конечно, приемы, выработанные в разубеждающей речи, могут затем примениться и в речи убеждающей. И здесь — новый эволюционный этап типа убеждающей речи.

Разубеждающая речь открывала новые приемы и для убеждающей речи. Новая традиция, противопоставленная старой — и в этом смысле сильная и действующая, — была сильна не только в этом противопоставлении, а сама по себе становилась новым этапом стиля» (Тынянов 1924, 92).

В чем смысл утверждения Тынянова о различии между разубеждающей и убеждающей речью? Возможны два ответа на этот вопрос, и оба они ведут в самую сердцевину тыняновского понимания истории. Сила убеждающего слова очевидна независимо от какой-либо временной системы отсылок. Разубеждающее слово питается прошлым, итерацией, историей или традицией, в которой оно черпает свою новаторскую силу. Но новаторская сила разубеждающего слова образуется именно благодаря тому, что оно отбирает у исторически устоявшейся речи ее убеждающую силу и тем самым приобретает историческое достоинство, которого недостает этой разубеждающей речи. Разубеждающая речь есть речь на историческом пороге, на пограничной линии между прошлым и настоящим (будущим), между истоком и итерацией, между архаическим и новаторским. Она обращена к прошлому, которое она обесценивает, пародирует или повторяет в новом ключе, и в то же время она открывает пространство для нового, нарождающегося значения. Но это новое значение, которое знаменует «эволюцию» стиля, есть одновременно старое значение, забытое и вновь возвращенное в память.

Эта точка зрения на творчество Ленина, которая ставит «жизнь» над историей, близка, опять-таки, к авангардистскому пониманию искусства, не производящему ничего «нового», но отбирающему у «старого»

его историческую силу. Именно этот «отрицательный прием» составляет его новаторскую мощь. Борис Гройс говорил об этой процедуре как о существенно важной для понимания искусства у супрематистов и Малевича: «Жизнь в этом отношении открывается как процесс отдаления от традиционной культуры — так же как истина обнаружилась для идеологий Просвещения как результат уничтожения всех предрассудков. Это можно считать основным методом русского авангарда: креативность воспринимается не как дополнение чем-то уже существующей суммы уже существующих вещей, но, напротив, как отдаление или уничтожение части этой суммы. В этом отношении разрушение для Малевича совпадает с созиданием. Он не сожалеет о музеях и памятниках прошлого, поскольку сам акт их разрушения совпадает с творческим актом новаторства» (Гройс 1990, 8).

Другой ответ на вопрос о том, почему Тынянов предпочитает разубеждающую сторону ленинской речи, состоит в ее непобедимой властной структуре. Разубеждающая речь строится как армия на фронте — Тынянов использует русское слово «строй», почти сразу же приводящее на ум «военное формирование», и эта армия тропов выигрывает войну, которая исторически обусловлена. Слова Ленина — не «просто слова». Они слова на войне, полемические слова, и нуждаются во враге, с которым готовы сразиться. Речь Ленина — речь, которая исторически обусловлена, речь, которая «идет» из истории, и в то же время она уничтожает, отбирает у истории ее исторический авторитет. Речь Ленина строится на разрыве с прошлым, но ее формирующая, воющая силы берут свою энергию из предшествующей им истории. Эта неразрешимость, которая характерна для представления Ленина у Маяковского и формалистов, снова прослеживается у Тынянова. Словами Ленина, с точки зрения Тынянова, «чрево вещает» история. Они стоят на пороге истории, не являясь ни историческими, ни новаторскими, ни мертвыми, ни живыми, и все же вторя тем силам, что приводят к их становлению, триумфу и выживанию. Можно даже сказать, что это призрачные слова, напоминая не мертвое тело и не живое существо, но мумию. Каковы те дискурсивные стратегии, посредством которых Ленин, по мнению Тынянова, руководит этой битвой тропов?

«Обращу сначала внимание на один с виду мелкий, а на деле характерный лексический прием Ленина, — ленинские кавычки.

Из фразы противника изымается слово и ставится под кавычки (графические или интонационные). Стоит просмотреть статьи и речи Ленина, чтобы увидеть, что они пестрят этими кавычками. Ленин любит говорить словами противника, но он их заставляет заподозривать, лишает их силы, оставляет от них шелуху.

Приведу один пример.

«Империалистическая война, требуя невероятного напряжения сил, так ускорила ход развития отсталой России, что мы «сразу» (на деле как будто бы сразу) догнали Италию, Англию, почти Францию, получили «коалиционное», «национальное» (т. е. приспособленное для ведения импе-

риалистической бойни и для надувания народа), 'парламентское правительство'» (Первый этап первой революции. Н. Ленин, том XVI, с. 10).

Слова: *коалиционное, национальное, парламентское правительство* взяты в кавычки. Слово вышиблено из его позиции. Слово заподозрено в его конкретном значении. Слова «национальное, коалиционное, парламентское» — слова с сомнительным конкретным значением. Подчеркивается, что у них нет реального лексического объема, что они — собственно затасканное название самого лексического объема и ничего более, — «название названия». Слово, как собственное название, слово с выветрившимся лексическим объемом, — это подчеркивают иронические кавычки» (Тынянов 1924, 93).

Кавычки в речи Ленина служат цели понижения раздутого значения слов и демонстрации их пустоты в повторении. Повторяя слова в кавычках, Ленин повторяет повторение слов и тем самым раскрывает их эпистемологическую ложность. В результате операции закавычения мы остаемся только с оболочками слов, которые раскрывают и «пустоту слова», но и «его неувязку с тем, что «на деле», — неувязку с вещным планом» (Тынянов 1924, 93). Ленин в действительности, по мнению Тынянова, показывает не только ложность слов, которые он критикует, пародирует или берет в кавычки, но и то, что они суть просто слова, что всякая истина основывается на речевом повторении. (Конечно, это прекрасно известно политикам. Знаменитый лозунг Геббельса «ложь повторенная тысячу раз становится правдой» по сей день не утратил своей актуальности. Даже стал более верным — в эпоху телевизионной политической рекламы.) Повторяя повторение слов, Ленин раскрывает саму тропологическую структуру, посредством которой производится истина.

Пародирующая сила кавычек, в тыняновском понимании речи Ленина, обнаруживает ложность идеологических слов; пародия может рассматриваться в этом отношении как обладающая разрушительной силой. Политические последствия тыняновской философии языка тем не менее серьезно отличаются от тех, что получаются в результате деконструкции. Тыняновская интерпретация слов Ленина, и, разумеется, сами политические позиции Ленина, страдают от того, что Адорно в своей критике Хайдеггера назвал «жаргоном подлинности»: имеется в виду стремление открыть «истинное» присутствие, значение или слово за «мертвыми» оболочками итерации. Эта характеристика мысли Тынянова важна, поскольку она указывает на общую идеологическую и логоцентрическую ограниченность модернистской философии языка и ее политики.

Другая интересная сторона статьи Тынянова — тот факт, что она имеет дело не только со словами, которые находятся на войне, но и явно использует слова о войне. Ленинская полемика (*polemos* = война) есть полемика с войной и о войне, причем идет двойная война — со словами и с историей. В этом случае имеется глубинная структура повторения, которая показывает, что истинность слов Ленина заключается не в ка-

кой-либо эпистемологической очевидности, но лежит, так сказать, по ту сторону добра и зла, в области чистой силовой структуры, воли к власти как искусства полемики. Его цель — изглаживание слов другого, но не их полное уничтожение. Он нуждается в их оболочках, с тем чтобы победа речи триумфатора могла с еще большей силой реверберировать в этих оболочках. Тынянов совершенно недвусмысленно говорит о чистой властной структуре, вовлеченной в эту битву слов: «Ленин борется с гладкими словами, с теми словами, в которых только туманно представляются конкретные, специфические значения, — конкретные ветви лексического единства, но которые сохраняют свою чисто словесную силу, являясь только названиями самого лексического единства, названием названия» (Тынянов 1924, 95).

Речь Ленина, в понимании Тынянова, прерывает и разоблачает итеративную структуру языка и указывает на силу повторения как на основание истины.

Еще одна сторона речи Ленина, которая воссоздает слова, оживляет их, приближает их к жизни или снова вспоминает их, относится к антропологическому конфликту между метафорическими и метонимическими силами, действующими в речах Ленина. Этот конфликт выражается виталистскими метафорами (приближая образы языка к «жизни»), но также метафорами, которые соотносят ленинскую речь с определенной волей к власти как искусством, выстраиваемой на тропах его речи.

«Сдвиг лексического плана... позволяет их [слова] вновь восстановить.

Сюда же относится борьба с неприятными обозначениями, с застывшими образами. Каждый образ в языке изнашивается, застывает. Когда он «жив», действителен — это значит, что слово как-то отодвинуто, что есть в слове какая-то невязка динамизирующая значение. Эта невязка может происходить от того, что в слове столкнулись два значения, два лексических единства, два основных признака — и эти два лексических единства теснят друг друга (метафора). Это может происходить из-за невязки фразового смысла (т. е. смысла слова определяемого фразой) с основным признаком (лексическим единством) данного слова.

Во всяком случае, невязка обязательна для действенного живого образа [слова]» (Тынянов 1924, 98–99).

Новаторский, семантический оживляющий или риторический сдвиг слова вызывается разрывом синтаксической непрерывности, целостности (и смежности). Ленин делает слова более динамичными или вводя конфликт («битву») со словом, или вставляя неуместное слово в повествовательную цепочку. Этот разрыв производит несоответствие, которое оживляет образ слова и делает означающее более свежим. Но оживление значения дает также рождение новой вещи, обозначаемой этим словом. Слова Ленина суть слова демиурга, дающего жизнь новым вещам.

«Каждое оживление в значении названия повышает самую вещь.

Как можно оживить значение. Это можно сделать только сменив старое название и осмыслив новое.

Перемена названия партии «социал-демократы большевики» на «коммунисты» — было не только терминологическим размежеванием с «социал-демократией», но и оживлением значения.

Перемену названия Ленин мыслил именно как сдвиг, как борьбу с языковой рутинной; привычность старого названия не доводза сохранение его, а довод за перемену:

«Массы привыкли, рабочие 'полюбили' свою социал-демократическую партию».

... Это довод рутины, довод спячки, довод косности. А мы хотим перестроить мир.

... И мы боимся сами себя.

Мы держимся за «привычную», «милую», грязную рубаху.

Пора сбросить грязную рубаху, пора надеть чистое белье.

Здесь подчеркнута динамика нового названия — бояться нового своего названия — значит бояться самого себя, — потому что новое название оживляя значение сдвигает самую вещь, — непривычно возвышает ее и, отмежевывая, отделяет от других.

Замена названия произведена не только потому, что вещь больше не соответствует ему, но главным образом потому, что «старое», «привычное» название обносилось как грязное белье» (Тынянов 1924, 102).

Экономия аргументации и у Ленина, и у Тынянова снова основывается на метафоре элиминации, необходимой, для того чтобы построить механизм, посредством которого изменяется история. Летаргические силы истории не являются только силами повторения, но также силами, благодаря которым это повторение истории воспринимается как ее собственное крушение, т. е. грязь или мусор. Для того чтобы оживить, надо обновить политические структуры, вовлеченные в исторический процесс повторения, выстирать белье, стереть следы исторического износа. Таков вывод из того примера, который Тынянов цитирует (на этот раз в тексте), — имеется в виду ленинское «Письмо о тактике», в котором он заявляет, что «пора сбросить грязную рубаху», с тем чтобы прилизить наши слова к жизни.

Ленин, как и сам Тынянов, является рефлексующим грамматистом, чьи слова производят дискурсивный анализ: Ленин «занимается анализом конкретных специфических значений слова, анализом лексического единства слов; полемизируя, разоблачая лозунг, он дает его словарный анализ, — и указывает затуманивающее действие фразы и лексического плана» (Тынянов 1924, 95).

В тыняновском представлении ленинской практики и в самой последней есть двойственность, которая не должна остаться незамеченной. Ленин рассматривается не только как новатор по преимуществу, как автор-модернист, который разрушает историю и придает новое значение жизни, но также как историк речи, который бальзамирует своим собственным письмом саму процедуру речевого анализа, осуществляемого его письмом. В том же духе Тынянов сохраняет саму полемическую силу новаторства с помощью структуры репрезентации и бальза-

мирования речи Ленина. В той мере, в какой высоко ценится изобретение Ленина, оно также сохраняется в крипте собственного анализа Тынянова и показывается в музее-мавзолее тыняновского текста, который сам есть «словарь словаря Ленина-полемиста».

«Языковая политика» Ленина, как называет ее Тынянов (Тынянов 1924, 104), выражается, следовательно, как воля к власти посредством слов и над словами в глубоко нищенском духе. (Тыняновская характеристика ленинского словаря как «языковой политики» явно соотносит полемику Ленина с его политикой.) Ленин властен освободить конкретное значение от власти фразы; он борется против гладких слов и рассеивает их метафорическую ауру; Ленин борется со словами, более не соответствующими вещам, на которые они указывают; он борется со словами, лишаящими динамизма процесс, на который они указывают, и тем самым он вдыхает необходимую жизненную силу в этот процесс (см.: Тынянов 1924, 104–105). Тынянов снова и снова настаивает на близости ленинских слов к «жизни»: «Употребление бранного слова в ораторской речи или в газетной статье прием, сразу снижающий высокий план, переводящий речь на план бытовой» (Тынянов 1924, 105). Синтаксис Ленина «удаляет от литературы и придвигает к бытовой речи» и устанавливает ассоциативные связи между собой и повседневной жизнью (Тынянов 1924, 106–107). Таким образом, Ленин соединяет способность говорить из истории с силой повседневной жизни, оперировать со словами, почерпнутыми им из жизни. Именно прививая «жизнь» к истории и традиции Ленин обретает власть творить новую реальность и новую традицию в одно и то же время.

«Речь Ленина — упрощенная, сниженная, вносящая в традицию ораторской речи и политической литературы быт, — и потому необычно динамичная, влияющая, — есть новый этап в революции этих речевых конструкций; отдельные черты ленинского стиля — восходят к особой традиции. ... Характер этого лексического материала находится в тесной связи с полемическим отношением Ленина к словарю противников: с его острым анализом лексического единства... с разрушением «высокой» лексической окраски, наконец, с высвобождением движущейся, эволюционирующей вещи из-под схематического и неподвижного слова» (Тынянов 1924, 110).

Интерпретация творчества Ленина у Тынянова и других формалистов совпадает с нищенскими идеями о воле к власти, выраженной как литература. В своих очерках они рассматривают Ленина как деятеля, который не только создает новый мир, но делает это именно путем произнесения нового слова. Это анализ, который, как говорит Гройс, «руководствуется определенной логикой воли к власти с верой в сверхчеловека, который способен навязать миру новый эстетический порядок» (Гройс 1991, 7). Действительно, именно благодаря своей способности к творчеству нового слова Ленин способен создать новую политику. Именно потому, что Ленин имеет авторитет как автор, он может успешно исполнять свою демиургическую роль как политик. Ленин

соединяет творческие, дионисийские, хаотические и неструктурированные силы жизни с аполлоническим, традиционным и самосознательным организующим принципом, и, следовательно, он символизирует собой и авторитет истории, и силу новаторства.

Двойственность, которую Тынянов и формалисты систематически сохраняют в своей интерпретации творчества Ленина, имеет два интересных и противоречивых скрытых смысла. Один из них состоит в том, что, даже хотя Ленин «практически» олицетворял силы уничтожения истории, традиции и культуры, он уполномочен формалистами на разрушение истории именно потому, что его деятельность может быть соотнесена с определенной литературной традицией. Благодаря вписыванию Ленина в литературную традицию само творчество формалистов приобрело политическую силу и признало себя как определенную «волю к власти». В политический момент революции эта воля к власти практически разворачивается, тем не менее, во имя жизни, присутствия, и во имя непосредственных жизненных сил, которые идут вразрез со всякой традиционной культурной или политической репрезентацией. Это противоречие отметил недавно Гройс, который подчеркнул несоответствие между новаторством и охранением, или между жизнью и музеем, в работах теоретиков авангарда. С одной стороны, пишет Гройс, «налицо требование отказаться от музея и историчности во имя непосредственной жизни и реальности. С другой стороны, исторически особенный новаторский характер их собственной работы имеет смысл только в рамках системы музейной репрезентации» (Гройс 1990, 14).

Полемика с музеем, действительно, обеспечила формалистам и авангарду существенное культурное и политическое влияние в первые годы советского режима (Гройс 1990, 2). Их настаивание на переходящих, текучих моментах литературного творчества (тыняновский «Промежуток») отражает эту линию интерпретации, зачарованной «присутствием» и жизнью.

С другой стороны, Тынянов и формалисты благодаря самому факту их литературного образования могли представить изменение только в чисто стилистических, литературных терминах, связанных с рассмотрением истории в традиционной перспективе музея.

«Потребность в новой эстетике для нового общества означает интерпретацию нового общества в традиционных терминах музея: искусство будущего должно, согласно этой перспективе, отличаться от искусства прошлого в том же смысле, в каком в прошлом различные эпохи, взятые в контексте их традиционной репрезентации в музее, отличаются друг от друга их стилистическими, чисто формальными характеристиками. Авангардистская критика, хотя и боролась против музея, продолжала рассматривать историю в чисто исторической перспективе музея» (Гройс 1990, 5).

Эти две конфликтующих стратегии — одна, нацеленная на охранение, и другая, нацеленная на новаторство, имеют решающее значение для письма формалистов и Юрия Тынянова. Именно тот факт, что они

располагаются между двумя мощными культурными и политическими стратегиями — одна из которых требует прославления настоящего (и будущего) и очарованности им, а другая черпает свой авторитет в прошлой литературной традиции — позволил формалистам наиболее глубоко проникнуть в природу исторического изменения и уловить революционную политику в ее эстетике, мы бы сказали, красоте. Поскольку они воспринимали историю «по ту сторону добра и зла», их проникновения в образцы политического изменения (ориентированные на модель литературного изменения) по сей день остаются ценными и значимыми. Революция действительно самым явным образом обнажила, остранила механизмы, посредством которых зарождается структура власти. С другой стороны, формалисты были в плену мифа о музее, поскольку они сами утверждали свой авторитет в перспективе литературной традиции. Рассматривая Ленина как еще одного писателя, они связывали себя с властной структурой и политическим.

Этим можно объяснить слепоту, что сопровождала проникновения формалистов в природу политического бессознательного. Чем более новаторскими были слова Ленина, тем более они подлежали будущему сохранению и мумификации. Этот парадокс на глубинном уровне направлял их письмо после смерти Ленина. Тело Ленина, которое лежит в музее/мавзолее, является источником двух конфликтующих речевых, интерпретационных и исторических стратегий. Одна — стратегия изобретения и новаторства, другая — удержания и охранения. И эти две стратегии выражаются телом Ленина *самым радикальным* образом, до такой степени, что они ставят в тупик любое искусство. С одной стороны, Ленин «более мертв» и, следовательно, более достоин сохранения, чем кто-либо еще в мире. С другой стороны, он более живой, способный к изобретению и новаторству, чем кто-либо другой, чистое будущее, изобретение, источник, новое начало, забвение и творчество.

Прославляя Ленина как демиурга по преимуществу, формалисты старались приобрести для себя культурную и политическую власть. Поскольку они сами воспринимали литературу как волю к власти, они находились (с такими проектами как выпуск «Лефа», посвященный Ленину) в тесной близости к властной структуре нового режима. Мумифицируя Ленина (и их том, увековечивая Ленина, занимает место, говоря метафорически, в непосредственной близости к бальзамированному труп), они разделяли очарованность новаторской силой нового режима и авторитетом истории, представленной этой мумией и мавзолеем.

Целый выпуск «Нового Лефа», посвященный Ленину, обнаруживает это противоречие между уничтожением исторического и попыткой исполнить это уничтожение под знаком авторитета, почерпнутого из культуры, музея и истории. «Тотальная жизнь», воплощенная в Ленине, была понята формалистами как еще одна стилистическая модификация традиции. Как отмечает Гройс, она была выполнена в рамках парадигмы музея.

Здесь историческая и политическая ошибка или слепота формалистов. В то время как они участвовали в революционном изменении своей дискурсивной мумификацией Ленина, пытаясь уничтожить различие между «жизнью» и культурой (и, следовательно, обрести для себя позицию власти), они были побеждены этой политической структурой, к которой они хотели быть причастны, в двух отношениях. Они выбрали то, что было в конечном счете еще одной музеологической позицией, которая должна была сохранить авторитет культуры, истории и музея (т. е. их самих). Эта стратегия была уже устаревшей в свете того факта, что коммунисты победили авангард, мумифицируя тело Ленина, а следовательно, доводя до предела слияние искусства и жизни, музея и мавзолея, сохранения и новаторства. Авторитет традиции, который формалисты хотели восстановить для себя самих, был присвоен коммунистами в его наиболее радикальном аспекте. Мумифицируя Ленина, властная структура сама стала собственницей жизни и смерти и не нуждалась уже ни в каком культурном или музеологическом обосновании. Мумификация Ленина знаменовала первый и самый важный шаг к тому, что станет социалистическим реализмом, что радикализирует все теории авангарда, сделав их в результате устаревшими. «В этом смысле эстетика сталинистского социалистического реализма представляет заключение авангардистского проекта создания целостного пространства, в котором жизнь и искусство совпадают» (Гройс 1990, 5). Восхваляя перемены и Революцию, и авангард и формалисты не заметили, что они будут сметены той же волной перемен, которую они столь охотно поддерживали, и во имя тех самых (увы, радикализованных) сил, которые они поощряли. Гройс соотносит эти силы с рождением тоталитарного культурного, художественного и политического пространства, которое, имитируя историческое и музей, сделало их политически неэффективными. Эстетизация реальности, столь успешно достигнутая социалистическим реализмом (и начавшаяся с мумификации Ленина), открыла широкий путь для разрушения собственно искусства. Вальтер Беньямин описал этот процесс в своей работе «Произведение искусства в век его технической воспроизводимости»: «*Fiat ars — pereat mundis*, — говорит фашизм, и, как признает Маринетти, ожидает, что война обеспечит художественное вознаграждение чувственного восприятия, измененного технологией. Это очевидное потребление «*l'art pour l'art*». Человечество, которое во времена Гомера было предметом созерцания для олимпийских богов, теперь составляет такой предмет для самого себя. Его самоотчуждение достигло такой степени, что оно может воспринимать собственное разрушение как первоклассное эстетическое удовольствие. Такова ситуация политики, которую фашизм делает эстетической. Коммунизм отвечает политизацией искусства» (Benjamin 1969, 242).

Ницшеанская интерпретация истории предполагает возможность уничтожения или разложения любого исторического символа и замены его новым. Тыняновская интерпретация сочинений Ленина развертывается в том же направлении: слова Ленина рассматриваются как воля

к власти, которая уничтожает грязное белье истории, автоматизированное восприятие слов, и в целом они деформируют старые формы жизни. Но обожествление Ленина (Христос, новое начало) шло совсем в другом направлении, нежели то, которое могло бы быть выведено или предвосхищено на основании работ Ницше. Сверхчеловек Ницше рождается из избытка индивидуальной мощи. Формалисты проецируют эти силы на уже мертвое тело, обожествляя Ленина выше всякой меры и вне своего общего видения диалектики истории. Они довели до крайней степени это обожествление Ленина, риторически мумифицируя его тело и тем самым симулируя вечность и неразложимость (неподверженность круговращению вещества) исторического присутствия Ленина.

Незадолго до того Юрий Тынянов попытался пародийно разложить ту самую восковую фигуру, которую он поддерживал и помогал институировать. Его рассказ «Восковая персона» представляет попытку расплавить воск и переписать заново вечность мумифицированного присутствия в совершенно другой художественной форме, а следовательно, вновь вписать мумию в оборот времени и предрасположить ее к деформации и пародийной разложимости.

13. Воспроизводство «тела»: «Восковая персона» и форма/лин истории

Искусный в деле своем восколей, прилежно
Трудився, излил болван, все выразив нежно
В нем уды, части, власы, так что живо тело
Болванчика того всяк бы сказать смело.

Кантемир. «Огонь и восковой болван»

... — А нос я вам советую положить в банку со спиртом или,
еще лучше, влить туда две столовые ложки острой
водки и подогретого уксуса, — и тогда вы можете взять
за него порядочные деньги. Я даже сам возьму его,
если вы только не подорожаетесь

Гоголь. «Нос»

В первых главах книги «Симулякр и симуляция» Жан Бодрийар об-суждает процесс восстановления учеными мумии Рамзеса II как фак-тор диссимиляции истории. В то время как мумия была сокрыта, веч-на и покоилась в саркофаге, она представляла собой мирные останки, скрытую память о своем славном источнике, была равна самой себе и месту своего упокоения. Мумия находилась в состоянии «тотального обмена со смертью» (Baudrillard 1981, 22), неизменно увековечивая свой аутентичный, божественный и символический источник. В ее мирном поминовении самой себя, в ее уединенном и замкнутом упо-коении мумию можно было рассматривать как подлинное место па-мяти: место, куда стягивается скорбящая община, с тем чтобы под-твердить аутентичность мифического прародителя и ушедшее в про-шлое присутствие.

Только в своем упокоении наедине с собой, в своей тесной близости к смерти мумия могла быть сохранена. Любая попытка вынуть ее из сар-кофага вроде той, что была сделана учеными, автоматически требовала дополнительного действия по сохранению. (Переход мумии из симво-лического порядка в исторический сразу же приводит к ее распаду и гниению.) Но в данном случае, говорит Бодрийар, сохранение указы-вает не на ее символический статус (который мумия, как всякий труп, вполне способна утвердить собственными силами), но на восстановле-ние зримого порядка. Сохраненная, «восстановленная» мумия больше не была мумией, символическим представлением своего божественно-го происхождения, скрытого от человеческих глаз, но уподоблением, симуляцией, явлением самой себя. Она уже не находилась в мире со своей покоящейся, скрытой самостью, но свидетельствовала о *нашем*

восстановлении симулируемой, поддельваемой, истории. «Мы уничтожили мумию, эксгумировав ее как *наше собственное прошлое*» (Baudrillard 1981, 23). «Таким образом, — продолжает Бодриар, — достаточно было «выкопать» Рамзеса, для того чтобы музеефицировать его (ее) и тем самым уничтожить. Ведь мумии не съедаются червями, они погибают, оттого что их переносят из неспешного порядка символического, властвующего над гниением и смертью, в порядок истории, науки и музея, в наш порядок, который больше уже ни над чем не властен, который лишь знает, как предать то, что ему предшествовало, гниению и смерти, и как попытаться потом вернуть его к жизни с помощью науки. Непоправимое насилие против всех тайн, насилие цивилизации, не знающей тайны, ненависть целой цивилизации к собственным основаниям» (Baudrillard 1981, 23).

История есть, таким образом, место этого одновременного разложения и сохранения, где одно является необходимым условием другого в процессе исторического становления.

Восстановление мумии, своеобразная двойная мумификация, ставит некоторые важнейшие вопросы, относящиеся к вхождению любого тела или трупа в область истории. Поскольку предполагается, что история есть объяснение вещей, как они произошли «на самом деле», это всегда влечет за собой удвоение прошлого, которое знаменует момент сохранения. Но прошлое по определению невозвратимо, время прошло, поэтому любой артефакт, спасенный от времени и актуализованный как «исторический», должен иметь в качестве своего конститутивного элемента измерение *симуляции*, сходство с его исторической самостью, которое постфактум, в момент изложения истории, будет названо «историческим». Эта двойная видимость, тело или событие, имитирующее для нас свою историчность, есть своего рода «ретроспективная галлюцинация» (Baudrillard 1981, 22), поскольку она усматривает историческое в повторении идентичности (тела, трупа или памятника) только через это имитированное, уподобленное, возвращение или повторение. Сохранение исторического, симулякр (как говорит Бодрийар) истории, требует, чтобы событие было «историческим» в своем истоке — т. е. всегда уже монументальным и мертвым в своем истоке. Только в этом случае оно может быть исторически «живым».

«Восковая персона» Юрия Тынянова, написанная в 1932 г., выражает глубочайшие мысли автора об истории и ее сохранении/симуляции. В ней не только повторяются и еще раз интерпретируются некоторые уже знакомые тыняновские мотивы, такие как проблема промежутка и пародии, но и предвосхищаются современные суждения о философии истории. «Поразительным образом, — пишет Михаил Ямпольский, — тыняновское барокко оказывается созвучным нынешнему постструктуралистскому мышлению» (Ямпольский 1991, 1)¹¹⁶. Во многих отношениях «Восковая персона» может рассматриваться как средоточие всего творчества Тынянова.

Кунсткамера: музей в век механической воспроизводимости

«Восковая персона» включает в себе аллегория процесса, посредством которого тело, в данном случае тело Петра Великого, переходит от «жизни», «умирания», «смерти» к сохранению его как истории в качестве результата манипуляции с памятью и мумификации. Словом, повесть исследует, как история получает форму. Она начинается со сцены умирания императора и с сильного чувства хода времени, которое торопит Петра Великого к смерти: «Еще в четверг было пито. И как пито было! А теперь он кричал день и ночь и осип, теперь он умирал» (Тынянов 1986, 335). Умирание происходит на фоне незавершенности работ, оставшихся как Петрово наследие, и тем с самого начала его смерть обозначается как исторически значимая: «Каналы не были доделаны, бечевник невский разорен, неисполнение приказа. И неужели так, посреди трудов недоконченных, приходилось теперь взаправду умирать?» (Тынянов 1986, 335). И даже еще до его смерти эта сцена предвещает сохранение тела Петра как настоящего исторического и вместе с тем художественного памятника:

«В соседней комнате итальянский лекарь Лацаритти, черный и маленький, весь щуплый, грел красные руки, а тот аглицкий, Горн, точил длинный и острый ножик — резать его.

Монсову голову настояли в спирту, и она в склянке теперь стояла в куншткамере, для науки.

На кого оставлять ту великую науку, все то устройство, государство и, наконец, немалое искусство художества?» (Тынянов 1986, 336).

Предполагаемое наследство Петра Великого с самого начала истолковывается как пересечение истории (недоконченные труды), науки, музея (кунсткамера), мавзолея (Монсова голова в формалине) и «наконец, немалого искусства художества», и тем самым на теле Петра соединяются несколько фантазмов, посредством которых выражается и производится историческая проекция. Петр думает о себе как находящемся уже вне жизни, как об остатке, так что вопрос о его наследии («На кого оставлять...») может быть в свою очередь прочитан как вопрос о его останках. Каковы останки, каково наследие Петра Великого и на кого оставить все это? Мотив сохранения образа Петра после его смерти следует прямо за сценой умирания.

«Дошло до его слуха [говорит Растреллий князю Данилычу], что когда император помрет, то господин де Каравакк хочет делать с него маску, и господин де Каравакк не умеет делать масок, а маски с мертвых умеет делать он, Растреллий» (Тынянов 1986, 340).

Повесть продолжается описанием процесса, посредством которого Растрелли (мастер, снявший посмертную маску Петра Великого) изготавливает «восковую персону», потом следует за этой фигурой из петровского дворца в Кунсткамеру.

Параллельно истории о снятии посмертной маски и изготовлении восковой персоны идет повествование о Кунсткамере, музее естественной истории, основанном Петром Великим, первым музеем такого рода

в России. В этом музее сохранялись образцы в формалине, были собраны чучела животных, минералы и диковины, сюда должна была быть доставлена в конечном счете восковая персона. В Кунсткамере «было все вместе, и живое и мертвое» (Тынянов 1986, 361), т. е. подразумевалось послеисторическое пространство, где уничтожается различие между жизнью и смертью. Тынянов подробно описывает коллекцию, перечисляя «великое хозяйство минеральное», чучела животных, всяческих уродов, «двухголовых детей» и г-на Буржуа, самого высокого человека своего времени, который содержался в трех формах: кожа (снятая мастером Еншау), желудок (в банке) и скелет «на свободе» (Тынянов 1986, 365–367)¹¹⁷

Самыми впечатляющими предметами в Кунсткамере являются, однако, головы Петровых врагов и бывших любовниц, которые он приказал содержать в формальдегиде и хранить в музее.

«Две головы, в склянках, в хлебном вине.

Первая называлась Вилим Иванович Монс и хоть стояла на колу с месяц и снег и дождь ее обижали, но можно еще было распознать... А вторая голова была Гамильтон — Марья Даниловна Хаментова. Та голова, на которой было столь ясно строение жилок, где какая жилка проходит, — что сам хозяин, на помосте, сперва эту голову поцеловал, потом объяснил тут же стоящим, как много жил проходит от головы к шее и обратно. И велел голову в хлебное вино и в куншткатору. А раньше с Марьей леживал» (Тынянов 1986, 367).

Тынянов изображает кунсткамеру, следовательно, не только как пространство музея, который перерабатывает природу в науку, но и как своеобразный мавзолей, хранилище отрубленных голов, выкинутого матерью (или убитого при рождении) и обезглавленного зародыша Петрова внука и, наконец, собственного портрета Петра. Музей служит прямым приложением к историческому, которое он хранит во всем подобии первоначальному моменту, тождественному самому себе и вечному. В описании кунсткамеры повесть маниакально возвращается к вопросу об останках и истории вообще, о Петре и Петербурге в частности.

Кунсткамера в описании Тынянова служит двум противоположным и несовместимым целям. Она является первым свидетельством попытки Петра просветить Россию путем основания первого музея естественной истории. Предметы, выставленные в кунсткамере, предназначены представлять не себя самих, а «основную эпистемологическую модель» (Фуко, Донато), с помощью которой мир может быть разъяснен, структурирован, прояснен и упорядочен. Каждый предмет, выставленный в Кунсткамере, говорит о попытке Петра модернизировать Россию, познакомить ее с Другим, дать ей узнать Другое и другое просвещенного знания, которое должно прийти с Запада и которого России недостает:

«А в третьей палате стояли звери.

И всякий, кто заходил и смотрел, думал: вот какой блестящий, жирный зверь в чужой земле!

Звери стояли темные, блестящие, с острыми и тупыми мордами, и морды были как сумреки и смотрели в стеклянные стенки. Сходцы со всей земли, жирная шерсть, западни! ... Лежали на столах минералы, сверкали земляными блесками. И окаменелый хлеб из Копенгагена.

И всякий, кто заходил, смотрел на шкапы и долго дивился: вот какие натуралии!» (Тынянов 1986, 363).

Кунсткамера Петра представляет собой проект, напоминающий тот, что описан Е. Донато в работе «Музейная печь», демонстрирующей «эпистемологический инвариант Просвещения как руководимого поисками совершенного представления... поисками хорошо построенного языка, который обеспечил бы адекватное представление природы» (Donato 1979, 226). По мнению Тынянова, кунсткамера знаменует рождение музея: «Именно эта идея упорядоченного зрелища Природы, дополненного упорядоченным языком, который должен описывать это зрелище, означает зарождение идеи *Музея*» (Donato 1979, 227). Кунсткамера может рассматриваться как Петрово пресловутое окно в Европу, причем стеклянные витрины буквально играют роль просветов, окон, открывающих вид на знание, науку, Просвещение и, наконец, Запад. Исторической непосредственности предшествовавшей ему русской истории, которая не оставила собственных органических следов, Петр противопоставляет другое — сохранение, опосредованность, память, порядок, формалин, неразложимость и поиски исторических источников, которые можно имитировать и выставить на обозрение. В согласии со вторым законом термодинамики, который предполагает понятие истории, «основанное на метафорах разложения, декаданса, порчи» (Donato 1979, 236), иллюзия исторической репрезентации, воплощенной в кунсткамере, основывается на уверенности в том, что «гниение» истории можно приостановить с помощью процессов музеефикации. Таким образом, формалин становится метафорой модернизации России.

Представление Петра Великого как личности, которая познакомила Россию с принципом неразложимости, имело прецедент в русской литературе. Роман Д. С. Мережковского «Петр и Алексей» хотя и не столь систематически, но все же обращает внимание на кунсткамеру и сцены консервации как характерные для музеелогических поисков Петра. Роман начинается с чествования статуи Венеры, привезенной из Рима и поставленной в Летнем саду в Петербурге. Ближе к началу романа читатель видит также Петра Великого, которому читают вырезку из «голландских курантов» о консервации человеческого тела: «И сделали тутошные жители чрезвычайную бочку и налили соленою водою, и морскую женщину туда посадили: таким образом надеются беречь от согнития» (Мережковский 1906, 46). В романе Мережковского Петр трактуется как демон, и с самого начала его демонизм соотносится как с его поклонением идолу, языческому каменному изваянию, так и с неразложимостью и, далее в романе, повторным использованием.

Петр у Мережковского заполняет кунсткамеру нетленными вещами: «...нетленная, будто бы, и на огне не горевшая срачица Пресвятой Богородицы... натуральные мощи лифляндской девицы фон-Грот: кожа этих мощей 'была подобна выделанной, натянутой свиной, и будучи пальцем вдавлена, расправлялась весьма упруго'» (Мережковский 1906, 48). Петр также хранит от разложения человеческую плоть: «В Лейдене, в анатомическом театре, наблюдая, как пропитывают терпентином об-

наженные мускулы трупа...» (Мережковский 1906, 125). «Вышепереченные уроды, как человечьи, так и животных, когда умрут, класть в спирты, буде же того нет, то в двойное, а по нужде в простое вино, и закрыть крепко, дабы не испортилось», так чтобы сохранить их для публичных музеев (см.: Мережковский 1906, 362). Петр убил собственного сына (Мережковский повторяет широко распространенный слух петровского времени) и поместил его в кунсткамеру: «Царевич схватился за голову. Лицо его исказилось, побагровело. Он вспомнил обыкновение царя сажать в спирт мертворожденных детей, вместе с прочими «монстрами», для сохранения в кунсткамере. 'В банку, в банку со спиртом!.. Наследник царей всероссийских в спирту, как лягушонок, плавает!» (Мережковский 1906, 478).

В «Восковой персоне» Тынянова также есть описание «Пуерискапут № 70», которая в повести считается головой внука Петра: «Смугловата. Глаза как бы с неудовольствием скошены, — и брови раскосые. Нос краток, лоб широк, подбородок востер. И желтая цветом, важная, эта голова — и малого ребенка, и как будто монгольского князька. На ней спокойствие и губы без улыбки, отяжелели. Был доставлен мальчик из Петропавловской крепости. Из какой каморы и от какой женки. Из женок там сидели в то время трое, третья была пленная финская девка, по прозванию Ефросинья Федорова. Она сидела по делу Алексей Петровича, царевича, Петрова сына, и была его любовница, она его и выдала. Она в крепости родила. Тяжелыми веками смотрит голова на все, недовольно, важно, как монгольский князек, — как будто жмурится от солнца. Палата была большая, солнце в ней долго стояло» (Тынянов 1986, 362).

Описание Тынянова любопытным образом отличается от описания у Мережковского: автор бросает безучастный взгляд на выставленное тело и без всякого морального страха концентрируется на чертах лица отрубленной головы. Тынянов исследует контуры головы, поверхность которой своей желтизной напоминает воск, и, скользя по ее форме, письмо Тынянова преобразует ее в аллегория (монгольский князек), музеефицированную симуляцию «Пуерискапут». Не лишено правдоподобия еще одно истолкование этого тела — как тела монгольского ребенка, и в данном случае в его описании можно усмотреть тыняновскую критику царской генеалогии.

Петр у Мережковского — также человек, находящий научный интерес в расчленении мертвых тел: «[Петр] не может видеть трупа без вскрытия. Ближайших родных своих после смерти анатомирует» (Мережковский 1906, 127), — человек, который хочет избавиться от старой гнили и порчи (см.: Мережковский 1906, 144).

Петр является также первым российским царем, введшим вторичное использование.

Он диктует указ:

«В городах и уездах по улицам пометный негодный всякий холст и лоскутья собирая, присылать в Санктпитебурхскую канцелярию, а тем людям, кто что оного собрав объявит, платить по осьми денег за пуд'.

Эти лоскутья должны были идти на бумажные фабрики...

Заглянув в аспидную доску, которую вешал с грифелем на ночь у изголовья постели, чтобы записывать, просыпаясь, приходившие ему в голову мысли о будущих указах. В ту ночь было записано:

‘Где класть навоз?’... Начал диктовать указы о месте, приличном для навозных складов; о замене рогожных мешков для сухарей на галеры — волосяными... о сбережении свинцовых пулек при учении солдат стрельбе; о сохранении лесов» (Мережковский 1906, 335, 336, 337).

Петровская модернизация России, с точки зрения Тынянова и Мережковского, явно связана с музеефикацией всего ее социального пространства: от выкинутых зародышей до повторного использования сырья ради сохранения лесов. Кунсткамера является, следовательно, не «пространством прошлого», но метафорой петровской модернизации. Этот второй аспект кунсткамеры, к которому я теперь обращаюсь, прямо противоположен логике сохранения, воплощенной музеем, и при этом стоит к ней во взаимно дополнительном отношении: кунсткамера, в изображении Тынянова, есть музей, проникнутый политической силой.

В то время как музей основывается на посылке опосредования между выставляемыми предметами и историей (поскольку музей, по определению, создается *после* того, как имела место определенная история — общества, лица или природы), вещи, демонстрируемые в кунсткамере, суть прямое продолжение тоталитарной воли императора. Будущая история экспозиции создается принудительным ограничением (урод Яков), обезглавливанием (Марья) или детоубийством и обезглавливанием (младенец, сын Алексея). Будущая история России, память о которой хранит музей, уже прервана до срока, и музей содержит следы насилия, которое превратило социальное пространство в Петров музей.

Сцена на эшафоте, когда Петр поцеловал голову Марьи, характерна в этом отношении. Петр отрубает голову своей любовнице, целует ее, а потом объясняет строение жилок, проходящих по голове и шее. Желание, запечатленное поцелуем, есть желание мертвого, обезглавленного тела¹¹⁸. Насилие исторической непосредственности, которому было подвергнуто это тело, никоим образом не компенсируется его демонстрацией в музее. Сохраненное тело, всегда тождественная симуляция, молчаливо напоминает о первоначальном насилии, о котором оно свидетельствует¹¹⁹. Насилие исторического процесса, сохраненное в кунсткамере, пожалуй, нигде не выступает столь явно, как в описании головы Монса, которую Петр обрек на гниение на коле после обезглавливания тела, а потом сохранил в формальдегиде¹²⁰.

В книге «Портрет короля», представляющей собой классическое исследование образа, посмертной маски и портрета Людовика XIV, Луи Марин рассматривает эту коллизию между репрезентацией и властью как необходимую предпосылку тоталитарного правления: «Репрезентация и власть — одной природы» (Marin 1988, 8)¹²¹. Тыняновская «Восковая персона» сама привлекает внимание к исторической аналогии между Людовиком XIV и Петром Великим, упоминая о том же «портрете короля», который служит предметом исследования для Марина. Эта повесть содержит, насколько мне известно, единственный портрет Людовика XIV в русской литературе.

Описание Растреллием посмертной маски и воскового портрета Людовика XIV параллельно повествованию Петра об отрубленной Марьиной голове, помещенной в формальдегид.

«Скажите дуку Ижорскому, — приказал он, — что со всех великих государей, когда умирают, непременно делают по точной мерке такие восковые портреты. И есть портрет покойного короля Луи Четырнадцатого, и его делал славный мастер Антон Бенуа — мой учитель и наставник в этом деле, и теперь во всех европейских землях, больших и малых, остался для этого дела один мастер: и тот мастер — я.

И пальцем ткнул себя в грудь, и поклонился широко и пышно дуку Ижорскому, Данилычу.

Спокойно сидел Данилыч и спросил у мастера:

— А ростом портрет велик ли?

Растреллий ответил:

— Портрет мелок, как сам покойный французский государь был мал; рот у него женский; нос как у орла клюв; но нижняя губа сильна и знатный подбородок. Одет он в кружева, и есть способ, чтоб он вскакивал и показывал рукой благоволение посетителям, потому что он стоит в музее» (Тынянов 1986, 342).

Эта сцена затрагивает несколько центральных мотивов повести. Во-первых, соревнование между музеологической практикой Петра и Растреллия, явное благодаря предвкушению последнего, что *его* портрет царя будет по окончании стоять «в музее». Она поднимает также тему российской неоригинальности, поскольку маска Петра должна быть лишь копией французской, играя на долгой (нашедшей выражение, например, у Гоголя, Достоевского, Толстого) традиции российского комплекса неполноценности перед французским, но перенося ее в явно *пародийное* пространство музея. Как заметил Ямпольский, портрет Людовика XIV выполнен как барельеф и бюст, и, следовательно, он не мог «вскакивать» (Ямпольский 1991, 19). (Еще один пласт этой аллегии: Версаль во времена работы Тынянова над повестью — *музей*.)

Сцены с Растреллием и Петром, относящиеся к посмертным маскам, выражают две стратегии или способа репрезентации в рамках повествования. На помосте Петр берет на себя также роль метаповествователя, который казалось бы контролирует все аспекты производства рассказываемой им истории: отсечение головы, рассказ о ее значении и ее сохранение. Но и Растреллий — повествователь внутри повествования, который рассказывает о создании произведения искусства и его последующей истории, и он является, таким образом, еще одним метаповествователем, соревнующимся с повествованием хозяина, Петра, об отсеченной голове и ее сохранении в музее. «Восковая персона» может рассматриваться как арена, где разворачивается соревнование между двумя этими мощными метаповествованиями. На кон здесь поставлено не менее чем управление репрезентацией истории: «Для того чтобы правитель занял позицию деятельного начала истории в исторической репрезентации, — говорит Марин, — он должен быть также метаповествователем» (Marin 1988, 67).

Метаповествования Растреллия и Петра коренным образом отличаются в самом источнике их производства в одном решающем аспекте. В то время как Растреллий представляет историю с помощью опосредования и аллегии, работая с воском, Петр работает прямо на теле (России, народа, истории). Марин тоже отмечает это как специфическую особенность повествования царя: «Король должен быть метаповествователем, — повторяет Марин, — в совершенно конкретном смысле. Ведь он не рассказывает свою историю, он делает ее. Но он есть условие всякого исторического повествования, поскольку нет исторического повествования, которое не было бы его собственной историей» (Marin 1988, 67).

Различие между этими двумя типами исторического творчества, одно из которых — опосредованное и повествовательное, а другое — непосредственное и перформативное, подчеркивается в повести с помощью инверсии (тем самым указывается предпочтение «хозяином» повествования определенного способа репрезентации): метаповествованию Растреллия отводится много места и дается избыточное, можно даже сказать «барочное», изображение, и сам мастер Растреллий наделен голосом и детальной и, одновременно, роскошной пластикой; речь же Петра *замалчивается* — Тынянов только сообщает нам, что Петр сказал что-то, но не воспроизводит саму речь царя¹²². Опосредованный голос Растреллия и непосредственное молчание Петра можно рассматривать как две повествовательные процедуры, выражающие два различных политических способа музеологической репрезентации. «Восковая персона», если перефразировать Донато, «инсценирует конфликт двух эпистемологий, одна из которых характеризуется *Музеем*, другая — *Силой*, ускользающей из области репрезентации, причем одна из них уничтожается другой» (Donato 1979, 237). Там, где правит непосредственность, повествование и всякий другой окаменевают, становятся немymi или мертвыми.

Петр Великий окружен, следовательно, окаменевшим повествованием. Это молчание не случайно (мы должны научиться, говорит Бланшо, вслушиваться в молчание текста; мы не должны также оставить нетронутым ни одного камня — окаменение — «вокруг» Петра). Описание отсеченной Марьиной головы с выступающими голубыми жилками построено по образцу традиционной иконографии головы медузы. Когда Петр поднимает Марьину голову, с тем чтобы объяснить ее анатомию, он символически грозит *превратить в камень*, *Petrify*, всякого, кто посмотрит на голову, и тем самым демонстрирует свою власть превратить все в камень. (Действительно, медуза происходит от греческого *medon*, «правление»; в сцене обезглавливания она становится подходящей метафорой для царя, чье имя происходит от греческого слова «камень».)

Уместность иконографии головы медузы для сцены обезглавливания поддерживается и подкрепляется тем фактом (детально исследованным Ямпольским), что Растрелли создал также несколько голов медузы в комплексе Марлийского каскада в Петергофе (1723). Сцена на эшафоте (имевшая место в 1719 г., за четыре года до того, как Растрелли вылепил маски для Марлийского каскада) обретает свой полный смысл лишь в

свете этих растреллиевских скульптур, хотя в тексте они прямо не упоминаются. Противоположность между медузами Растрелли и «медузой» Петра может также прояснить различие между двумя стратегиями представления, которые приписывает каждому из них Тынянов. Петрова медуза — совершенная симуляция самой себя, окруженная молчанием повествования и формалином, *запрещающая* или *отпугивающая* взгляд. Растреллиевские маски медузы *притягивают* взгляд, опосредуя свое собственное отражение в процессе анаморфической деформации. Михаил Ямпольский дает полезное для нас описание этих скульптур: «Растреллиевские головы поражают необычным характером своей деформации, словно странная рябь пробегает по их поверхности. Скульптуры сделаны так, как будто они не просто репрезентация чудовища, но и ее отражение в воде (известно, что взгляд Медузы не убивает, только если смотреть на ее отражение). Парадоксально, но маска сделана как будто с отражения, а не с оригинала. Растреллиевские маски находятся близко к поверхности воды, которая или пенится из-за течения (и тогда ничего не видно), или напоминает поверхность зеркала, или покрыта легкой рябью. Отражение маски появляется во втором случае, когда парадокс растреллиевской зеркальной системы становится очевидным: скульптура запечатлевает собственную деформацию в водном зеркале, и объект содержит в самом себе зеркальную деформацию» (Ямпольский 1991, 23).

Петрова Медуза самоотжественна, закрыта в склянке с консервантом (формалином), являет собой зрелище, на которое не следует смотреть, совершенной представлением самой себя в теснейшей близости к смерти. Как говорит Деррида, чистая репрезентация есть смерть. «Это можно непосредственно трансформировать в следующее суждение: смерть есть (единственная) репрезентация» (Derrida 1978, 227).

Растреллиевская Медуза, с другой стороны, окружена водой, которая бесконечно деформирует маску, уже вылепленную как зеркальный анаморфоз, как собственный «промежуток», нерепрезентируемое, исчезание. Формалин гарантирует тождественность, вечную неразложимую память о том, что является органическим и бранным. Вода (сама по себе метафора забвения: Лета, в данном случае прямо приводимая на память классическим мифом о Персее) позволяет нам видеть то, что в другом случае было бы мертвым, превращало бы зрителя в камень: каменную маску, исчезающую в собственном отражении.

«Ситуация с маской [Растрелли] осложняется еще и тем фактом, что голова Медузы в принципе вызывает окаменение, затвердевание, но здесь происходит как бы окаменение наоборот: окаменевают то, что представляет собой явную невозможность окаменения: рябь на воде, т. е. нечто совершенно противоположное камню и выражающее неустойчивость, эфемерность отражения» (Ямпольский 1991, 23).

Эти два способа репрезентации прямо противоположны друг другу. Формалин — статичный, неподвижный, герметически закупоренный — сохраняет органическое и содержит в себе вечное тождество Марьиной головы; вода, обтекающая камень, течет, покрывается рябью и пенится, лаская глаз и призывая к забвению, и камень, в котором отлиты головы, — неорганический, холодный и жесткий материал — под взгля-

дом становится вечно живым, податливым и текучим, словно превращаясь в воск. Петр рубит, лишает жизни и утопляет плоть, наводя ужас на зрителя¹²³. Растрелли делает Медузу доброй и оживляет камень, заставляя нас забыть о его холоде и развеивая ужас окаменения: он делает голову Медузы веселой.

Технология петровской модернизации России, воплощаемая кунсткамерой, напоминает технологию кинооператора. Он работает с короткими монтажными кадрами, ускоряя время истории, и моментальные портреты становятся неподвижными симулякрами остатков этого процесса. (Травматический опыт ускорения времени принадлежал к самой сердцевине русской культуры, философии и литературы — от Чаадаева до Данилевского, от Пушкина и Достоевского до Гончарова и Толстого.) И он совершенно буквально режет и рубит. Одной из самых кровавых политических побед Петра было подавление восстания стрельцов в 1698 г. Согласно свидетельствам (много материала содержится в книге Гасиоровской), Петр принимал участие в казнях и лично *дюжинами* обезглавливал бунтовщиков на Красной площади в Москве¹²⁴. А указ Петра о бритье бород глубоко затронул традиционное русское представление о человеческом достоинстве. Многочисленные гравюры на дереве («лубок») того времени изображают сцену, где «цирюльник хочет раскольнику бороду стричь»: «брадобрей», всегда одетый в европейский костюм, «хочет брить бороду еретика» в традиционном русском платье.

Обезглавливание Марьи и перенос ее головы в кунсткамеру добавляет к роли кинооператора еще одну роль: Петр Великий предстает хирургом. Эта аналогия между камерой и бритвой, или кинооператором и хирургом, ведет в самый центр стратегий репрезентации деятельности Петра, изображаемой в «Восковой персоне». Как говорит Вальтер Беньямин в работе «Произведение искусства в век механической воспроизводимости», «смелость кинооператора поистине сравнима со смелостью хирурга» (Benjamin 1969, 248).

Другие предметы в кунсткамере тоже были механически воспроизведены и превращены в музейную витрину: «И где отрезана была голова — можно было подумать, что сейчас брызнет кровь, — так все сохранялось в хлебном вине!.. И окаменелый хлеб из Копенгагена... Тогда слон умер, шкуру сняли и набили, и он стал чучело... Лапландский олень... умер, и шкуру сняли, набили — и он стал чучело... и сдох попугай гвинейский» (Тынянов 1986, 362, 363, 365, 366, 398).

Механическое воспроизведение предметов, помещенных в кунсткамеру, подчеркивается тем фактом, что они произведены посредством вырезания, специально изъяты из своего естественного окружения, как правило, кодифицированы с помощью паратактического синтаксиса («и, и, и...» — я насчитал более тридцати таких повторов), который подчеркивает насильственное и монотонное производство тождественности, механическую, машинную, кино- или кунсткамерную переработку социального или природного пространства в музей. «Иллюзорная природа» этих витрин, подобно иллюзорной природе беньяминовского

произведения искусства, (вос)произведенного с помощью кинотехнологии, «есть результат вырезания» (Benjamin 1969, 233).

По сравнению с творчеством Растрелли, которое характеризуется метафорами аутентичности и оригинальности (он единственный мастер в Европе, владеющий искусством восколития), деятельность Петра глубоко репродуктивна, механистична и неотрывна от политической силы. Вот как выражает это Вальтер Беньямин: «Но как только критерий аутентичности перестают применять к художественному производству, общая функция искусства полностью изменяется. Вместо того чтобы основываться на ритуале, оно начинает базироваться на другой практике — политической» (Benjamin 1969, 224).

В центре повести Тынянова «Восковая персона», написанной в 1932 г., находится проблематика модернизаторского отношения к политике и, более конкретно, тыняновская интерпретация сталинской политики репрезентации и репрезентации политического. Повесть включает в себе весьма специфическую концепцию политики модернизма, нововведения в области политического и места музея в эпоху тоталитарного террора.

В исследовании Бориса Гройса «Борьба против музея, или Демонстрация искусства в тоталитарном пространстве» рассматриваются главные условия художественной репрезентации в тыняновском изображении кунсткамеры и дается описание политического контекста, в котором была создана «Восковая персона» и который широко отражен самой повестью. Как напоминает нам Гройс, коммунистический режим в России с самого начала пытался «стереть границу между музеем и внемузейным пространством и интегрировать музей во внешний мир... и, вместе с тем, представить всю жизнь как объект эстетического эксперимента. Тоталитаризм есть также такое построение уникального, тотального визуального пространства, где исчезает граница между искусством и жизнью, музеем и практической жизнью, рефлексией и действием» (Groys 1990, 1).

Музей представляет собой не просто некое пространство, но фокусное пространство, призму, в которой преломлялись и выставлялись на обозрение устремления нового политического режима.

Как отмечает Гройс, некоторые ведущие художники российского авангарда (например, Малевич) специально размышляли над ролью музея в новом обществе. В очерке «О музее» он призывал к уничтожению исторических остатков старых режимов, заявляя, что «скорее можно пожалеть о сорвавшейся гайке, нежели о разрушившемся Василии Блаженном» (Малевич 1968, 71; цит. по: Малевич 1995, I, 134). Здесь в лаконичной форме Малевич выразил предпочтение механического воспроизводства (гайка) искусству, которое, по словам Беньямина, имеет «ауру», возникшую из «ритуала» (собор Василия Блаженного). Цель авангарда, согласно интерпретации творчества Малевича у Гройса, заключалась в том, чтобы стереть различие между музеем, как пространством чистого эстетического созерцания, и ареной утилитарной практики. «В результате должно было появиться целостное и уникальное пространство жизни, в котором повседневная практика совпадала бы с искусством».

Но авангардистская интерпретация музея была с самого начала поражена внутренним парадоксом, поскольку Малевич и другие авторы-авангардисты и теоретики ОПОЯЗа, включая Тынянова, понимали, по словам Гройса, «эту новую целостную жизнь как стилистически противостоящую традиции, т. е. они все еще воспринимали ее в музейной перспективе» (Groys 1990, 5). Проект, в котором жизнь и искусство полностью совпадали бы, мог быть выполнен только коммунистическим руководством, т. е. не в рамках художественной практики, но *политической* силой, которая, по выражению Беньямина, не намерена политизировать эстетику (авангард), но стремится эстетизировать политическое, — т. е. не посредством уничтожения, но путем «радикальной утилизации музея» (Groys 1990, 4). В этом отношении «завершение авангардистского проекта создания целостного пространства, где совпадают жизнь и искусство, было достигнуто только сталинистской эстетикой социалистического реализма» (Groys 1990, 5). В главе, посвященной репрезентации Ленина у формалистов, мы видели, что Тынянов своим очерком «Словарь Ленина-полемиста» сам участвовал в попытке «музеефицировать» Ленина при его жизни, а тем самым участвовал в авангардистском проекте, очерченном Малевичем¹²⁵.

Повесть Тынянова написана как ответ на «стратегию объединения музея и внemuзейного пространства» и может рассматриваться как попытка дистанцироваться, посредством симуляции и пародии, от этой практики репрезентации, характерной для раннего авангарда и полностью возобладавшей в сталинскую эпоху, а также усомниться в посылках о сходстве и реальности, на которых основывалась эта практика. Это объединение музея и жизни (демонстрируемое сценой на помосте) отражает процесс, «который порождает специфическую эстетическую атмосферу тоталитарного общества сталинистского типа» (Groys 1990, 21).

В «Восковой персоне» жизнь уродов, приставленных к кунсткамере, изображается как прямое продолжение музея: «И было положение: они будут жить в камере до самой смерти, а потом их положат в спирты, и они станут натурали» (Тынянов 1986, 372). И сцена, когда Петр обезглавливает Марию и приказывает отправить ее голову в кунсткамеру, предполагает жест, который «стирает различие между рефлексией и практикой, что в свою очередь стирает грань между музеем и внешним миром» (Groys 1990, 22). Совсем не случайно, следовательно, название первого музея естественной истории в России — *кунсткамера*, и Тынянов не случайно обратился к этому музею, с тем чтобы косвенно указать на сталинистский террор: этот музей представляет собой первую попытку соединить естественное и социальное пространства с политической практикой как искусством. «Человеческие образы в кунсткамере, — говорит Ямпольский, — служат двойной цели, соединяя естественное с историческим» (Ямпольский 1991, 44). «Восковая персона», имеющая своим центром кунсткамеру, есть аллегория этого процесса, когда повседневная жизнь становится уже механически воспроизведенной как музейная экспозиция.

Молчаливое повествование сцены на помосте получает, в свете этой интерпретации, еще одно значение. Она служит комментарием о тер-

роре в истоках (русской/советской) истории. В этом месте повесть обнаруживает также запрет на чтение или вникание в текст. В самом месте «творчества» Петра, производства политического и исторического, содержится ограничение или усекновение, которое запрещает чтение¹²⁶ От читателя одновременно и ожидают, и не ожидают, что он поймет, что «Восковая персона» обнажает сами механизмы сталинистского террора: Петра на помосте называют «хозяином» (известное прозвище Сталина). Отрубленная голова, которую отправляют в музей, где она хранится как совершенная имитация живого тела, есть артефакт, аллегорически произведенный сталинистской репрезентационной машиной¹²⁷. «Для эстетики сталинского периода всякое искусство ценно лишь постольку, поскольку оно согласуется с «ленинской теорией отражения», по которой искусство должно отражать жизнь «как она есть на самом деле»» (Groys 1990, 21). Соревнование между Растрелли и Петром, между аллегорической репрезентацией и эстетикой «реалистической» репрезентации может быть понято как показательное для того времени, когда была написана «Восковая персона» (1932). Воск, упоминаемый в названии повести, должен также восприниматься как материал, противящийся многочисленным монументальным метафорам стали и цемента (включая фамилию «Сталин»), доминировавшим в советской жизни. «Восковая персона» — барочно-модернистский текст, впитывающий в себя, поглощающий произведения искусства типа «Цемент» или «Стального потока» в эпоху механической воспроизводимости. Растрелли против Петра... не Тынянов ли против Сталина?¹²⁸

Жест Петра, обезглавливание, сводит кунсткамеру, музей, к мавзолею, и ограничение на чтение или понимание его смысла, грозящее окаменением, символизируемым головой Медузы, имеет также политические обертоны, указывая на тело/восковую персону, вечно тождественную самой себе, в начале советской истории. Повествуя о том, как восковой образ Петра в конце концов оказывается в кунсткамере (а значит, захватывая этим обобщающим репрезентационным механизмом музея самого создателя этой машины), текст Тынянова показывает и одновременно запрещает нам увидеть очевидное: что кунсткамера в «Восковой персоне» есть аллегория современного мавзолея/музея, мавзолея Владимира Ильича Ленина.

Круговые руины истории
Забыли Растрелли вы?

Маяковский, «Радоваться рано»

Растреллиевское барокко символизирует стратегию репрезентации, посредством которой «Восковая персона» противостоит идеологии социалистического реализма и эстетике тождества и вечности, воплощенной в мумии/восковой фигуре Ленина. «Восковая персона» изобилует отсылками к барокко, и, кроме того, в этой повести используются барочные эффекты. Как заметил Ямпольский, она «пожалуй, самое барочное произведение Тынянова. Языковая стилизация достигает здесь своей самой экспрессивной формы, и повествование носит утяжелен-

ный и орнаментальный характер» (Ямпольский 1991, 2). В повести описано изготовление артефакта — Растрелли снимает посмертную маску и создает модели восковой фигуры и медного всадника — и тем самым демонстрация «процедуры изготовления посмертного двойника императора выступает как метафора такого семиотического производства» (Ямпольский 1991, 3).

Получив поручение от герцога Ижорского, Растрелли готовится снять посмертную маску. Он велит подмастерью Лежандру купить воск, и сцены, относящиеся к покупке воска и подготовке к работе, усиливают юмористический колорит повести:

«Я говорил вам, господин Лежандр, — прокаркал он недовольно, — чтоб вы менее таскались по остериям и более обращали внимания на дело. Но ты прикупил мало, и теперь мы останемся без ног.

И тут обратился к вошедшей Екатерине наклоном всего корпуса. — О мать! — произнес он. — Императрикс! Высокая! Мы снимаем подобие с полубога!

И он вдруг подавился, надулся весь, и слезы горохом поскакали у него из глаз.

Он засучил рукава.

И через полчаса он вышел в залу и вынес на блюде подобие. Оно только что застыло, и мастер поднял ввысь малый толстый палец, предупреждая: чтобы не касались, не лезли целовать.

Но никто не лез.

Гипсовый портрет смотрел на всех яйцами надутых глаз, две морщины были на лбу, и губа была дернута влево, а скулы набрякли материей и гневом» (Тынянов 1986, 378).

Изготовившему гипсовый портрет Растрелли приказывают удалиться. «И мастер оставил гипсовое подобие и ушел. Он унес с собою в простом холстяном мешке второе личное подобие — восковое» (Тынянов 1986, 379). По этому образу Растрелли сделает восковую персону и модель будущего медного всадника.

Кристин Бюси-Глюксман в работе «Основание барокко» обсуждает внутренне присущие барокко модернистские качества, которые объясняют интерес к этому периоду со стороны таких выдающихся модернистов (или, по словам Тынянова, *новаторов*), как Бодлер, Клее и Беньямин, а также Саломе, Музиль и Вагнер. Глубинная неоднозначность барокко — игривый экстаз, театрализация реальности, логика двойственности — является не просто всего лишь одной из ряда дискурсивных стратегий, актуализированных современностью. Это качество барокко, по мнению Бюси-Глюксман, составляет основание модернистской чрезмерности и трансгрессии. Одержимость барокко различием характерна для многих модернистов, замороженных Другим: «Барокко есть, помимо прочего, основание Другого», — говорит Бюси-Глюксман.

«Беньямин, Бодлер, Лакан, Барт [добавим: Тынянов]: нечто вроде *парадигмы барокко* ставит себя на место «современности». Вопреки всевозможной замкнутости языка на самом себе, вопреки всякому логическому метаязыку, эта парадигма обращается к устойчивым стилистическим процедурам: аллегии, оксюмору, открытой целостности и

диссонантной детали, к реальному, которое выхолащивается самой избыточной репрезентацией реальности... Эта риторика аффектов выдвигает различие как крайность: эстетика» (Buci-Glucksmann 1984, 189).

Барочное удвоение примерным образом структурирует модернистский способ репрезентации. Одна из любимых художественных процедур барокко, размышление о генеалогии произведения искусства и ее описание, «самосоотнесенность» письма, является одной из самых выдающихся черт барочной эстетики и, следовательно, внутренне созвучна модернизму Тынянова¹²⁹. Как подчеркивает Бюси-Глюксман, современность барокко определяется его созерцательностью, размышлением над собственными способами производства: «Может быть, современность изобрела барокко как деформированное, разбитое зеркало» (Buci-Glucksmann 1984, 179). Дело осложняется, однако, тем фактом, что русское барокко совпадает по времени с началом самой жизнерадостной российской литературной традиции, петровской, и с Петром Великим, величайшим новатором в российской истории. Повесть Тынянова, твердо укорененная в барокко, может рассматриваться как комментарий к литературным репрезентациям Петра Великого.

Литература петровского периода дает нам несколько полезных интертекстов, актуализованных повестью Тынянова. «Огонь и восковой болван», басня прародителя русской литературы барокко и петровской литературной традиции, современника Растрелли Антиоха Кантемира (1709—1744), повествует об изготовлении воскового болвана и может также служить прекрасным примером барочной поэтики в понимании Бюси-Глюксман. В басне «Огонь и восковой болван» (в рукописи другое название: «Огонь и восковая статуя», 1736) Кантемир описывает изготовление отлично сделанного, «живого» воскового болвана: «Искусный в деле своем восколей, прилежно / Трудився, излил болван, все выразив нежно / В нем уды, части, власы, так что живо тело» (Кантемир 1956, 221). Мы с легкостью увидим здесь сходство с девушкой, о которой тыняновский Растреллий говорит «она как живая». И вещество, которое придает ей живой вид, — воск: «это вещество — воск» (Тынянов 1986, 342). Позже, сняв посмертную маску, Растреллий приносит мешок с восковым лицом и частями тела: «...мешок с восковым лицом и частями из воска» (Тынянов 1986, 380; курсив мой. — Д. К.). И Кантемир и Тынянов говорят о восковых частях тела, *membra disjecta*, употребляя одно и то же слово — *части*, и прекрасное подобие живого человека, восковой болван, отлитый Кантемиром, не мог не быть тем единственным восковым портретом, что был выставлен тогда в Петербурге (1736): портретом Петра Великого¹³⁰.

«Искусным восколеем» Кантемира вполне мог быть Растрелли, известнейший мастер пластического искусства петровского периода и друг Кантемира и его отца. Растрелли наняли для постройки дома отца Кантемира в 1721 г. («Растрелли наблюдал за строительством с 1721 г.... палат Д. К. Кантемира» (Денисов, Петров 1963, 7)), и он упоминается еще в знаменитой кантемировской *Сатире II* («На зависть и гордость дворян злонравных»): «Растрелли столь искусно не весть строить дома, / Как ты кафтан по вкусу, по времени года» (Кантемир 1956, 375). В комментариях

к этой сатире Кантемир пишет, что «граф Растрелли, итальянец... могуч не только в своем деле; но также в его проектах и рисунках, почти без прецедента. Его изобретения в декорациях... волшебны... словом, все что он строит может сделать радость глазу» (Кантемир 1956, 509). Кантемирова характеристика («он может сделать радость глазу») почти буквально повторяется в «Восковой персоне», когда о Растрелли говорится, что «у него в одном пальце было больше радости и художества, чем у всех немцев» (Тынянов 1986, 339). Кантемирова сатира имеет отношение и к Петру, поскольку в ней, как замечает один комментатор, «Кантемир защищает Петрову табель о рангах» (Гершкович, см.: Кантемир 1956, 446).

Дошедшие до нас упоминания о Растрелли — не только литературные, но также «фактические» и «исторические». В одной из дворовых записок о приглашении Растрелли в Россию говорится, что «он мастер на все руки» и что он может «составить планы для окрестностей и фонтанов, а также построить дворцы, высечь статуи из самого твердого камня... отлить всяческие статуи и фигуры из бронзы, свинца или стали, любых размеров... делать восковые портреты и также всякие машины для театра и оперы» (Денисов, Петров 1963, 6). Можно заметить, что в записке предвосхищаются все технологии, которые Растрелли, согласно Тынянову, применил к телу мертвого Петра: вылепить восковой портрет, отлить в бронзе и сделать автомат. В «Восковой персоне» Растрелли — «единственный мастер-восколей во всех европейских странах»¹³¹.

Мораль басни Кантемира также интересна. Закончив воскового болвана, мастер забыл отодвинуть его от огня, и тот расплзся и расплылся: «Окончив все, неумно забыл отдалити / Болван от огня, где воск случилось топити. / Осягл жар пламени воск, расплзлося тело / Болванчика; пропал труд, пропало все дело» (Кантемир 1956, 221). В «Восковой персоне» Растреллий выбежал из пылающего дома, оставив там восковую модель будущего бронзового всадника: «А малый восковой всадник, модель, сделанная для отлития из бронзы и бессмертной славы, остался дома и мог во время такого пожара... растаять» (Тынянов 1986, 431). И Тынянов и Кантемир понимают, что самый подходящий для имитации материал, наиболее похожий на человеческое тело, легко деформируется. В то же время, хотя восковые формы могут растаять, сам воск сохраняет способность получить новую форму, словно он «живой»¹³². Таяние воскового болвана позволяет читателям Кантемира почувствовать процесс производства этой фигуры начиная от аморфного куска воска, переходя к имитации совершенной формы и затем возвращаясь обратно к бесформенной массе воска. Как говорит Ямпольский о различных деформациях Петровой маски в повести Тынянова, эти преобразования воска позволяют ощутить также «вылепливание процесса самого восприятия, представленное в деформации» (Ямпольский 1991, 23). Поэма, близкая в этом отношении к повести Тынянова, схватывает промежуток, когда маска принимает, как говорит Ямпольский, «промежуточную форму» в процессе изменения форм (Ямпольский 1991, 33). Эта промежуточная форма недалеко отстоит от той, что обсуждалась в очерке Тынянова «Промежуток», в котором появление

литературной формы несет в себе самом «поворот зрения», сдвиг в восприятии, ее деформацию и уничтожение.

Эти моменты «в промежутке», когда податливый воск повторяет формы окостеневшего трупа и потом моделируется рукой мастера, играют самую важную роль в повести Тынянова.

«И он прошелся теплым пальцем у крайнего рубезка и стер губодергу, рот стал как при жизни, гордый — рот, который означает в лице мысль и ученье, и губы, означающие духовную хвалу... И широкий краткий нос он выгнул еще больше... И он вдавил слепой глаз...» (Тынянов 1986, 395).

Эта промежуточная форма, вклинивающаяся между мертвым лицом и законченной посмертной маской, очаровывает мастера, который смотрит на модель и целует ее:

«И взяв ту голову в обе руки, редко поглаживал ее.

Лежандр смотрел на мастера и учился. Но он более смотрел на мастерово лицо, чем на восковое. И он вспомнил то лицо, на которое стало походить лицо мастера: то лицо было Силеново, на фонтанах, работы Растреллия же.

Это лицо из бронзы было спокойное, равнодушное, и сквозь открытый рот лилась беспрестанно вода, — так изобразил граф Растреллий крайнее сладострастие Силенна.

И теперь точно так же рот мастера был открыт, слюна текла по углам губ, и глаза его застлало крайним равнодушием и как бы непомерной гордостью.

И он поднял восковую голову, посмотрел на нее. И вдруг нижняя губа у него шлепнула, он поцеловал ту голову в бледные еще губы и заплакал» (Тынянов 1986, 395).

Эта сцена соединяет в себе некоторые аспекты барочной и модернистской поэтики, но также преломляет некоторые основные теоретические интересы Тынянова. Она ухватывает промежуточный момент, когда форма, совершенная симуляция, подобие, костенеет или каменеет, и обнаруживает, что этот процесс включает в себя в качестве своей структурной части необходимую деформацию. Вогнутая форма образца и выпуклая форма маски — обе участвуют в деформации. Как говорит Ямпольский, комментируя эту сцену, они образуют «деформирующее зеркало. В самом деле, отражение в таком зеркале создает возможность преобразования лица в маску» (Ямпольский 1991, 10). Кроме того, деформация, какой Растреллий подвергает маску, «парадоксальным образом выступает признаком аутентичности восприятия» (Ямпольский 1991, 20). Момент чистого восприятия художественного феномена делается возможным благодаря *мимолетному* (англ. *fugacious*, от слова *fugue* — fuga, которая тоже была барочной музыкальной формой по преимуществу), благодаря промежутку между внутренним взглядом мертвого (схваченному моделью — глаз, который Растрелли вдавливают) и внешним взглядом мастера, изменяющего форму маски и придающего ей аллегорическое сходство. Эта призрачная циркуляция масок, утверждает Тынянов в очерке о пародии, как раз и производит риторический эффект и исполнение всякой художественной репрезентации (Тынянов 1977, 203)¹³³.

Сцена, в которой Растреллий смотрит на голову восковой фигуры и целует ее (зеркально отражая жест Петра по отношению к голове Марьи), не только раскрывает тыняновское понимание барокко и современности, но и служит комментарием к процедурам его собственного письма. Когда Растреллий смотрит на посмертную маску и его лицо начинает походить на маску Силена, подмастерье Лежандр (и, благодаря интертекстуальному смещению, подмастерье Растрелли Тынянов, автор повести) *смотрит на него и вспоминает* («он вспомнил это лицо»). Таким образом, тыняновское письмо встраивается между двумя масками, заполняя щель между образцом и копией и расщепляясь между контурами посмертной маски и ее аллегорической (выпуклой) актуализацией. Этот момент дисфигурации, можно сказать, соответствует тыняновскому понятию «промежуток». Он знаменует, «вспоминает» взгляд, который желает (через поцелуй) разлагающихся на части образов¹³⁴.

Взгляд Кантемира на растаявшего воскового болвана и взгляд Тынянова на процессы изменения формы восковой персоны открывают пространство, которое заполняется письмом. Бесформенный кусок воска, оставшийся от расплавившейся фигуры, совершенно подобной живой, может быть отброшен как мусор («пропало все дело»), но только как отбросы или остаток он и может получить вторичное употребление: как пустое пространство, готовое к дальнейшим формоизменениям и впечатлениям. Так раскрывается белизна, на которой Кантемир и впоследствии Тынянов могут запечатлеть свои тексты.

«Остался только воск», — пишет Декарт во Втором из «Размышлений о первой философии...» (Descartes 1988, 84; Декарт 1994, 26), сочинении, которое во многих отношениях знаменует начало современной философии и модернизма как такового. (Интересно, что рассуждение о куске воска следует прямо за равно знаменитыми рассуждениями о *cogito* в начале Второго размышления и что именно этот материал, а не какой-то другой, упоминается вслед за пассажем о строении Я.) Даже хотя Декарт утверждает, что воск остается тем же самым после нагревания на огне и расплавлению (и это побуждает Деррида видеть в Декартовом вопросе *quenam vero est haec cera* редукцию временности воска к «безвременной простоте»: Деррида 1978, 225), тот факт, что воск «остался» в Декартовом размышлении *только после* того, как был подвергнут переработке посредством различных технологий и сил и тронут различием, выдает аспект временности, внутренне присущий этому веществу, накопленный в результате процессов деформации и актуализируемый всякий раз, как его коснется дискурс (будь то Декарта, Кантемира, Растрелли, Тынянова или Деррида). Другими словами, никакое рассуждение о воске не оставляет его нетронутым, непереработанным, невременным; воск, таким образом, никогда не «остается» целым или в покое (*in a piece or at peace*).

Согласно Тынянову, воск обладает качеством одновременно оставаться тождественным себе, но и вечно податливым, стремиться к получению какого-то впечатления, и является, таким образом, если прибегнуть к оксюмору, вечно временным. Вот что объясняет Растреллий графу Данилычу:

«[Восколитие] есть искусство изящное и самое верное, так что нельзя портрет отличить от того человека, с которого портрет сделан. Ни медь, ни самый мягкий свинец, ни левкос не идут против того вещества, из которого делают портреты художники этого искусства. Искусство это самое древнее и долгие всего держится, еще со времен даже римских императоров. И вещество само лезет в руку, так оно лепко, и малейший выем или выпуклость, оно все передает, стоит надавить, или выпятить ладошкой, или влепить пальцем, *или вколупнуть стилем*, а потом лицевать, гладить, обладать, обровнять, — и получается великолепие» (Тынянов 1986, 341; курсив мой. — Д. К.).

Хотя воск сохраняется (он «самый древний», «долгие всего держится»), он содержит в самом себе собственную временность, возможность воспринять напечатление и следом же другое («надавить», «влепить», «вколупнуть» или «обровнять»). «Великолепие» воска обнаруживается в связи со «стилем», т. е. *письмом*.

В «Заметке о таинственном блокноте» Зигмунд Фрейд обсуждает это качество воска одновременно запечатлеть и утрачивать след письма. След располагается, таким образом, подобно письму Кантемира и Тынянова, посередине между стилем и податливым сопротивлением воска. Бесформенная масса белого воска напоминает Фрейдов блокнот, восковую пластину, которая, по мнению Фрейда, раскрывает механизмы, посредством которых работают память, история и забвение и которые, в нашем случае, позволяют обоим писателям «вернуться к древнему методу письма на восковых дощечках: отточенный стиль царапает поверхность, следы от вдавливания образуют «письмо»» (Freud 1950, 178). С точки зрения Фрейда, кроме того, эта комбинация следа и стирания служит некоей феноменологической цели: «Получая восприятия, но не сохраняя перманентного следа их... он может реагировать подобно чистому листу на каждое новое восприятие» (Freud 1950, 176). Эта «диалектика» памяти и стирания служит еще и другой цели: «Этот перемежающийся метод функционирования... лежит в глубине происхождения понятия времени» (Freud 1950, 180). Согласно исследованию Фрейда, восковой блокнот, с его способностью одновременно стирать и воспринимать надписи, разъясняет, каким способом мы структурируем временность и, тем самым, историю. «Восковая персона» может рассматриваться как блокнот, в котором Тынянов пишет и переписывает историю репрезентаций Петра Великого, сохраняя или вспоминая некоторые важные аспекты этой традиции, отбрасывая или забывая другие, как бы снимая посмертную маску со всей истории литературных репрезентаций Петра Великого и приходя в согласие с его наследием¹³⁵. Но эта повесть является также глубоко историческим текстом, сохраняющим следы политики и истории. Строение и «воздействие» этой повести может поведать нам также нечто «глубоко временное»¹³⁶.

Пространственно-временной промежуток, в котором выступает письмо, наиболее ярко и четко показывается в сцене, когда Растреллий, сняв посмертную маску Петра, возвращается домой и садится за работу. Его письмо выступает, таким образом, как прямое продолжение снятия посмертной маски.

«И на листах он написал великое количество нескладицы, сумбура, недописи — заметки — и ясных чисел, то малых, то больших, кудрявых, — обмйр. Почерк его руки был как пляс карлов или же как если бы вдруг на бумаге вырос кустарник: с полетами, со свиными хвостиками, с крючками; внезапный, грубый нажим, тонкий свист и клякса. Такие это были заметки, и только он один их мог понимать. А рядом с цифрами он чертил палец, и вокруг пальца собирались цифры, как рыба на корм, и шел объем и волна — это был мускул, и была толстая фонтанная струя — и это была вытянутая нога, и озеро с водоворотом был живот. Он любил треск воды, и мускулы были для него как трещащие струи» (Тынянов 1986, 379–380).

Растреллий пишет это сразу после снятия посмертной маски, и его письмо повторяет переход воска из жидкого состояния в твердое. (Растреллий предупреждает, что посмертная маска еще не застыла.) Поэтому его письмо начинается с кляксы, с жидкости для письма, с различных букв и каракулей, а потом затвердевает. Комментируя эту сцену, Ямпольский замечает: «Любопытно, как растреллиевские «ясные числа» появляются среди «сумбура», «нескладицы» и как пишущий обозначает их мотивы с помощью амбивалентного слова «обмер», которое равным образом отсылает к измерению и к обмиранию, окаменению, затвердеванию, к подобию маски» (Ямпольский 1991, 13). Письмо Растреллия балансирует между текучестью и затвердеванием потока в постоянной форме, поскольку, самосоотносительным образом, его каракули колеблются между струями воды и постоянными, окаменелыми формами волн, отлитых вокруг фонтанов. Эта «промежуточная форма» анаморфической репрезентации «обостряет чистоту взгляда» (Ямпольский 1991, 33), схватывая рукопись художника в кульминационный момент: в ее временном исчезновении. Желание писать представляется здесь (что характерно для барокко) как увлеченность тела «живой мыслью, которая еще не замкнулась в одном способе репрезентации» (Vici-Glucksman 1984, 171).

Ямпольский делает также очень важное замечание «на полях» своего анализа письма Растреллия, соотнося такого рода зашифрованную скоропись с Пушкиным: «В русской литературной традиции такого рода письмо связывают с Пушкиным» (Ямпольский 1991, 11). Эта сцена письма может рассматриваться, в соотношении с Пушкиным, как непосредственно мобилизующая пушкинскую подпись против пушкинской традиции или даже самого Пушкина, поскольку Тынянов, как мы увидим, ведет диалог с «Медным всадником».

Возможно еще одно прочтение поэмы Кантемира — в том смысле, что растаявшая восковая фигура совершенной, словно живой статуи есть на самом деле анаморфическая деформация. Вместе они создают анаморфическую, промежуточную проекцию, которая отражает или схватывает как совершенное подражание, линейное, идентичное видение или восприятие, так и «уродливую», промежуточную, аналитическую проекцию взгляда. Анаморфическая деформация, структурирующая взгляд, соотносится также с нашим восприятием временности. В очерках об анаморфозе и взгляде («Четыре фундаментальных понятия пси-

хоанализа»), которые служат отправной точкой для Ямпольского, Лакан называет анаморфический анализ взгляда «изначальной временностью, в которой содержится и отношение к другому» (Lacan 1978, 114). Переходный момент, когда маска, в повести Тынянова, принимает промежуточную, искаженную, «уродливую» форму, рассматривается Ямпольским как «необходимый для преобразования образца в символ». В этом смысле «зеркальность матрицы» (т. е. совершенное подобие восковой фигуры) «содержит в себе урода, этот застывший образ» (Ямпольский 1991, 11). Это переходное, промежуточное уродство образует неотъемлемую часть и растреллиевского пластического искусства, и, как говорит Ямпольский, растреллиевского письма. «Тело (анатомия) и символическое (слово, письмо) соотносятся посредством «промежуточной фазы уродства», которую мы определили как отрицание маски» (Ямпольский 1991, 11). Поскольку анаморфические статуи были одной из отличительных особенностей творчества Растрелли, повесть Тынянова, досконально отслеживающая анаморфическое искажение восковой фигуры, в свою очередь тоже можно было бы рассматривать как фокусную точку анаморфической проекции истории репрезентаций Петра Великого в русской литературе.

Анаморфическая проекция делает зримым искаженный образ, внутренне присущий всякому линейному зрению, но также со всей ясностью выявляет *временность взгляда*, которая иначе утрачивается или не является очевидной в репрезентациях или восприятиях зеркальной, линейной зримой идентичности. Этот отчетливо временной аспект анаморфоза отражается в связанной с ним терминологии. Юргис Балтрушайтис, автор работы «Анаморфическое искусство» (цитируемой и Ямпольским, и Лаканом), различает два типа анаморфических проекций, которые противоположны линейной перспективе. По отношению к анаморфозу он говорит об «ускоренной» и «замедленной» перспективе, характеризуя тем самым временной аспект, содержащийся в том, что в других отношениях является «статичной» живописью (Baltrušaitis 1977, 3, 11). Это позволяет Лакану говорить об «изначальной временности» анаморфической проекции. Анаморфические проекции обнаруживают хронотопные, промежуточные аспекты зрения, схваченные в других отношениях статичной, невременной картиной.

В очерке «Об основах кино» (1927) Тынянов дает четкое определение анаморфического взгляда, схваченного фотографией. «Мост, пристань, дерево, группа деревьев и т. д. не существуют в созерцании как единицы — они всегда в связи с окружающим; фиксация их мгновенна и преходяща. Фиксация эта, будучи закреплена, — в миллионы раз преувеличивает индивидуальные черты вида и как раз этим вызывает эффект «несходства»» (Тынянов 1977, 335)¹³⁷. Благодаря этому эффекту можно «распознать сходство видов», которые в свою очередь представлены на фотоснимке в анаморфической, искаженной форме. Тынянов отмечает — подтверждая свою мысль аргументом, который был впоследствии повторен Роланом Бартом и благодаря ему сделался широко известным, — что даже самая репрезентативная, казалось бы, форма искусства, такая как фотография, отличается благодаря самому присущему ей эффекту реальнос-

ти от репрезентированного объекта (т. е. «реальности») «в миллионы раз». Здесь в сжатой форме содержится также набросок «метаморфозы зрения», позднее использованный в «Восковой персоне».

В истории искусства использование анаморфоза было связано главным образом с репрезентацией тела, обычно черепа, и было призвано представить либо смертность (*vanitas*) изображенного субъекта (Ренессанс), либо временность взгляда (барокко). Таким образом, анаморфоз соединяет временность зрения и смертность смотрящего субъекта в одном зрительном моменте или памятнике. Например, череп в центре картины Гольбейна «Послы» можно разглядеть, только если выйти из помещения, где выставлена картина, и бросить взгляд назад; если же стоять перед картиной, то никакое суммарное зрение не воссоздаст узнаваемой формы (Baltrušaitis 1977, 91–115). Временность, промежуток между видимым и невидимым, — составная часть анаморфоза.

Сцена, в которой Растреллий целует восковую голову Петра и в то же время сам внешне изменяется и начинает походить на Силена, рассматривается Ямпольским как характерное обнаружение анаморфической проекции: повествование изображает процессы, посредством которых маска преобразуется из репрезентации, идентичной телу, лицу мертвого царя, в чистую маску, маскарад, схватывающий то, что Бюси-Глюксман называет «псевдохореографической временностью, характерной для барокко» (Buci-Glucksmann 1984, 71). Эта анаморфическая ситуация, которая, по мнению Ямпольского, отражает «аутентичность зрения», может рассматриваться как парадигмальная для всего повествования «Восковой персоны». Действительно, повесть начинается со сцены умирания императора, продолжается снятием его посмертной маски и затем проследивает судьбу восковой персоны («тела», тождественного самому себе) в различных ее преобразованиях (хотя она и остается одной и той же) — начиная с ее существования как произведения искусства, схваченного в промежутке его создания, и кончая ее изображением как всеми брошенной ненужной вещи. Сначала «восковое подобие» сидело «на возвышенных креслах, под балдахином», этакая «парсуна или же портрет», вызывая беспокойство из-за незнания того, как с ним обращаться. «Хоть он был и в самом деле портрет, но во всем похож и являлся подобием» (Тынянов 1986, 398). С течением времени подобие постепенно отдалялось от исторического или политического «субъекта» и становилось, скорее, музейным предметом.

«Сидит день и ночь, и когда светло и в темноте. Сидит один, и неизвестно, для чего он нужен. От него несмелость, глотать за обедом он мешает. В присутственные места посылать его как невозможно, потому что сначала будет помешательство делам, а потом, когда привыкнут, не слишком бы осмелели. И хоть оно восковое, а все в императорском звании. В Оружейную канцелярию, где быть Академии рисования, — тоже нельзя: первое что еще нет Академии, а только будет; другое — что это не только художество, но и важный и любопытный государственный предмет.

И так он сидел, ото всех покинутый...

Тогда стало ясно; да, быть ему в куншткаморе, как предмету особенному, замысловатому и весьма редкому и по художеству и по государству. Там ему место» (Тынянов 1986, 399).

«Восковая персона», таким образом, предлагает отчетливо *временное* описание главного персонажа. Повесть показывает ход времени, в которое помещается персона, и повествование может быть понято как дающее искаженный, деформированный, анаморфический образ, который всегда восстанавливается или перестраивается заново посредством уподобления. Но повесть не оставляет сомнения в том, что сам ее герой носит в себе собственный промежуток, собственный ход времени.

Важно, что *часовой механизм* помещен в сердце фигуры.

«Вскоре господин Лебланк принес болванку, она была пустая внутри. И господин механикус в чине поручика, Ботом, принес махину, вроде стенных часов, только без циферблата, там были колесики, цепочки, и гирыки, и шестеренки, и он долго это вделывал в болванку» (Тынянов 1986, 395).

Восковая статуя заключает в себе часы без циферблата и, следовательно, генерирует *собственную временность, или собственный промежуток*. Но «ее» время — время, которое не линейно, не читаемо, не измеряемо. Это искаженное, «анаморфическое» время промежутка, перехода статуи от состояния монументального царственного присутствия к положению заброшенности. Ее время всегда слишком спешит и вместе с тем медлит, это временность, которая отсчитывается внутри нее самой и соединяет единичность момента и вечность, круговое повторение и вечное возвращение — нечто вроде времени, изображенного плавающими, анаморфическими часами Дали¹³⁸.

С точки зрения Ямпольского, сцена поцелуя Растреллия актуализирует многочисленные деформации, «разрушающие логику «линейной перспективы»» (Ямпольский 1991, 51). Сцена, когда в восковую болванку встраивают часы без циферблата (идущая сразу после поцелуя Растреллия), в свою очередь, разрушает линейную логику временности.

«Текст 'Восковой персоны' обнаруживает процесс топологической деформации пространства, которая через анаморфоз (содранный кожа, деформация маски, водяная струя, смерть) стремится проникнуть в сферу языка, поросшего метафорами, пластинами образов, сгущениями и анаграммами» (Ямпольский 1991, 52).

Сходным образом текст содержит хронотопное искажение, собственную временную бесформенность, которая делает его принадлежащим не только нескольким пространствам, но и нескольким временам. Подобно кантемировскому восковому болвану, который претерпевает деформацию и содержит историческую проекцию, «Восковая персона» заключает в себе измерение гибели и проекцию вечности: отрицание (как в кунсткамере) (своей) истории. Подобно растреллиевскому письму/рисованию живота, который в то же время есть водоворот, восковая персона демонстрирует одновременно свое рождение и свою пространственно-временную текучесть, круговое исчезновение: водоворот.

В барокко труп репрезентируется опосредованно и путем аллегоризации тела. Напротив, Петровы репрезентации голов выражают же-

вание репрезентативной достоверности — и ужаса, — иллюзорной равнозначности референта и текста. Репрезентативный метод Растрелли — барочная драма, *Trauerspiel*, радостное утро, опосредованное произведением искусства. Как говорит Бенъямин в работе «Происхождении немецкой барочной драмы», «аллегоризация природы может быть проведена со всей строгостью только по отношению к трупу. И герои *Trauerspiel* умирают, потому что только так, как трупы, они могут войти в родную стихию аллегории. Не ради бессмертия они находят свой конец, но ради трупа» (Benjamin 1977, 217). В отличие от трупов петровского времени, которые умирают для вечности, чтобы быть сохраненными в формалине, всегда тождественными самим себе, образ трупа Петра, восковая персона, появляется только для того, чтобы участвовать в циркуляции масок и призрачных анаморфических уподоблений.

Заметное место, отведенное характеру Растрелли как Силен, отца Диониса (это родство пространно обсуждает Ямпольский), указывает на другой источник повести, тот, из которого она черпает свою пародийную силу: это Фридрих Ницше и его трактат об Аполлоне и Дионисе «Рождение трагедии из духа музыки». «Восковая персона» — великая пародийная история, созданная, перефразируя слова Ницше, «умелыми пародистами истории», Растреллием/Тыняновым¹³⁹

Вот почему Силен угрожает царской, аполлоновской власти. В повести «Малолетный Витушишников» Тынянов описывает возвращение рассерженного императора Николая I во дворец.

«Дворец притих.

Выйдя в Аполлонову залу, император вдруг велел убрать статую Силен.

— Это пьяный грек, — сказал он» (Тынянов 1990, 117).

Петровской хлебной водке (или «Аполлоновой зале» Николая) Растрелли/Силен противопоставляет дионисийскую силу «постоянного разрастания форм, пробивающихся к жизни» (Nietzsche 1956, 102), и смертельному ужасу окаменения (медуза) противопоставляется «огромная жажда жизни» (Nietzsche 1956, 103)¹⁴⁰.

Автомат, поставленный в кунсткамере, может рассматриваться также как пародийная имитация второго пришествия, пародирующая ужас пост-апокалипсического пространства «всех вещей вместе мертвых и живых», отрубленных голов и жертвенных тел, содержащихся в «хлебном вине»¹⁴¹. Механические жесты приветствия и угрозы, которые механизм должен был делать, вставая и произнося «здравствуй» или «вон», — повторяют Петровы жесты милости и устрашения, но на этот раз как шарж, пародия, которая, говоря словами Бланшо, требует, чтобы возвращение неудачи и катастрофы «понимали просто как возвращение» (Blanchot 1982, 244). Автомат Петра с механическим сердцем остается в кунсткамере не как «*deus ex machina*», но как «*deus est machina*», пародийное повторение вечного возвращения как пародийная симуляция.

Все эти пародийные аспекты повести открыто соотносятся со способами репрезентации, приписываемыми Растреллию в противоположность Петру. Петрова фабрикация истории осуществляется с помощью

метафор тождества и непосредственности. Несказанные слова Петра, которые повесть замалчивает и передает посредством авторской речи («Та голова, на которой было столь ясно строение жилок, где какая жилка проходит, — что сам хозяин, на помосте, сперва эту голову поцеловал, потом объяснил тут же стоящим, как много жил проходит от головы к шее и обратно. И велел голову в хлебное вино и в куншткамору»), не оставляют сомнения относительно катастрофических политических последствий репрезентативной стратегии, ориентированной на реализм и тождество¹⁴². Растреллий, с другой стороны, создает аллегории, симуляцию, опосредованность, маскарад, шарж, пародийную скорбь и тем самым *подвергает сомнению идеологию аутентичности, на которой основывается репрезентативная стратегия Петра*, и «ставит вопрос о целой политической проблеме пародии, гиперсимуляции или наступательной симуляции» (Baudrillard 1983, 38).

В одной из сцен в мастерской Растреллия господин Ягужинский «увидел на пушке фрукты, и ему захотелось иностранных фруктов, он закусил яблоко и сейчас же выплюнул и изумился» (Тынянов 1986, 396)¹⁴³. Это была совершенная подделка, восковое подобие, и хотя в другом месте сказано, что «воск помогает против дижестии», поскольку «воск сейчас как хлеб» (Тынянов 1986, 373, 392), да и в самой повести он, безусловно, способствует перевариванию истории, все же в рассмотренной сцене его выплюнули, извергли из текста; этим подчеркивалось, что созданные Растреллием подобиya не были задуманы как аутентичные.

Есть, правда, еще одна сцена, когда воск выплевывает сам Растреллий. Он пробует воск, чтобы оценить его качество, и недовольно выплевывает его: «Это воск не корсиканский, а самшитовый» (Тынянов 1986, 381). Это происходит в тот момент, когда Растреллий приступает к изготовлению восковой фигуры, и его недовольство вызвано непригодностью данного сорта воска для изготовления совершенных подобий.

Подобно самой восковой фигуре, восковое яблоко обречено остаться всего лишь имитацией из-за совершенно конкретной политической цели, относящейся к стратегиям репрезентации: «Симуляция, однако, бесконечно более опасна, поскольку она предполагает, помимо и кроме своей цели, что *закон и порядок сами по себе на самом деле могут быть не более чем симуляцией*» (Baudrillard 1983, 38). Эта беспредметная подделка (как в случае с Ягужинским) на самом деле может обладать терапевтической силой: «Потом все *долго хохотали* над этим куриозным случаем» (Тынянов 1986, 396; курсив мой. — Д. К.). Только если мы смеемся как умелые пародисты истории, говорит Ницше, наш смех еще имеет будущее.

Шпоры памятника

Leporello:
O statua gentilissima
Del gran Commendatore!..
Padrone!

Don Giovanni

Будучи сосредоточена на процессах, посредством которых петровская традиция передается в будущее, «Восковая персона» ведет прямой диалог с некоторыми наиболее известными интерпретациями исторической роли Петра Великого в российской истории и литературной традиции, которую она воскрешает в памяти или подвергает сомнению. Самый значительный интертекст этой повести, ее основное «диалогическое воображаемое» — не что иное, как знаменитейшая пушкинская поэма о Петербурге «Медный всадник»¹⁴⁴. «Медный всадник» (1833), собственно, начинает традицию изображения Петербурга в русской литературе, имеющей отношение к повести Тынянова¹⁴⁵.

В то время как «Восковая персона» широко использует русскую (и не только русскую, но и французскую и итальянскую) художественную традицию XVIII в., соответствующий диалогический интертекст, активно присутствующий в этой повести, обеспечивается скорее некоторыми текстами русской литературы XIX и XX вв., нежели произведениями эпохи русского классицизма. Литературный язык повести имитирует («стилизует», по терминологии русских формалистов) русское барокко и классицизм, и в этом отношении повесть Тынянова ближе к Кантемиру, чем Пушкин. Но соответствующий интертекстовый механизм, который приводит в движение эту имитацию и которому повесть Тынянова диалогически (и даже полемически) отвечает вышеописанной игрой воспоминания и забвения, — это пушкинский механизм. Другими словами, текст Тынянова не только позволяет нам очистить наше восприятие русского барокко, как полагает Ямпольский, но и привлекает наше внимание к некоторым аспектам петровской литературной традиции, которые иначе могли бы ускользнуть от нашего внимания.

В названии пушкинской поэмы Петр Великий упоминается в связи с его памятником, подчеркивающим его неизменное физическое присутствие. В очерке «Пушкин» (1929) Тынянов вкратце комментирует «Медный всадник» и подчеркивает, что в этой поэме «материал берет верх над главным героем» (Тынянов 1969, 153–154). Это свидетельствует о внимании Тынянова к проблемам материала, из которого сделана статуя, и самой ее вещественности. Кроме того, создатель «восковой персоны», Растрелли, вылепил также бронзового всадника, и восковая модель растреллиевского памятника Петру Великому (стоящего у Михайловского замка) непосредственно упоминается в повести Тынянова. В «Восковой персоне», однако, всадник так и остался моделью, и в этом смысле и его размер, и материал (воск), который хранит память о процессе формирования и собственной податливости, противоположны законченности и монументальности бронзовой фигуры.

В «Медном всаднике» с самого начала имелась в виду (поэма Пушкина и его иллюстрации к ней не оставляют сомнений на этот счет) конная статуя, созданная Фальконе в 1775 г., а не та, что была отлита по эскизу Растрелли и поставлена чуть позже (в 1800 г., при Павле I) к югу от Михайловского замка. Тыняновский «бронзовый всадник» соединяет и противопоставляет друг другу трех референтов: Пушкина, Растрелли и Фальконе¹⁴⁶. Это «заблуждение» может рассматриваться как поэтическая вольность, допущенная для того, чтобы усилить связь между по-

вестью Тынянова и поэмой Пушкина. (Тыняновский Растреллий сам склонен к ложным атрибуциям, как заметил Ямпольский.) Упомянув в связи с Пушкиным памятник Растрелли, а не монумент Фальконе, Тынянов дает понять читателю, что его диалог с Пушкиным не лишен полемических обертонов. Монументальному, властительному, воплощающему дух классицизма всаднику Фальконе Тынянов противопоставляет фигуру в стиле барокко, чей богатый деталями зрительный облик обнаруживает внутреннюю пустоту монумента.

«На челе у всадника были острые лепестки – славный лавровый венец. На пузастом постаменте, по бочкам, мастер налепил амуров с открытыми ртами и ямками на пупках, какие бывают на щеках у девок, когда они смеются. Среди амуров разместил он большие раковины и остался доволен» (Тынянов 1986, 400).

Вся эта избыточность (Бюси-Глюксман: «Реальное в барокко выхолащивается избыточной репрезентацией реальности») на самом деле служит тому, чтобы скрыть внутреннюю пустоту. Так, обращаясь к подмастерью Лежандру, Растреллий замечает о смертной маске Петра (основе для лепки всадника): «Главное... чтобы все было полно и никто не мог подумать ни на минуту, что внутри пустота» (Тынянов 1986, 391). Внутренняя пустота отражается по закону ассоциации на лице, с которого снимается посмертная маска, так же как русское название повести, «Восковая *персона*», означает высокопоставленную, но пустую личность («персона» – «шишка»)¹⁴⁷

В связи с Пушкиным должен быть прочитан еще один мотив повести Тынянова, который связан с отлитой Растреллием бронзовой фигуркой озорного маленького арапчонка, находившейся в его мастерской вместе с восковой моделью бронзового всадника. Растреллий думал посадить ее у ног «благородной женской особи» (Тынянов 1986, 431), чтобы арапчонок «давал знак», что «под платьем голое». Восприятие Пушкина как «арапа» (что по-русски означает также «виртуоз») не было необычным среди русских/советских модернистов, в том числе самых близких к Тынянову. «Вот арап», – пишет Маяковский (1963, 353) о Пушкине в «Юбилейном» (1924); эта поэма, подобно «маленькому арапчонку» Тынянова, направлена против попыток монументализации Пушкина, превращения его в памятник, и содержит призыв к разрушению такого рода памятников динамитом: «Я люблю вас, / но живого, / а не мумию» (Маяковский 1963, 353)¹⁴⁸. Тыняновский (растреллиевский) «маленький арапчонок» напоминает об «Арапе Петра Великого» (так Пушкин назвал своего прадеда Абрама (Ибрагима) Ганнибала в незавершенной повести о Петре Великом), а также об обожествлении женских ножек и общеизвестном донжуанстве Пушкина. Кроме того, Пушкин писал жене 14 мая 1836 г. из Москвы в Петербург: «Здесь хотят лепить мой бюст. Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей своей мертвой неподвижности» (Jakobson 1975, 34). Таким образом, он соединил свое «арапство» и *сопротивление* скульптурной монументальности¹⁴⁹. Бессмертный арап русской литературы, с наследием которого полемизирует Тынянов, здесь пародийно низводится до забавного арапчонка, сидящего у

женских ног: «а маленькая фигурка даст знак, что под платьем голое, и еще даст смех» (Тынянов 1986, 431).

Некоторые другие мотивы в «Восковой персоне» тоже заставляют вспомнить о «Медном всаднике». Например, восковая фигура Петра помещается в кунсткамеру вместе с чучелом его лошади: «А в углу — лошадь... Лизетта... а на попоне тоже литеры Пе и Пе» (Тынянов 1986, 405). И восковая фигура будущего бронзового всадника (субстанции «восковой фигуры» и «медного всадника» здесь упоминаются совсем рядом) неоднократно возникает и в растреллиевских планах, и как модель будущего памятника.

«Все в природе встречало героя с радостью и готовностью. Наслаждаясь одержанными победами, герой неспешно ехал в лавровом веночке на толстой и прекрасной лошади, и было видно по ее мослакам, что может ехать долго. На деле весь всадник был с поларшина, из воска, но все это была модель для будущего большого памятника. ... Он позевал, осмотрел еще раз малого гордого всадника...» (Тынянов 1986, 400—401).

Таким образом, тыняновскую повесть можно рассматривать как полемически деформированную, отнесенную в прошлое восковую модель, или отрицание монументализации Пушкина. Дав в руки Растреллию маленького податливого всадника, Тынянов полемически противопоставит и традиции литературной монументализации Петра, воплотившейся в статуе Фальконе, и репрезентациям ее последствий для России. Для того чтобы понять, как Тынянов полемизирует с поэмой Пушкина, я остановлюсь вкратце на основных мотивах этого диалога.

В «Медном всаднике» Пушкина, как и в повести Тынянова, рассматриваются конфликт между историческим наследием Петра (Петербург — «Петра творенье»: Пушкин 1982, 248), вечными круговращениями памятника по городу («Вечный сон Петра», или «Несется Всадник Медный... / Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал»: Пушкин 1982, 249, 257) — и незащищенностью городских жителей, представляемой воспоминаниями («свежо воспоминанье») о «бедном, бедном моем Евгении» (Пушкин 1982, 255). (В повести Тынянова роль Евгения как представителя другого Петербурга, городских низов, исполняют различные обитатели кунсткамеры, урод Яков и т. д.) Пушкин сопоставляет две перспективы, два изображения Петра Великого и города. Одна из них связана с монументальным присутствием города, совершенно погруженного в историческое и порожденного им, и с этой точки зрения город воплощает силы «современного», новизны и новаторства. Город — пресловутое «окно в Европу», «новая» столица («И перед младшею столицей / Померкла старая Москва»: Пушкин 1982, 248), «юный град», открывающий «новые волны»¹⁵⁰. Это скачок в историю и истории, вторжение и насилие над «старым» со стороны монументальных сил Петрова творения. Это рана (в чем поэма не оставляет сомнения) на теле России. Его монументальность вечная, нетленная: «береговой гранит», «узор чугунный», «медный всадник», «бронзовый конь», «узда железная», «зверь мраморный», «шапки медные» и т. д. представляют собой рассеянное по городу наследие сна/мечты Петра. Эти рассеянные предметы петровского наследия символизируют в поэме Пушкина то, что

Пьер Нора назвал недавно «ускорением истории». «Петра творенье» действительно произведено ускорением истории, которая взнуздала Россию «уздой железной», поставив ее на новый и современный исторический путь. Согласно интерпретации и Пушкина, и Тынянова, Петр Великий ввел в Россию нетленность, и он сам является неразложимым остатком собственного новаторства. И, подобно пирамидам, знаки вечного присутствия Петра также охраняют место его вечного упокоения.

В работе «Статуя в пушкинской поэтической мифологии» Роман Якобсон отмечает, что «чистая длительность» в «Медном всаднике» присуща не только статуе, но и останкам умершего императора.

«Будь то исторический или медный Петр, будь то неподвижная или одушевленная статуя, ни один глагол совершенного вида неприменим к нему в повествовании. Эта несовершенство вида глагола резко противоречит совершенному, ограниченному характеру окружающих событий» (Jakobson 1975, 35).

Таким образом, «Медный всадник» не только оживляет статую, но оживляет (или, по крайней мере, мумифицирует, делает их «вечными») также останки Петра Великого. Одно, как говорит Якобсон, «эквивалентно» другому, и монумент как бы «создает представление о жизни «бренных останков» Петра (Jakobson 1975, 35).

Петровская модернизация России и замедленный травматический опыт его Просвещения в XIX в., особенно по отношению к Европе, недавно обсуждались Борисом Гройсом в работе «Россия и Запад: Поиски русской национальной идентичности». «‘Россия и Запад’ — по-видимому, центральная проблема русской философской традиции, русской литературы и русской культуры по крайней мере с начала XIX в. и поныне» (Groys 1992, 185). Русские начали чувствовать последствия петровского Просвещения как *травму* только в XIX в., и эта отсрочка была вызвана сдвигом в русском восприятии исторического и идеологического: «С восприятием немецкой идеалистической философии Россия оказалась в отчаянном положении: она столкнулась с требованием культурной самобытности в том, что было уже пост-историей, когда самобытность стала недостижима» (Groys 1992, 187). Вместо того чтобы воспринять просвещение, русские должны были бороться за самобытность. Таким образом, Петрово наследие, т. е. современная российская история как таковая, стало преследовать Россию как запоздалый травматический опыт, который, хотя он и желанный, должен быть отброшен, оставлен или демонтирован.

Русские реагировали, полагает Гройс, двояким образом: доведением до крайности западных рассуждений о несхожести и «оживлением» их, проведением их в жизнь в России. Одна сторона этой радикализации — социальная, ведущая прямо к революции 1917 г., другая — религиозная, которая объясняет сильную протестантскую традицию в русской литературе XIX и XX вв., призыв к примирению раннехристианской соборности и широкое распространение хриstopодобных персонажей и образов. Последнее часто соединяется с первым, социальным аспектом (например, в поэме Блока «Двенадцать» Иисус Христос идет во главе революции).

«Медный всадник» напоминает о себе в анализе отдаленных последствий петровского правления у Гройса, подобно фрейдовской *Nachtraeglichkeit*, травме, которая дает о себе знать еще долго после того, как была нанесена. «Прошло сто лет» (Пушкин 1982, 247) после первоначального конфликта Запада и России («окно в Европу»), но чувство катастрофы по отношению к Петрову наследию («ужасная пора»), не лишенное апокалипсических мотивов, все еще сохраняется.

В повести Тынянова пушкинские строки «Прошло сто лет» вложены в уста Растреллия и повторены, также указывая на медного всадника, почти буквально: «Всадник на коне. И я сделаю для этого города вещь, которая будет стоять сто лет и двести. В тысяча восемьсот двадцать пятом году еще будет стоять» (Тынянов 1986, 394). Страшное наводнение, описанное Пушкиным, случилось в 1824 г., и строка «прошло сто лет» (поверяемая, пожалуй, скорее ямбическим тетраметром, чем исторической точностью) может тем не менее указывать только на тот факт, что прошло сто лет со смерти Петра, *совпадая*, таким образом, с прогнозом Растрелли. Если бы эта строка указывала на время, прошедшее между моментом, когда Петр стоял на берегах Невы и мечтал о будущем городе, и описываемым наводнением, то это было бы исторической неточностью: наводнение случилось около ста тридцати лет спустя (1824), а поэма была написана примерно через сто сорок лет после этого события (1833). Если бы «сто лет» указывало на время, прошедшее со стояния Петра на берегах Невы, тогда повествователь в поэме не мог бы написать «силлептическое» (Genette), а-временное предложение во введении, относящееся к годам его зрелого творчества: «Когда я в комнате моей пишу, читаю без лампы» (Пушкин 1982, 247), поскольку Пушкин только родился (1799) по прошествии ста лет со стояния Петра. (Петербург был основан в мае 1703 г., а ведь пушкинский Петр только представлял себе строительство города.) «Прошло сто лет», следовательно, со смерти Петра и именно это столетие было предсказано Растреллием у Тынянова, когда он говорил о бронзовом памятнике.

Тынянов, следовательно, решительно усиливает интертекстуальную связь между своей повестью и поэмой Пушкина, но также подчеркивает (через остранение, «поворот зрения», говоря словами Тынянова) небольшое временное несоответствие, даже неточность, в «Медном всаднике». Тем самым он заставляет растреллиевского всадника конкурировать с пушкинским, помещая их в одно время и делая их, следовательно, если использовать термины Якобсона, поэтически эквивалентными. Другими словами, тыняновская «Восковая персона» посредством пролеписа пользуется маленьким временным зазором в тексте Пушкина и внедряется в литературное пространство «Медного всадника» из *прошлого*. Таким образом, повесть Тынянова строится как преследование пушкинской поэмы из *прошлого*, как воспоминание об одном более «аутентичном» всаднике (поскольку его образ вылеплен с лица умершего царя), борющемся или вытесняющем другого. И «прошло сто лет», следовательно, между «Медным всадником» (1833) и «Восковой персоной» (1932).

Растреллиевские «двести лет», с другой стороны, истекли с появлением еще одной восковой персоны — фигуры Владимира Ильича Ленина. Мавзолеем с выставленной в нем мумией открылся в 1925 г. Растрелли, в свою очередь, был автором мавзолея Петра Великого в 1725 г. «Растрелли (старший и младший) составили план мавзолея Петра I; приказ о его строительстве был дан 5 февраля 1725 г.» (Денисов, Петров 1963, 7).

Посредством этой смещенной временности Тынянов, через Растрелли и Пушкина, показывает силы замедленной или ускоренной временности, которые действуют в модернистском проекте. Что есть общего у образцовых представителей трех русских «модернизмов» (петровского, пушкинского и советского) — Растрелли, Пушкина и Тынянова, что связывает их в этом ретроактивном/предвосхищающем временном событии, — так это само «пост», последствие, которое пронизывает их «современность» и, можно сказать, модернизм как таковой. В своем «Состоянии постмодерна» Лиотар должен был сказать это о событии письма, напоминающего письмо Растрелли, Пушкина и Тынянова:

«Художник или писатель постмодерна находится в положении философа: текст, который он пишет, произведение, которое он создает в принципе не руководятся предустановленными правилами, и о них нельзя судить согласно некоему определяющему суждению, применяя знакомые категории, какие обычно применяют к тексту или к произведению. Художник [Растрелли] и писатель [Пушкин, Тынянов], следовательно, работают без правил, для того чтобы сформулировать правила того, что *будет сделано*. Отсюда факт, что произведение и текст носят характер *события*; отсюда также они всегда приходят слишком поздно для их автора, или, что равносильно, их претворение в дело, их осуществление всегда начинается слишком быстро. *Пост модерн* надо понимать согласно парадоксу будущего (*post*) предшествующего (*modo*)» (Lyotard 1984, 81).

«История», следовательно, «пост» есть то, что всегда уже идет, придет, в ее чистой, непредсказуемой единичности, без правил, как повторение: как возвращение.

Наследие Петра поднимает вопрос о происхождении и генеалогии России, вопрос об «имени отца» (Лакан), имени Peter/Pater, но также о ее собственной инаковости для самой себя, ее собственном политическом бессознательном, отмеченном «сном Петра» или его «безумием»¹⁵¹. Пушкин «репрезентирует» ускорение истории, настаивая на ее монументальном качестве. Монументы Петровской эпохи служат стиранию памяти о «старом» и напоминают о мифическом происхождении нового.

«Ускорение истории», следовательно, сталкивает нас с brutальным осознанием различия между реальной памятью — социальной и ненарушаемой, представленной в тайне так называемых первобытных или архаических обществ, но также сохраненной как эта тайна, — и историей, которая есть то, как наши безнадежно забывчивые общества, движимые изменением, организуют прошлое. С одной стороны, мы находим целостную, властную память — не самосознательную, командующую, всемогущую, спонтанно всплывающую, память без прошлого, которая непрерывно пересоздает традицию, связывая историю ее пред-

шественников со смутными временами героев, истоков и мифа; а с другой стороны — нашу память, фактически не более чем просеянные и отсортированные исторические следы. Пропась между этими двумя углубилась в новое время, с его растущей уверенностью в праве, способности и даже долге менять(ся). Сегодня это расстояние растянулось до своего конвульсивного предела» (Нора 1989, 8).

Этот предельно современный исторический опыт в поэме Пушкина противопоставляет различные монументальные проекты Петра Великого тому, что Нора называет «истинной памятью» (Нора 1989, 8), той, что принадлежит определенной интимности, которая «открыта для диалектики памяти и забвения» (Нора 1989, 8) и которую я сравнил бы со скорбным объединением вокруг интимной, личной памяти. Монументальная, насильственная современная память (Нора замечает, что «современная память является, прежде всего, архивной» 1989, 13) есть историческая память по преимуществу, та, что навязывает себя приватному, человеческому (слишком человеческому) праву и способности скорбеть, помнить и забывать¹⁵²

Поэма Пушкина обещает повествование о Евгении как «свежее воспоминание», и «петербургская повесть» (таков подзаголовок поэмы) вновь вводит скорбь в чрезвычайно исторически нагруженную и вызывающую окаменение монументальность первой части поэмы. Евгений характеризуется как некто, чье «прозванье» (фамилия) забыто «светом и молвой» («Но ныне светом и молвой оно забыто»), кто, в свою очередь, не помнит собственной генеалогии или истории («Наш герой... дичится знатных и не тужит / Ни о почившей родне, / Ни о забытой старине»: Пушкин 1982, 24). Окруженный забвением, Евгений исключен из памяти города. Подобно Петру, он мечтает, но это не «вечная мечта»; он жаждет будущей жизни с Парашей, и мечтает, чтобы они рука об руку дошли до гроба. Он думал о собственных похоронах: «И станем жить и так до гроба / Рука с рукой дойдем мы оба, / И внуки нас похоронят...» (Пушкин 1982, 251). Генеалогический фантазм, переход от поколения к поколению (от Евгения к его внукам) включает в себя память о смерти и забвении. Евгений и Параша оставляют своему потомству не гранитные памятники, но собственные бранные останки¹⁵³

Вторая часть поэмы, изображающая наводнение, открывает другую перспективу исторического, которая выражается не в модернистском призраке изменения и монументализации, но в том образе, что строится на «остатках» истории. На самом деле именно встреча двух стратегий, одна из которых требует памяти, тогда как другая хочет мирного забвения и смерти, производит катаклизм, апокалипсическое наводнение, разрушение и обломки¹⁵⁴. «Кумир с простертою рукою... на бронзовом коне» (Пушкин 1982, 252) начинает преследовать Евгения, который сокрушен известием о смерти Параша и вскоре умирает. Во время наводнения Петербург становится гигантской могилой, полной трупов: «Грозой снесенные мосты, / Гроба с размытого кладбища / Плывут по улицам!» (Пушкин 1982, 251). Петербург становится Некрополем, гигантским саркофагом, заполненным смертной плотью. Во второй части Евгений сам становится похож на ветошь, «он скоро свету / стал чужд», «питался / В окошко подан-

ным куском' (Пушкин 1982, 255), и вскоре должен был быть поглощен городом. Преследуемый призраком Петра Великого, Евгений становится 'ни житель света, / Ни призрак мертвый' (Пушкин 1982, 255)¹⁵⁵. Евгений буквально раздавлен историей, и в этом смысле он — место, где история демонстрирует свои силы. Пьер Нора называет эти места *lieux de memoire*, «моменты истории, выдернутые из движения истории, потом возвращенные; уже не вполне жизнь, но еще не смерть, подобно раковинам на берегу, когда море живой памяти отступает» (Nora 1989, 12; курсив мой. — Д. К.). Вторая часть поэмы может быть прочитана как некоторая, говоря словами Нора, «памятная зоркость», защищающая бедного Евгения от жизни, как место памяти, «сметенное историей» (Nora 1989, 12). И по мере того как «свежее воспоминание» уходит, отступающее петербургское наводнение, как море, оставляет за собой только ракушки, обломки, мусор истории, «уже не вполне жизнь, но еще не смерть» (Nora)¹⁵⁶. Но, в отличие от останков Петра, которые отлиты в бронзе и противятся исчезновению, останки Евгения скоро будут зарыты в землю, похоронены: «У порога / Нашли безумца моего, / И тут же хладный труп его / Похоронили ради бога» (Пушкин 1982, 257).

Жертвенность и мученичество Евгения показывают другую сторону города Санкт-Петербурга — как новой церкви, святого пространства новой религиозной соборности. Евгений изображается сидящим, «руки сжав крестом», т. е. как мученик, чье тело должно заложить фундамент новой церкви. Место его смерти не случайно. Это «порог», вход, и краеугольный камень дома, тот, на котором будет построена новая церковь: «И Я говорю тебе: ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мф 16:18). Новая церковь есть также порог, который останавливает «врата ада». Постоянству бронзовой статуи Петра и его светскому, историческому присутствию Пушкин противопоставляет другого Петра, краеугольный камень «истинной» русской памятуемой идентичности. Исторической монументальности Петра поэма противопоставляет путь двух жертв города, Параши и Евгения, идущих рука об руку к могиле. Эта солидарность, единство в жертвенности есть, с точки зрения Гройса, другой полюс реакции России на «вестернизацию», предпринятую Петром, в начале XIX в.: «И снова православие... предлагает модель такого единства, поскольку оно сохранило соборную (коммунальную) жизнь. Все же именно ее внеисторичность, ее Инаковость по отношению к истории мирового духа делает Россию способной воплотить истинное христианство в его предельном синтезе, дать ему реальную жизнь» (Groys 1990, 191). Этот «другой» камень Санкт-Петербурга хранит память о еще одной, более давней смерти, и о жертвоприношении и прощении, т. е. о забвении, об уходе, собранную вокруг мысли о собственной «должной» смерти.

Как отмечает Роман Якобсон, эта до некоторой степени удивительная религиозная идея в поэме «неверующего Пушкина» отчетливо присутствовала в раннем варианте поэмы, где «русская староверческая традиция очень резко возражала против статуи как принадлежности язычества, и достойно внимания, что согласно одному из первоначальных

набросков «Медного всадника» предок Евгения боролся против Петра на стороне староверов» (Jakobson 1975, 40–41)¹⁵⁷

Таким образом, Петербург является одновременно пирамидой, саркофагом¹⁵⁸, монументальной каменной плотью, воплощенной в бронзовой статуе, скачущей, как мировой дух истории, и неудобоваримым камнем в теле России, ее аисторической Инаковостью, местом заложения новой церкви, памятным камнем страданий и жертвоприношения. С одной стороны, присутствует живой труп Петра Великого, постоянная историческая, монументальная память, всегда идентичная – в форме медного всадника – самой себе, своей посмертной маске; с другой стороны, память, умирание, исчезновение и похороны, с порогом, камнем, между ними.

Модернистская чувственность Пушкина недалеко от того, что уловил Ницше, решительно соединив модернизм, камни памяти и историю: «в конечном счете современный человек таскает за собой чудовищный груз этих неудобоваримых камней [исторического] знания, которые при каждой возможности, как в сказке, грохочут в его животе» (Nietzsche 1990, 104). «Тяжело-звонкое скаканье» бронзовых копыт, скачущих по мощеной мостовой града Петрова (Пушкин 1982, 257), производит похожий грохочущий звук пребывания исторического.

Эти аспекты исторического, предлагаемые пушкинской поэмой, дополняют друг друга и суть неразделимые, конститутивные краеугольные камни «места памяти»: «*Lieux de mémoire* создаются игрой памяти и истории, взаимодействием этих двух факторов, результат которого – их взаимная многосторонняя обусловленность» (Nora 1989, 19). Но в то же время расстояние между этими двумя взаимодополнительными аспектами исторического, по словам Нора, «простирается до своего конвульсивного предела». «Медный всадник» представляет собой, в конце концов, самую знаменитую литературную монументализацию и апологию Петра и Петербурга: «Люблю тебя, Петра творенье» (Пушкин 1982, 148)¹⁵⁹

Тыняновская повесть может рассматриваться как текст, который обеспечивает диалог между двумя вариантами исторической памяти, монументальной и интимной, и это становится совершенно ясно благодаря «Медному всаднику». В «Восковой персоне», действительно, присутствуют «два Пушкина», что, можно сказать, соответствует двум аспектам исторического, которые я различил в «Медном всаднике». Один вариант Пушкина явно присутствует в той сцене, где Растреллий делает набросок будущего проекта. Моника Френкель Гринлиф недавно очень убедительно написала о Пушкине в творчестве Тынянова в своем очерке «Тынянов, Пушкин и фрагмент», который во многих отношениях перекликается с моим анализом Пушкина в «Восковой персоне». Тыняновское письмо через каракули Растреллия можно считать частью модернистского присвоения пушкинской рукописи, подписи. Тынянов проявляет «интерес к документам, являющимся набросками в первом приближении, к процессу письма, и собственное его письмо есть такого рода непрерывный процесс» (Greenleaf 1992, 288), и этот процесс объединяет его с некоторыми другими модернистами его времени (Ахматова). Они пытались спа-

сти Пушкина от монументализации и канонизации, которая угрожала полным искажением его живого наследия, и создать для самих себя более приватного, интимного или, пользуясь термином Морсон-Эмерсона, «прозаического» Пушкина (ср. «Мой Пушкин» Цветаевой). Это объясняет, почему Тынянов был столь внимателен к неканоническим, незаконченным работам, «промежуточным между сочинениями, незавершенными планами и проектами» (Greenleaf 1992, 288).

Растреллиевское литье воска, в этом отношении, и его работа над альтернативным памятником в форме всадника могут рассматриваться как практика трактовки текста как «предварительного текста для паразитического чтения-переписывания», поскольку «границы между текстами, жанрами, авторами и средствами выражения становятся *текущими*, произведение искусства кумулятивным и его внешняя граница *отложенной*» (Greenleaf 1992, 267; курсив мой. — Д. К.). Это переписывание Пушкина в значительной мере основывается на временном сдвиге, поскольку эти моменты между традициями создают возможность поэтики фрагмента. Фрагментированный Пушкин Растрелли/Тынянова «находится в промежутке между родовыми системами: из *осколков*, получающихся при распаде одной системы, синтезируются новые жанры следующей» (Greenleaf 1992, 271; курсив мой. — Д. К.). Таким образом, Пушкин Тынянова есть также результат такого рода повторного использования (Greenleaf 1992, 286) этих «осколков», да и собственное тыняновское усвоение Пушкина можно считать вариантом такой литературной или исторической рециркуляции. Растреллиевский Пушкин есть художник фрагментированной рукописи, письма по воску, художник, создающий *écriture*.

В повести Тынянова Пушкин расколот на монументализированного, канонического, «бронзового» Пушкина и того, которого Тынянов называет «другим Пушкиным», связанным с «осколками памяти», символизируемыми в «Медном всаднике» «бедным Евгением». Но, в отличие от Евгения, Тынянов отказывается стать жертвой всадника. Тыняновская работа, таким образом, может рассматриваться как попытка «вплести *пародийные* и апокалиптические вариации в каноническую биографию Пушкина» (Greenleaf 1992, 267; курсив мой. — Д. К.). Вечному, монументализированному Пушкину, или «Медному всаднику» русского исторического пространства Тынянов противопоставляет «осколки» памяти. рассеянные воспоминания о текстах или людях, граничащие с ускользанием. Гринлиф пишет:

«Прослеживая истоки пушкинской прозы до набросков поэм, Тынянов приходит... к тому, что должно было постепенно становиться его любимой идеей для современной литературы («Промежуток», «Как мы пишем»): к растворению границы между законченным произведением и процессом письма, между бормотанием, скоморошеством, шершавыми, недоделанными вещами... шершавых недоделанных неудачников и Литературой с большой буквы» (Greenleaf 1992, 285).

Именно этими разрозненными фрагментами Тынянов пытается «заполнить пустоты, оставленные историей» (Greenleaf 1992, 287).

В «Восковой персоне» овдовевшая императрица Екатерина решает отметить первого апреля день дурака, так чтобы весь Петербург подумал, будто настал Судный день. «Придет старое царство, потому что новое, новый город, и все коллегии, и бани, и монументы, конечно, взлетят» (Тынянов 1986, 430). Эта шутка переключается с апокалипсическим потопом в поэме Пушкина, рисующей демоническое измерение города. Демонизм Петербурга, Апокалипсис, воссоздается посредством различных метафор, связанных с конем:

«Кругом был истинный ад, но не тот, уже надтреснувший, с людьми, которые были обвязаны змеями, какой нарисовал в капелле Михаил Анжело, а другой, чужой, русский ад, составленный из конских морд, детей, солдат и морских парусов на суше. ... Телеги сгрудились и далее не могли идти, но скрипели от напруги. А жеребцы заголосили, кобылы стали лягаться» (Тынянов 1986, 431).

Единственный человек, который не потерялся в день инсценировки Апокалипсиса, — мастер Растреллий. (Тыняновский Растреллий читал Пушкина.) Во время псевдоапокалипсического смятения Растреллий и Пушкин прямо сталкиваются друг с другом. Поняв, что участвует в представлении, Растреллий направляется домой.

«Тут конь наехал на него. И мастер вдруг окрысился и двинул сильно кулаком в ту морду. И конь забился, стал косить, в морде явились боязнь и понимание, сильно обозначились жилы, грива запуталась, это был битюжок полковой — и вот тогда мастер увидел, что такие жилы и такие ноздри он сделает на памятнике в форме, где будет представлен всадник» (Тынянов 1986, 432).

Пародийная отсылка здесь более чем очевидна. Конь не обращает мастера в бегство, напротив, в отличие от Евгения мастер заставляет коня отступить. И вдохновленный Растреллий хочет повторить победу и принудить к отступлению еще одного коня, бронзового, навязав ему «контрпамять» (Фуко), или *контрпамятник*. Растреллий вернулся в свой дом, «с арапчонком», и мирно заснул (Тынянов 1986, 432).

«Это умирающая история»: После современности

В очерке о «Восковой персоне» А. Белинков рассматривает пространство, изображенное в повести, следующим образом: «...история доживает последние дни. Это какая-то вымирающая история... как будто ... больше истории не было» (Белинков 1960, 301). «Восковая персона», действительно, написана в предвосхищении конца истории, в горизонте ее отрицания, или об ее отрицании. Написанная в самые черные часы современной российской/советской истории¹⁶⁰, повесть противопоставляет себя монументализованной политической жизни и окаменению литературной традиции, служащей той же политической цели. Монументальному «Медному всаднику» она противопоставляет восковую модель еще не законченного памятника, тем самым «из прошлого» предвосхищая или формируя утопическую, желанную будущую историю

пушкинской поэмы. В этом отношении «Восковая персона» представляет один из самых поразительных примеров того, что Ницше назвал *критическим отношением* к истории. Повесть можно рассматривать как попытку восстановить утраченную восковую модель пушкинского медного всадника, предшествующее желанного будущего монументальной литературной традиции: «Это как бы попытка, — говоря словами Ницше, — создать себе a posteriori такое прошлое, от которого мы желали бы происходить, в противоположность тому прошлому, от которого мы действительно происходим» (Ницше 1990, I, 179 (О пользе и вреде истории для жизни); см. также: Nietzsche 1990, 103).

Итак, имеется политический монумент, который эта повесть пародирует, деформирует, уподобляет и растворяет. Вечному тождеству восковой фигуры, покоящейся в мавзолее/музее (Петр/Ленин), «Восковая персона» противопоставляет совершенный подражающий автомат, который предвосхищает благодаря своей анаморфической временности (часы) растворение «вечного» объекта, который подразумевает эта повесть (или «реальное» подобие). «Восковая персона» показывает, повторяя слова Марина о фигуре Людовика XIV, что «великий создатель подобий истории и сам имитируется: он есть имитация, содержащая все подобия в подобии своей истории, которая еще должна быть написана, которую повествователь предлагает ему в форме *соблазна*, проекта истории, вымышленной истории» (Margin 1988, 68).

В этом отношении «Восковая персона» написана в энтропическом горизонте собственного исчезновения, и она может быть надлежащим образом прочитана *только в тот исторический момент, когда исторические предпосылки, которые сделали ее возможной, т. е. исторические предпосылки, которые делают ее уместной или удобочитаемой, перестают существовать*. Она не предназначена к прочтению или пониманию в тот момент, когда она была написана — под страхом запрета или под угрозой (голова медузы). Этот «запрет», в риторическом ключе, аллегорически передает ужас, который не может быть поименован или «тематизирован». (И за шестьдесят лет она не была прочитана — переписана заново, как говорит Барт, — сколько-нибудь адекватным образом; ведь *ни один публичный отклик* на эту повесть в Советском Союзе даже отдаленно не осмелился указать на ее возможный исторический или политический контекст, который отличался бы от эпохи Петра.) Это текст, который предвосхищает «Сумерки идолов»¹⁶¹ и который может быть прочитан как следует, только когда монумент уже не внушает ужаса, текст, который анаморфически и а-хронотопически влечет за собой (и требует) свою собственную нечитаемость, императив не быть прочитанным. В этом отношении сама повесть — *trompe-l'oeil*, обман, чистое уподобление, ее риторические эффекты постоянно растворяют текстовую область отсылки. Подобно анаморфическому черепу Гольбейна, «Восковая персона» может быть полностью прочитана только на расстоянии, не сразу, поскольку она появляется на пороге исчезающей истории, которая сделала ее возможной. Она предвосхищает и заключает в себе собственное исчезновение. Ее часы идут, время истекает (и истекло с самого начала, в предвосхищении времени ее удобочитаемости).

В этом отношении «Восковая персона» — одно из самых сложных и глубоких литературных произведений об истории, когда-либо написанных по-русски, предвосхищающее и уже продвинувшееся в направлении размышлений Гройса о мавзолее/музее в его «Gesamtkunstwerk Stalin» или предпринятого Ямпольским анализа собственных анаморфических обманов этой повести за шестьдесят лет до появления названных работ. Но к тому же, благодаря его анаморфической проекции, текст Тынянова есть *некий вымышленный соблазн истории, которая еще должна быть написана*. Хрупкость этого текста может быть тем не менее источником его жизнеспособности, его постоянной анаморфической экспансии. Тынянов создал текст, который, поскольку он касается времени (часы), является той «вещью, на которой время тщетно пробует свои зубы» (Nietzsche 1982, 555).

В «Нью-Йорк Таймс» (в отделе искусства) 3 августа 1993 г. была опубликована статья «101 употребление мертвого Изма: Повторное использование советского искусства» (B1). В статье описывается, как «художники забавлялись, воображая новые способы использования отвергнутых памятников коммунизма». Статья иллюстрирована фотографией «Виталия Комара, который держит свой концепт устройства вдоль всего фронтона мавзолея Ленина электронной доски объявлений на тиккерной ленте, на которой высвечивается «Ленинизм»» (B1). Заметим, что то, что русские концептуалисты делают сегодня с мавзолеем, было предсказано и описано шестьдесят лет назад в «Восковой персоне». В одном русле с Тыняновым Виталий Комар борется против монолитной аутентичности истории (и повторно использует ее), удостоверяемой трупом/мумией, посредством неразложимого пародийного *уподобления* этой фигуре (неоновый «Ленинизм») на тиккерной ленте, которая повторяет или возвращает историю как пародийное уподобление вечного возвращения. Тынянов уже знал, где уместна восковая фигура: «в музее, кунсткамера — вот его место».

Московские концептуалисты пытаются, в сущности, устроить место памяти, описанное Нора, место, уже вполне вписывающееся в область повествовательных стратегий «Восковой персоны»:

«Ведь если мы признаем, что самая фундаментальная цель *lieu de mémoire* — остановить время, заблокировать работу забвения, установить положение вещей, сделать смерть бессмертием, материализовать нематериальное... то ясно также, что *lieux de mémoire* могут существовать только благодаря их способности к метаморфозам и бесконечной рециркуляции их значения и непредсказуемого распространения их ответвлений» (Nora 1989, 19).

«Восковая персона», следовательно, — текст чрезвычайно архаический и поразительно новаторский, некое анаморфическое расширение, простирающееся над тремя столетиями русской (литературной) истории. Этот текст расположен на месте раскопок и наблюдений над процессами, посредством которых и политическое, и художественное (именно: политическое как искусство; искусство как политика) мумифицируют историческое тело. («Мы уничтожили мумию, эксгумировав ее как наше собственное прошлое», — Бодрийар.) Повесть Тынянова

имеет способность бесконечно и непредсказуемо вновь использовать или предвосхищать уничтожение условий и значений первоначальной (петровской, сталинистской, пост-модернистской) исторической ситуации, которая сделала — сделает — возможными ее написание и чтение. В то время как мы думаем, что пишем об истории (Комар), мы уже вписаны в сферы повести («Восковая персона»).

«Восковая персона» располагается между монументальным и проходящим и расколота между постоянством монумента и изменчивой, нетвердой поверхностью воска. Подвижная упругость этого вещества напоминает то же качество письма. Письмо всегда помещается между монументальной, политической, институциональной, музееологической и исторической «бронзой» и текучим, не помнящим, изменчивым «воском». Именно в этом промежутке, в середине между этими двумя вещами рукопись Тынянова, в воске, в бронзе, как что-то среднее между ними, будет еще иметь возможность остаться и расшириться, и здесь смех Тынянова все еще имеет будущее. Вот что говорит Ницше в «Сумерках идолов»: «Все созидающие именно тверды. И блаженством должно казаться вам налагать вашу руку на тысячелетия, как на воск, — блаженством, писать на воле тысячелетий, как на бронзе, — тверже, чем бронза, благороднее, чем бронза. Совершенно твердо только благороднейшее» (Ницше 1990, II, 630 (Сумерки идолов); см. также: Nietzsche 1982, 563).

14. Призрачное тело: Борис Гройс и призраки Маркса¹⁶²

Мы говорим сегодня о России в зазоре двойного «после», или «пост—», российской идентичности. Одно «после» можно расслышать в названии «Вновь воображая Россию», в этом «вновь», в повторении ее образа. Россия снова стоит перед задачей самосозидания. Русские стоят перед задачей «нового шага, нового собственного слова...». И вы, несомненно, узнали источник этого очень старого призыва к российской новизне, к новому представлению России о самой себе, соотнесли его с Раскольниковым (Достоевский 1991, 34). Другое «после» вписано в формальную тему нашей конференции («Россия после коммунизма»), и эта тема с некоторой поспешностью и настойчивостью провозглашает, что это первое «после», различимое в названии «Вновь воображая Россию», будет иметь место после («пост») того, как коммунизм пройдет свой путь. Новое начало начинается со складки, с запаздывания или повторения: после коммунизма, до коммунизма, вновь воображая Россию, после России. Почему же я настаиваю на этом, выступая перед этой аудиторией после того, как другие уже выступили, тем самым добавляя еще одну складку к этому запаздыванию? Потому что российская история всегда, с начала, появления ее в современной истории, по крайней мере в конце XVII в., была поражена этим самым запаздыванием, которое мы сделали сегодня темой своего обсуждения: с одной стороны, ее вступление в современность было с самого начала озаменовано определенной постисторической восприимчивостью, она должна была идти «после» истории Европы, когда эта история уже произошла; другое измерение этой складки, другая сторона ее сгиба — ощущение пришествия Мессии, данное России благодаря самому ее запаздыванию в истории. Снова обратимся к «Преступлению и наказанию». В конце романа Раскольников окидывает взглядом бескрайние просторы российской пост/предыстории, «точно не прошли еще века Авраама и стад его», между тем как «великий, будущий подвиг» ждал его (Достоевский 1991, 628, 630). Это пришествие Мессии как-то связано с ситуацией, которая в истории философии охарактеризована словами «Бог мертв». Самый выдающийся, грандиозный эстетико-политический проект России, который называют «коммунизмом», озаменован именно такой эстетической эсхатологией. Давайте скажем предварительно, что это двойное за-

паздывание преследует Россию, давайте приготовимся к появлению призрака или Мессии.

В современной российской философии и критике немногие проекты так одержимо и систематически обращались к осмыслению этого «пост—» российской национальной идентичности и до и после коммунизма, размышляли об этом эсхатологическом замедлении/ускорении, даже до «кончины» Советского Союза, как проект, связываемый с именем философа Бориса Гройса.

Я потороплюсь к цели и скажу, что сочинения Бориса Гройса, пожалуй, больше, чем любой другой известный мне философский проект, описывали преобразования в России, с особым упором на смысле российской/советской «пост»-историчности, но он подробно останавливается также на «пост»-исторических условиях российской современности вообще. Кроме того, работы Гройса сами по себе, так сказать на «перформативном» уровне, представляли проект, который как таковой вносит свой вклад в те самые преобразования, которые он описывает. Позвольте мне привести несколько самых известных названий: «Стиль Сталина» («Gesamtkunstwerk Stalin»; «The Total Art of Stalinism»); «Дневник философа»; «Die Kunst des Fliehens», «Утопия и обмен», «О новом», «Konstruktion und Dekonstruktion» (в работе).

В своем творчестве Гройс широко руководствуется уроком, усвоенным им благодаря Вальтеру Беньямину, который в очерке «Произведение искусства в век технической воспроизводимости» высказывает суждение о том, что политическая тоталитарная практика, как правило, становится возможна благодаря попыткам эстетизировать политическое. Текст «Gesamtkunstwerk Stalin», например, может быть прочитан как проект, который исследует, собственно, отношение между эстетической идеологией и тоталитаризмом.

Другой вклад Гройса в понимание русской современности можно было бы сформулировать также с помощью Вальтера Беньямина, на сей раз — его «Тезисов по философии истории», где Беньямин проводит аналогию между историческим временем и мессианским временем, утверждая, что первое, историческое бытие, насквозь пронизано мессианским, распахивая ворота, в которые в любой момент может войти Мессия. Творчество Гройса — особенно очерки, такие как «Россия и Запад: В поисках русской национальной идентичности», «Россия как подсознание Запада», «Страдающая картина или картина страдания» (между прочим, это текст о Вальтере Беньямине), «Ленин и Линкольн — образы современной смерти» — может рассматриваться как систематическое исследование связи между русским мессианизмом и современностью.

Сначала остановимся на проблеме эстетизации политического (скажем, на вопросе о новом воображении России). Такая эстетическая идеология с самого начала строилась на фундаменте «нового» советского общества, последствия которого мы сегодня обсуждаем. «Мир, обещанный новой властью в России после Октябрьской революции, должен

был стать не только более справедливым... но также, или даже больше того, более прекрасным. ... Тотальное подчинение всей жизни в стране, регулируемой до самых последних мелочей, превратило партийное руководство в своего рода художника, которому мир служил материалом, готовым принять любую необходимую форму» (см.: Гройс 1993, 11).

Этот новый образ России имел место в определенной «пост»-исторической, «пост»-современной, если хотите, перспективе, и поэтому для «большевистской идеологии абсолютный нуль был окончательной реальностью, а все искусство прошлого представляло не живую историю, но собрание мертвых вещей» (см.: Гройс 1993, 42). Вот почему Гройс мог сказать, что для практиков социалистического реализма «история кончилась, и, следовательно, в пост-исторической реальности все было новым для сталинистской эстетики. Следовательно, для этой эстетики не было нужды стремиться к тому, чтобы быть формально новой; ее новизна была уже гарантирована полной новизной ее содержания, ее надисторичностью» (см.: Гройс 1993, 49). Эту абсолютную, тотальную новизну (и здесь уже вводится мессианский мотив) Гройс уподобляет «Страшному Суду мировой культуры» (см.: Гройс 1993, 39), внося, таким образом, определенное апокалипсическое измерение в этот ультрамодернистский проект.

Этот «сговор», или логика дополнительности между мессианизмом и модернизмом, уже (или наиболее громко) провозглашенная в поэме Блока «Двенадцать», где Иисус Христос шествует во главе большевистской революции, нашла свою самую радикальную интерпретацию, свой концептуальный предел, по Гройсу, в мавзолее Ленина, который, следовательно, служил одновременно фундаментом советской тоталитарной политики и, для социалистического реализма, порождающим символом всех стратегий представления или воображения. Ленин, который «живее всех живых» (Маяковский), представляет собой особый феномен в истории религии. Любопытно, что именно в самом теле вождя атеистической, коммунистической революции нашла свое буквальное воплощение мессианская телеология. Идея «смерти Бога» и хилиастический экстаз, насквозь пропитавшие собой всю русскую культуру и литературу XIX в., были неукоснительно спроецированы на символ/мумию Ленина, который, говорит Гройс, «несет все признаки полной оставленности... умер окончательно и бесповоротно, никакая апелляция к нему невозможна... никакое преображение, никакое воскресение» (см.: Гройс 1993, 65). Мумия Ленина очень напоминает полотно Ганса Гольбейна «Мертвый Христос во гробе», которое фигурирует в «Идиоте» Достоевского. Писатель полагал, что «от такой картины вера может пропасть», поскольку Христос изображен вечно тождественным себе в своей смерти, без тени потусторонней надежды. Зрелищная телеология ленинского мавзолея соединяет концептуальное заключение буквального, воплощенного мессианизма с репрезентативной строгостью самой точной визуальной идентичности: трупное окоченение, обладающее уподобляющей и идеологической силой, небывалой в истории мес-

сианской традиции, силой, которая «превратила мавзолей в музей» (см.: Гройс 1993, 64). Этот образ, который подразумевает, конечно, образ мертвого, принадлежит к самой сердцевине модернистского нового образа России.

Подспудные смыслы и следствия этой обобщающей эстетической идеологии, которая стерла границу между мавзолеем и музеем, Гройс исследует в очерке «Борьба против музея, или Демонстрация искусства в тоталитарном пространстве». И исчезающую границу надо искать в самом мавзолее Ленина. Ленинский мавзолей стал парадигмой, порождающей моделью последующего «уничтожения музея и внемузейного пространства, необходимого для интеграции музея во внешний мир» или, что то же, «для того чтобы представить всю жизнь как объект эстетического эксперимента. Тоталитаризм есть также такое создание единого визуального и имагинативного пространства, в котором исчезает граница между искусством и жизнью, размышлением и действием, музеем и практической жизнью» (Groys 1990, 1).

Сталинистская эстетика, господствовавшая, с некоторыми видоизменениями, практически всегда до эпохи Горбачева, в любом случае — конститутивная для советской эстетической идеологии, руководствуется обобщающим побуждением к преодолению различия между «искусством и жизнью» (Groys 1990, 21). Этот обобщающий имагинативный перформанс «сделал и реальность, и ее представление» (Groys 1990, 22) невозможным, галлюциногенным репрезентативным ускорением. Не следует забывать, впрочем, что порождающую парадигму этого уравнения между «жизнью» и ее «репрезентацией» надо видеть в мавзолее Ленина. Абсолютная уподобляющая сила этой мумии вытекает из того факта, что она излучает мессианскую телеологию, которая метонимически, по смежности, пропитала все советское пространство. И мессианское страдание распространилось по всему советскому репрезентативному и политическому пространству.

В этом смысле советская образность близка к характеристике модернистского новаторства, данной Гройсом в «Новаторстве и христианстве»: буквально представленная мумией Ленина, богоподобная сущность Христа сменяется совершенно мирской судьбой преследуемого преступника (в поэме Блока «Двенадцать» ведомые Христом двенадцать большевиков также изображаются как преступники), а потому крест в его двойной функции, как инструмент наказания и инструмент спасения, появляется как место возможного новаторского обмена светского мира на божественное благословение. Вот почему крест возникает как, если хотите, готовый центр европейской культуры. Новая культура пытается преодолеть ценности прошлого, но воспроизводит одну и ту же фигуру новаторского обмена, который в образе самого христианства и им самим не выходит за его горизонт (см.: Гройс 1993, 194).

Этот процесс наилучшим образом иллюстрируется очерком Бенямина «Произведение искусства в век технической воспроизводимости», в котором, согласно Гройсу, описана знаменитая потеря ауры в совре-

менном искусстве, или «копия оригинала становится местом страдания оригинала, его отчуждения, его перехода через пустыню, его крестом» (Гройс 1993, 344). Пресловутый «Черный квадрат» Малевича, который тоже был задуман художником как икона или как часть креста, свидетельствует о такого рода имажинативной практике.

Я хотел бы привести свои мысли к заключению, набросав аналогию между двумя репрезентативными практиками, созвучными с анализом Гройса, но также выбрать из этого анализа некоторые его наиболее интригующие следствия. Первый пример восходит к «Трем песням о Ленине» Дзиги Вертова, где Ленин, даже мертвый, в 1925 г. является вымышленным образом чрезвычайной подвижности, подвижности призрака коммунизма, как и умерший Ленин в «Ленинской киноправде» Вертова (1924). К 1934 г. многое изменилось. Режим, по разным причинам не чуждый «онтологизации призрака» (Деррида), начал костенеть, наступил тоталитарный террор, замораживающий и мумифицирующий всякую политическую мобильность. Тело Ленина выставляется в мавзолее, и, как пишет Гройс в очерке «Ленин и Линкольн: Образы современной смерти», «бесконечный хвост любопытствующих масс, для которых мумия и была выставлена, гарантирует, что труп останется трупом...» Революционное преобразование становится невозможным, поскольку то, что показывается в мавзолее, есть «вечное повторение одного и того же», которое не «оставляет никакой надежды на потустороннее преображение» (Гройс 1993, 354). «Три песни о Ленине» амбициозно начинаются с той же вибрирующей зоркости кино-глаза (изобретение Вертова), схватывающего жизнь и возвращающего зрение слепому. «Первая песня» действительно повествует о возвращении зрения: женщина-мусульманка причитает, что до прихода Ленин, избавившего ее от паранжи, она жила слепой жизнью, в темнице. Христианские коннотации здесь более чем очевидны. Но те глаза, что однажды вновь обрели зрение, теперь видят только то, что Ленина больше нет. Массы, стоявшие некогда на пороге будущего, теперь «молчат», «двигутся» («массы движутся, массы молчат»), но только как неиссякаемый поток скорбящих тел вокруг мертвого вождя, выставленного *in situ*. Но теперь *киноглаз* фиксирует только умерщвление, скорее же фетишизацию, трупа. Процесс, который Деррида в «Призраках Маркса» называет «эффектом *онтологической* трактовки призрачности призрака... ведущий к ужасному срыву и тоталитарным извращениям, которые он вызывает»; попыткой «удостовериться в том, что мертвый не вернется: быстро сделать все, что надо, чтобы локализовать труп в надежном месте, вскрыть прямо в месте погребения, или даже бальзамировать, как им нравится это в Москве» (Derrida 1994, 91, 97). «Три песни о Ленине» Вертова — попытка воскресить мобильность *киноглаза* и вернуть зрение из темной комнаты, слепоты, темницы истории. *Киноглаз* хочет посмотреть на жизнь, снова, может быть, в последний раз. Но все, что он воспроизводит, — снятые общим планом бесконечные кадры окостеневшего тела, бесконечно тождественного самому себе, приостановленная призрачность призрака, онтологизация призра-

ка, к которому прикован этот бесконечный взгляд, мертвый призрак склеротического взгляда. Что остается — скорбь по былой мобильности киноглаза, к настоящему времени — лишь памяти в кинематографическом архиве, самому по себе мумии. Подобно трупу, киноглаз не может закрыться, он остается открытым и фиксированным на трупе. Смотрящим на мертвого Ленина, смотрящим (вечно) на свой собственный конец. Конец. Он может только наполниться слезами. Что остается — скорбь навсегда. Бог мертв. Киноглаз плачет.

Второй пример — современный, на материале фильма Тео Ангелопулоса «Взгляд Улисса». Громадная, пятитонная статуя Ленина погружается на баржу и отправляется вверх по течению Данубе, минуя Белград, Нови Сад, Вуковар, Будапешт, Регенсбург, в Германию. Но этот Ленин, плывущий в Германию, отличается от первого, в предыдущем примере. Руина, расчлененный призрак собственной призрачности, мессианизм без Мессии, страны, национальной принадлежности или якоря. Она смещает и «оригинальную» мумию, привязанную к одному месту, локализованную в центре национальной или националистической крепости, связанной с местом ее упокоения, — эта другая мумия также развоплощенная, виртуальная, представляет собой уподобление или призрак, лишенный телеологического смысла. «Совершенно другое. Инсценированное [для] конца истории. Назовем это *призракологией*», — пишет Деррида в «Призраках Маркса» (1994, 10). И это, может быть, освободительный посул статуи: какое бы будущее ни открывалось благодаря ее странствию, оно будет ознаменовано неслыханным новаторством, в котором все наши достоверности, связанные с «после», «Россией», «коммунизмом», будут смещены, вновь созданы и вновь воображены. Пока баржа медленно плывет вверх по течению Данубе, массы людей бегут по берегам, падают на колени, крестятся и молятся. Что они усматривают в этом гигантском призраке Ленина? Призрака, Иисуса Христа, Мессию или демона? Или образ? Или просто руину? Неопределенность преследует как призрак. Поэтому я настойчиво прошу вас уяснить себе этот мессианизм без Мессии, это новое явление призрака, и понять его именно как возвращение, новый образ, поскольку он вновь входит на сцену Мировой Истории, вновь существует там. Он кружит, он грядет. «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма».

За телосом тела

15. Письмо/Смерть

Ведь при этом не говорится, что бог письма
должен быть также богом смерти.

Ж. Деррида. «Рассеивание»

Согласно сложившимся представлениям письмо/ведение дневника есть действие, которое в наибольшей степени раскрывает жизнь ведущего его человека, ту иерархию знаков, которая устанавливается вдоль следа идентичности, подписи и пишущего человека. Дневники, согласно словарю литературных терминов Шипли, принадлежат к категории автобиографических литературных произведений, которые можно назвать «литературой личного откровения» (Dictionary of World Literature 1972, 32). Употребляя термин «откровение» по отношению к дневнику, термин, который совершенно явно принадлежит к библейской, новозаветной традиции, словарь Шипли призывает нас видеть в дневнике ту литературную форму или, точнее, тот вид письма, в котором идентичность автора дневника обнаруживается непосредственным образом, его жизнью, которая *открывает* его бытие. Шипли продолжает: «То, что они [дневники] теряют в художественной форме и связности, они выигрывают в искренности и непосредственности» (ibid.). Дневник открывает самую истину, рукопись дневника ведет нас прямо к самому бытию, референт его дискурса близко «под рукой»: и это есть, конечно, сама жизнь. Когда мы читаем дневник, текст дневника словно исчезает, мы читаем не текст о жизни, но саму жизнь. Дневник есть (снова — согласно Шипли) «личное прочтение жизни» (ibid.). Дневник, если суммировать наши мысли, подсказанные словарем литературных терминов, — это того рода письмо, что ведет нас непосредственно, поистине, прямо в жизнь, это вид письма, которому открывается сама сущность человеческой жизни: Откровение. Текст дневника имеет тенденцию исчезать прежде этого акта божественной милости.

Мы попытаемся бросить вызов такому пониманию дневника и показать, что писание дневника поймано в сеть противоположных означающих сил, сковано противоположностью его литературных и образных измерений, которые не позволяют тексту дневника быть чем-то опосредствующим «жизнь» и мешающим ей проявляться во всей ее полноте, как последовательности означающих, которые только передают или дополняют абсолютное присутствие жизни. Напротив, мы хотим показать, что при чтении текста дневника «жизнь» делается возможной единственно благодаря тексту дневника, т. е. жизнь не существует в нем

как неразделенная идентичность, присутствие, но, скорее, что в каждом отдельном случае писания дневника «жизнь» устанавливается в нем посредством механизмов дифференциации.

I. Ситуация, в которой Анна Дрентвеншек, героиня романа Александра Тишмы «Использование человека» (*Upotreba čoveka*), начинает писать свой дневник, не говорит в пользу суждения, что ведение дневника есть свидетельство о самой жизни. Она начинает вести дневник в то время, когда начинает «томиться», когда она «одна, и еще не знает, как справиться с одиночеством», и вот, «не имея никого, кому можно довериться, она начинает писать дневник» (Tišma 1976, 30). Дневник ее есть, следовательно, лекарство (*pharmakon*), которое помогает ей открыться самой себе, но не излечивает непосредственно. Она ведет его «для утешения, ради дня, когда все это кончится» (Tišma 1976, 291).

Осознанное и высказанное намерение, с каким Анна Дрентвеншек начинает вести свой дневник, обнаруживает разрыв, внутренне присущий этому акту письма. Она пишет «для утешения», написанные строчки сейчас не имеют для нее значения, они должны стать утешением для нее, когда станут прошлым. Эти строчки, которые должны были бы быть самой «жизнью», в самом процессе их записывания непосредственно указывают на то, какова их цель: «они будут утешением для нее, однажды, когда все это кончится». Но ведь когда все это кончится, эти факты будут излишни, ее не будет там, где она могла бы прочесть их. То, что они не имеют для нее большой цены, ясно уже из первых предложений дневника: они повествуют о бесплодных, пустых днях ее жизни.

Если бы мы захотели перевести это на теоретический язык, мы сказали бы, что буквальность дневникового дискурса, то, что Пол де Ман назвал бы его «грамматикой», пытается объять жизнь, но что ей удастся это лишь отчасти — по той причине, что черед дневника приходит позже: то, что объекты, факты, вокруг которых строятся дневниковые записи, имеют свой «конец», объявлено сразу же. Как в гербарии, только мертвые факты помещаются на страницах дневника.

С другой стороны, дневник действует как лекарство, он излечивает одиночество Анны Дрентвеншек: она «доверяется» ему. Чувствуя наступление «конца» всему, она пытается отложить этот конец, отсрочить его, приостановить его, вытеснить его из жизни. Здесь достаточно будет отметить колебание между двумя означаемыми следами в рукописи дневника: один ведет к жизни, а другой — к смерти, и они показывают, что «фармакон и письмо всегда вовлечены в дело записывания жизни и смерти» (Derrida 1981, 105). В случае дневника обнаруживаются два взаимоисключающих означаемых импульса: буквальный смысл дневника предполагает понятие, чье существование отрицает фигуративный смысл писания дневника (если еще раз использовать понятие Пола де Мана), и все же ни один из них не может существовать в отсутствие другого (De Man 1979, *Semiology and Rhetoric*, 131–132; De Man 1979, *Allegories of Reading*, 12).

Следы ручки, которая записывает жизнь, засушивают путь нашей жизни, которую, поскольку она записана, мы не можем изменить и которую, раз она «засушена», мы можем рассматривать только как такую. Записывая что-то о жизни, мы свидетельствуем для самих себя, что мы живы, но вместе с тем, самым актом этого свидетельства, мы оставляем жизнь. Подтверждая наше существование в письме, в силу какого-то парадокса мы предаем свое существование. Я пишу дневник, чтобы подтвердить, что я жив, и только таким образом, засушивая жизнь в референциальности моего писания о ней, засушивая ее, дистанцируясь от нее, выстраивая иерархию знаков, к которым я смогу (ради утешения) вернуться для того чтобы подтвердить, что я был жив, что я жив, я свидетельствую о собственном существовании для самого себя. Повторимость рукописи диаметрально противоположна неуволимости жизни, ее неповторимости, ее быстротечности. Только повторимость письма, говорящего об этой жизни, неизменный порядок, к которому мы можем вернуться, позволяют понять жизнь как неповторимую, мимолетную. Только взнудание неповторимого времени жизни писанием дневника, неподвижные, неизменные знаки его длительности могут свидетельствовать о быстротечной, безвозвратной жизни. Замораживание нашей длительности в автографе есть свидетельство того, что смерть не присутствовала тогда, что мы жили, что мы были живыми. Автограф дневника подобен труп: это, по словам Л. В. Томаса, «единственный след присутствия/отсутствия смерти» (Thomas 1975, 427).

Для того чтобы свидетельствовать о жизни, необходимо оставить ее, уйти в письмо, которое дает ей смысл, которое дополняет ее, делает ее более полной. Парадоксальным образом эта незаконченная, несобранная жизнь обращается как к дополнению к тому самому, что должно было бы свидетельствовать о ее полноте: к писанию дневника. Жизнь, нуждающаяся в свидетельстве со стороны текста, — жизнь, которая не верит сама в себя, требует текста для самоутверждения. Писание о жизни бьется в сети структурной неразрешимости, акт писания о жизни руководствуется посылкой, которая одновременно и утверждает, и уничтожает жизнь. Каждое дневниковое суждение о жизни разрушается логикой посылок, на которых оно основывается: риторическая или перформативная энергия дневника утверждает жизнь, над ее буквальным измерением нависает тень смерти. «Истинные» факты, которые заносятся в дневник, всегда прошлые факты, они суть неумолимое свидетельство того, что жизнь преходяща, и они возвещают о нашем бытии как «бытии к смерти». Эта фактичность, которая обнаруживает ход нашего времени, сталкивается с перформативной энергией дневника: «Я веду дневник, это убеждает меня в том, что я жив!»

Писание дневника направляется двойной логикой: с одной стороны, оно «показывает, что человек не хочет конца счастья, услады своих дней», не хочет покончить с собственным существованием. С другой стороны, то, что записано, вероятно, «уже неистинно», вероятно, уже «принадлежит к бытию, которое есть ничто и незначительно, которому

нет возврата», записанное есть нечто уже утраченное для существования. Дневник остроочивает смерть благодаря записям, которые свидетельствуют о быстротечности того, что записано, писание дневника открывает события, которые безвозвратно и «окончательно уходят», о времени, «когда это все закончилось», в то же время парадоксальным образом соединяя нас со «счастьем дней», будучи в то же время «писанием от страха» (Blanchot 1955, 21). В какой-то момент может показаться, что посредством писания дневника мы воздвигаем памятник жизни, в другой — что мы строим памятник смерти: надгробный камень. После смерти Анны Дрентвеншек Вера Кронер, тоже героиня романа Тишмы, «садится за стол, открывает тетрадь [с дневником Анны последнего времени] и после твердых наклонных строчек с признаниями мисс Дрентвеншек на первой пустой странице она пишет своим округлым почерком, убористо и неотвратимо, как эпитафия: Анна Дрентвеншек, умерла 19 декабря 1940 г. после операции на желчном пузыре» (Tišma 1976, 16).

II. Вслед за этими вводными замечаниями посмотрим, действительно ли писание дневника дополняет полное присутствие жизни, непосредственное чтение жизни, как утверждается в вышеупомянутом словаре литературных терминов.

Писание дневника содержит в себе изначальный разрыв, поскольку когда некто начинает вести дневник, он «уже не способен принадлежать времени», как говорит Бланшо (Blanchot 1955, 21). Он перестает существовать во времени, «он уже в истории», он вписывает себя в бесконечность, он не хочет быть забыт, запоминая себя с помощью писания дневника. «Но средство, какое он использует для запоминания себя, странным образом есть элемент забвения: письмо». Писание о жизни приносит с собой понимание конечности жизни и бесконечности смерти, и тем самым, соглашаясь с вечностью рукописи, мы оставляем жизнь, для того чтобы одолеть смерть — для того чтобы пережить смерть вечностью рукописи. Референты дневника — повседневные факты жизни, «незначительные мелочи, которые связаны с каждодневной реальностью» (Blanchot 1955, 20). Одной из своих сторон дневник говорит о нашем существовании в повседневной жизни, другой — отбрасывает эту жизнь, страшивает ее и стремится к соединению с вечностью автографа. «Писать дневник — открывать бесконечное», «отдаваться очарованию отсутствия времени» (Blanchot 1955, 22), писать о времени своей жизни значит выйти из него.

Писание дневника едва ли может быть самооткровением жизни, путем к ее сущности, к ее непосредственному присутствию. Писание дневника сводится, скорее, к писанию о жизни, к выражению ее отсутствия. Если вернуться к дневнику Анны Дрентвеншек, мы увидим, что он представляет собой ряд вариаций на тему отсутствия, пустоты, бессмысленного существования: «Что за пустота, что за мусор эта жизнь.... Я чувствую себя так, словно потеряла нечто ценное, хотя на самом деле никогда не обладала им». «Я никогда не достигну того, к чему стрем-

люсь». Ее сердце «пусто». Ее «руки были пусты». Вокруг нее «всюду пустота». Дни ее жизни «суетные и пустые» (Tišma 1976, 219–313). В те самые моменты, когда она пишет о своей жизни, она признает, что отчуждена от нее больше, чем когда-либо.

Существо, пишущее дневник, живет «в момент отсутствия времени, которое не имеет настоящего, присутствия» (Blanchot 1955, 22). Дневник фиксирует «отсутствие бытия, которое существует, когда есть ничто, которое не существует, когда есть нечто — как если бы не было бытия кроме как благодаря утрате бытия, когда бытие отсутствует. В отсутствие времени этот поворот [когда существует одно писание дневника] снова возвращает нас к присутствию отсутствия, но к присутствию как отсутствию, к отсутствию как самоутверждению, утверждению, утверждающему ничто» (Blanchot 1955, 23; в квадратных скобках комментарии автора). Время, которое мы хотим взнуздать посредством писания дневника, время нашей жизни в дневнике, время «чтения жизни» есть «мертвое время, актуальное время присутствия смерти, когда она наступает и не перестает наступать»; отсроченная писанием, смерть «делает пустым время, которое должно прийти». Писание дневника пульсирует вместе со «временем мертвого настоящего, невозможностью осуществить присутствие» (Blanchot 1955, 23).

Пожалуй, с другой точки зрения, которой придерживается Фредерик Джеймисон, когда пишет о Блохе в работе «Марксизм и форма», писание дневника могло бы рассматриваться как своеобразное выражение утопии, порожденной надеждой, нынешней разделенностью реальности; эта существенная неудовлетворенность в самой сердцевине надежды и толкает время дневникового дискурса вперед, к отсрочиванию смерти, и таким образом преобразует всякое ограниченное желание дневниковой буквальности в образ утопического желания как такового, всякое ограниченное настоящее в образ предельного присутствия Утопии. Этот фигуративный смысл дневника, который отсрочивает смерть, открывается как ядро утопического пространства: если в писании дневника присутствует утопия, то она не в некоем окончательном смысле писания дневника как утопии; скорее, утопична сама тенденция дневника к установлению вечной фигуративности посредством продуцирования новой, самосоотносительной реальности дневника: перформативность писания дневника есть элемент, который создает его утопическое измерение, вечное отсрочивание смерти. Он не может отменить смерть, но он пытается на этот момент писания, который он старается сделать бессмертным самим тем фактом, что записывает его, отвести жало смерти, как сказал бы Джеймисон.

Момент жизни, который мы записываем, не есть неразделенное присутствие, полная идентичность; присутствие возможно только как миг, «уже разделенный в себе, населенный ненастоящим» (Culler 1982, 94). Наше присутствие в дневнике свидетельствует об отсрочивании ничто, и оно возможно только как таковое. «Если движение жизни должно быть настоящим, присутствие уже должно быть отмечено различием и от-

срочкой». Жизнь может присутствовать, существовать как настоящее в нашем писании дневника, только если она обладает «качествами, которые предположительно принадлежат ее противоположности, отсутствию». Присутствие в языке писания дневника не есть просто отсутствие отсутствия, отсутствие отрицания жизни, также и отсутствие, записанное в дневнике, не есть просто отрицание присутствия. Присутствие есть здесь «проявление обобщенного отсутствия или... *différance*» (Culler 1982, 95). Писание дневника есть дополнение жизни, поскольку жизнь не самодостаточна, так сказать «естественно полна»: ей присущи недостаточность или отсутствие, которые требуют писания как дополнения. Писание дневника не приближает нас к неразделенной идентичности жизни, скорее с точки зрения текста дневника «абсолютное настоящее, Природа... уже ушли или никогда не существовали; то, что вводит смысл и язык, есть писание [дневника] как исчезновение естественного присутствия» (Derrida 1967 (*De la grammatologie*), 228; цит. в переводе с англ.: Culler 1982, 106).

III. Является ли предпосылкой, которая делает возможным писание о жизни, собственно «чтение жизни»? Зададим этот вопрос еще раз. Является ли референтом дневника сама жизнь?

Если говорить о буквальном уровне дневникового текста, то мы создаем оригинальный текст неизменяемой информации, который мы осознаем как «нашу жизнь», что *означает* для нас нашу личную историю. На этом уровне, который мы обычно называем констативным или буквальным, всякий текст отличается от другого: нет двух одинаковых дневников, поскольку нет двух идентичных существ, которые могли бы написать их. На уровне их риторики, их «метафорической тотализации» (де Ман), или перформативности, все дневники суть некий акт отсрочивания смерти. Когда я пишу дневник, смерти нет; текст дневника убеждает меня в том, что я жив. В этом смысле писание дневника в его первом измерении, которое мы назвали констативным и благодаря которому каждый дневник отличается от любого другого, есть просто особый случай его перформативности, или риторики.

Момент писания дневника и его текст разрушают противоположность «прошлое — будущее», «объект — акт»: в самый момент записывания прошлых событий пространство дневника пульсирует вместе с будущим смерти — прошлые события, на которые указывает дискурс дневника на буквальном уровне, выражающем неизбежное течение жизни и обращенном ко времени, когда «это все закончилось», отменяются риторикой дневника, его перформативностью, они разворачиваются к будущей смерти и пытаются отодвинуть, отдалить, отсрочить настоящее присутствия/отсутствия в писании дневника.

Иерархия опрокидывается: само писание оказывается более жизненным, чем жизнь, которую оно должно бы дополнять; в то время как на одном уровне оно дополняет жизнь, делает ее объектом, указывает на нее, на другом же уровне оно есть акт, который имеет референтом сам

себя, акт писания, который объявляет жизнью себя. На перформативном уровне писание дневника есть акт, подтверждающий, что мы живы, он лишен референциальности, он есть почти идеальная соотношенность с самим собой, обозначающая акт жизни, который исполняется. И все-таки одновременно с этим самосоотношенность писания дневника основывается на референциальности его буквального измерения, благодаря которой мы только и можем доказать, что мы живы: соотношенность дневника с самим собой обнаруживается, в этом втором случае, как не вполне симметричная и лишь отчасти зеркальная, но, скорее, она производит избыток референциальности, на основании которого то, что есть реальность [жизни], оставляет свой след на значении (ср.: Felman 1983, 80).

В одном измерении всякое суждение о жизни как акт удостоверяет, что мы живы, оно есть зеркало для самого себя, но оно не может быть обосновано без буквальности, без референциальности дневника, который объективирует жизнь, который фиксирует прошлую жизнь; без правдивости, фактичности, буквальности оно было бы невозможно. Между тем, что человек знает о собственной жизни, и тем, что, по его мнению, он знает, и актом, посредством которого он это записывает, существует непреодолимая пропасть, пропасть между констативностью и перформативностью дискурса о жизни, но также и их сохраняющаяся неопределенность и смешение (ср.: Felman 1983, 96).

В дневнике жизнь существует только на пересечении буквального уровня текста, который фиксирует течение жизни, и другого означающего уровня, который объявляет себя актом жизни. Означающее, посредством которого человек обозначает свою собственную жизнь, разделено и противоречиво, тогда как жизнь является в нем как различие между двумя противоположными означающими тенденциями.

В последней дневниковой записи Анны Дрентвеншек эти две означающие тенденции оставили свой явный след. Первая часть записи фиксирует факты жизни, которые свидетельствуют о ее распаде, разрушении, скоротечности. Вторая ее часть — молитва, перформативный акт *par excellence*, в котором Анна Дрентвеншек умоляет Бога послать ей здоровье, не дать ей умереть: «Колокола звонят печально — Все Святые. — Что мне сказать? Новая болезнь. Отче наш на небеси, не оставь меня — помоги мне! Отче, избавь меня от болезни» (Tišma 1976, 313).

Невозможно рассматривать писание дневника как акт, который оставляет непосредственный след присутствия жизни как ее истинное изображение. Понимание дневника как «чтения жизни», которое должно быть «более высоким» присутствием, чем писание о ней, относится к логоцентрическим, метафизическим посылкам и является всего лишь разновидностью концепций, основывающихся на абсолютной ценности присутствия: непосредственная интуиция и достоверность исторического развития, которые прочитываются в тексте и которые приводятся Каллером (Culler 1982, 89–110 (ch. Writing and Logocentrism)) как пример такого понимания, упоминаются в рамках определения по-

нения дневника в вышеупомянутом словаре литературных терминов. Невозможно рассматривать дневник как след преднамеренного смысла, который присутствует в сознании автора, или как некую идеальную норму, которая просвечивает в тексте вопреки видимому. Такое понимание подвержено деконструкции, которая открывает, что то, что должно быть предполагаемым основанием этого писания, то, что делает его возможным, в данном случае сама жизнь, есть продукт дифференцированной системы текста дневника или различия, дифференциации, отсрочивания.

Писание дневника имеет тенденцию, благодаря перечислению фактов жизни, удерживать жизнь во владении у человека, пишущего о ней, создает видимость писания дневника, чей разделенный субъект говорит «Я жив», перманентности факта, неизменности, длительности. Писание дневника никогда не преуспевает в этой попытке: мы не можем сделать бессмертным собственное исполнение, мы не можем осуществить «констативность перформативности» (Фелман), поскольку это означало бы наше бессмертие. Мы можем лишь с помощью сети нашего письма уловить факты жизни, которые свидетельствуют против жизни, а не самую жизнь. Слова дневника всегда говорят в защиту жизни, а также против нее. Дневник, как говорит в одном месте Анна Дрентвеншек, вместе и «страдание, и утешение». Она пишет дневник «кровью своего сердца». Подобно всякому *фармакону*, дневник есть одновременно яд и лекарство, через писание дневника жизнь утекает безвозвратно. Слова дневника — слова, которые записываются «боязливо», как сказал Кафка. «Все более боязлив при писании. Это понятно. Каждое слово, повернутое рукою духов — этот взмах руки является их характерным движением, — становится копьем, обращенным против говорящего... И так до бесконечности» (запись 12 июня 1923 г.). Но и для Кафки они являются вместе с тем «утешением» (Кафка 1988, 196; см. также: Kafka 1978, 211).

Ведя дневник, мы отодвигаем смерть, но мы не способны убрать ее совсем. Невозможность «чтения жизни» вплетена в писание дневника, каждое слово в нем есть копьё, направленное против нас, которые пишут его, и дневник подтверждает, что из писания дневника невозможно устранить черное пятно жизни — факт смерти.

16. «После»: Российская постколониальная идентичность

1. «Повторение»

Россия пребывает после истории. Повторю это. Россия пребывает после истории.

Какое из этих утверждений пришло первым? Какое вторым? Я приглашаю вас видеть в этом повторении два режима, которые создают российскую историю, ее идентичность, хронотоп, «место» во времени. Одно из них говорит о глубинном временном отставании России: само ее бытие наступает «после» того, как история (Европы, других стран) уже совершилась, закрепляя ее навсегда «позади» движений мировой истории, делая ее навсегда и неизменно запоздавшей. Россия пребывает после истории, Россия запоздала, но запоздала безвозвратно, поскольку история как таковая перестала существовать. В этом смысле она страна, в которой время «после» современности, запоздавший интервал «после» определяет все ее «исторические» модальности.

Но это утверждение открывает возможность того, что история России все же имеет будущее. Другой режим этого повторенного (не того же самого) утверждения должен помещать Россию вне истории, до того как история случилась, в область, где временность мировой истории даже не произошла: в область мессианского обещания, которое одно толкнет Россию к историческому, к ее полному телеологическому осуществлению, в область «после» истории и вне нее. В этом втором (первом?) смысле Россия еще слишком молодая, вечно юная, незатронутая историческим временем, поскольку часы истории отмеряют время для стран, народов и культур, совершенно чуждых незапамятной или будущей временности России. Само повторение, риторически, моделирует эту хронологию, в которой повторение, копия, скажем Европы, предшествует оригиналу. Время России, слишком запоздавшее, еще грядет.

2. «Складка»

Повторяя это утверждение о российской идентичности, мы подразаиваем внутреннее различие, конститутивное для функционирования

культуры, которую мы называем «российской»: внутреннее разделение, повторение с различием, в самом начале вхождения России в «современность», или историю. Первое складывание культуры в ней самой, складку на ней самой, отмеченную внутренним разделением, раскрытием, самоколонизацией. (Слова «культура» и «колонизация» происходят от одного корня — *colere, cultus* — т. е. возделывать землю; таким образом, мы имеем в виду складку, которая всегда относится к почве и перекопке, переворачиванию ее верхнего слоя. Первоначальная сила или насилие у «истоков» культуры проявляется как колонизация.) Мы имеем в виду, конечно, первоначальную переключку, сопряжение, между современностью и российской историей, известную как реформы Петра Великого, и последующие отзвуки этого разряда, который привел в движение ритмы последующей истории России.

В работе «Диссеминация: время, край и повествование о современной нации», опубликованной в сборнике «Нация и повествование», Хоми Бхабха обращает внимание именно на такую «двойную временность», характерную для «начала» нации, на «проблематичные границы современности, установленные в этих амбивалентных временностях нации-пространства». Для того чтобы дать точное, не гипостазирующее объяснение соответствующей истории, надо обратиться к понятию «этого двойного времени нации. Действительно, только в дизъюнктивном времени современности нации... приходят к постановке вопросов о нации как повествовании» (Bhabha 1990, 294). В другом месте, в книге «Местоположение культуры», Бхабха доказывает, что для такого пограничного опыта «видимо, нет надлежащего имени, он может быть обозначен разве что «текучим» и спорным передвижением приставки «пост»» (Bhabha 1994, 1). Или, как отмечает Джеффри Беннингтон в статье «Почтовая политика и институт нации» (вышла в одном томе со статьей Бхабхи), в результате исследования «первенства «пост», или «после», во всяком исчислении национальной идентичности, «история начинает ослаблять хватку в этот момент: или, скорее, история... укрепляет хватку насильственным уменьшением скандальной нестабильности приставки 'пост', которая вызывает философские вопросы в избытке истории» (Bennington 123, 1990). Именно этот избыток повторимости не может быть сведен к однозначной идентичности, которая улавливается повторенным утверждением «Россия пребывает после истории». Я намерен проследить, как он формирует некоторые из самых знаменитых повествований в русской литературе — повествования Пушкина, Гоголя и Достоевского.

3. «После»

Именно с реформ Петра, согласно Борису Гройсу, «начинается подлинная российская история»: в результате стремления к модернизации,

материализовавшегося в городе Санкт-Петербурге, Россия вступила в мировую историю и вместе с тем осуществила мессианские пост- или внеисторические амбиции стать «четвертым Римом», которые Москва только питала. Петровские реформы в этом смысле представляют собой уникальный акт «самоколонизации российского народа», спасший Россию от действительной колонизации со стороны Запада. Санкт-Петербург может рассматриваться, поэтому, и как место «русской славы и могущества», и как «вечный знак культурной колонизации и психологического разрушения русского народа» (см.: Гройс 1993, 358). Колеблясь между этими двумя полюсами, Санкт-Петербург, будучи вне- или постисторическим списком [с Запада], был обречен остаться призрачной вечностью по другую сторону жизни и смерти (см.: Гройс 1993, 359).

4. «Парадокс»

Позвольте мне начать с воспоминания, связанного с вопросами культуры, колонизации, отставания, подтолкнувшими меня к этим размышлениям. Я хочу вспомнить свою лекцию, прочитанную в Тартусском университете в Эстонии в начале декабря 1990 г. в присутствии покойного Юрия Михайловича Лотмана. Я прочитал текст о творчестве Михаила Бахтина и Жака Деррида и их общей способности смеяться, вдохновленной Фридрихом Ницше. Между прочим я исследовал пространство другого, которое открывается в акте (философского) смеха, и сказал, что «смех Ницше не есть нечто случайное для философии, но крайнее пространство или сила гетерологии и другого, которая позволяет нам мыслить о бытии и его пределах. В границах этого пространства Батай, Бахтин и Деррида предстают самыми верными его последователями и истолкователями нашего времени» (Kujundhić 1997, 70). Лотман ответил первым. Его комментарии отличались раздражением, относящимся именно к вопросу о времени. На параллель между Бахтиным и Деррида он ответил аналогией между Россией и Европой: «Россия по отношению к Европе подобна пресловутой черепахе по отношению к Ахиллесу в парадоксе Зенона. Ахиллес начинает бежать и сразу оставляет черепаху позади. Мигом он делает полный круг по стадиону. Но в момент победы он поймет, что видит перед собой спину черепахи. Черепаха, как Россия, в своем медленном движении идет впереди Европы». И о Михаиле Бахтине: «Я знал Михаила Бахтина, он был моим другом. И я знал его до конца его жизни. Когда Бахтин умирал, он не думал о смехе. Он думал о Христе».

Отметим, что в ответе Лотмана предполагаются две возможности, заложенные в российском «после».

1) Россия находится настолько далеко позади «Европы» и тем самым «истории», что, можно сказать, становится мысом Европы; и Европа остается позади благодаря своей победе. Поскольку Россия идет после ис-

тории, неспособная вступить в нее, ей даже не стоит стараться; и именно не стараясь, она окажется «до» Европы, «впереди» нее. 2) Отставание России связано также с некоторым мессианским или жертвенным посулом: умирающий Бахтин думает о Христе. (Хочу заметить мимоходом, что в своей лекции я никоим образом не выстраивал иерархию при сравнении Бахтина и Деррида; если вообще говорить об этом, то в своем творчестве они равны; но это-то и вызвало беспокойство и желание утвердить Бахтина/Россию вне сравнения, а следовательно вне Европы и истории.) Я оставляю также без комментария значение географии и идентичности и тот факт, что это утверждение сделано самым выдающимся еврейским интеллектуалом советской эпохи, работающим в Эстонии, бывшей в то время по существу российской колонией, и что именно он воспроизвел этот мессианский фантом положения и идентичности России по отношению к Западу, точно так же как он сам жил вне России и в колонизированной ею стране. Некое глубинное повторение колонизированных идентичностей (имеющее отношение, между прочим, к самому функционированию института «Russian Studies» на Западе).

Юрий Лотман сам писал о вступлении России в современность в XVIII столетии. Именно тогда, в эпоху Петра Великого, «произошел решительный разрыв с предшествующим», разрыв, который имел последствия как для геополитического положения России, так и для ее исторического времени: отношение России к Западу становится травматическим опытом, который вызвал разрыв культурной памяти, поскольку ««забыть» значило быть просвещенным» (Lotman and Uspensky 1985, 31, 50). Далее Лотман утверждает: «Субъективная европеизация повседневной жизни не имела ничего общего с подлинным движением к западному образу жизни. Кроме того, она имела тенденцию к принятию своего рода антихристианских форм, которые были совершенно невозможны в повседневной жизни христианского Запада. Русские воспринимали Запад как антихристианский; поэтому они воспринимали обезверивание жизни как европеизацию. Объективно, однако, такая европеизация часто делала реальные формы европейской жизни более далекими. Этот парадокс кажущийся...» (Lotman and Uspensky 1985, 57). Тот факт, что Россия была «европеизирована», ввел призрачный чуждый механизм, различие в само ее тело, который не позволяет сказать, где начинается российская идентичность и где она заканчивается, и это различие мы могли бы назвать, вслед за Фрейдом, «Unheimlich». Можем ли мы также не заметить в очерке Успенского и Лотмана определенную «обеспокоенность влиянием», некий симптом этого разделения, наравне с завораживающим размышлением? Новое введение собственного, возрождение национального, именно там, где идет речь о различии? Петровские реформы, по этой оценке, ввели неопределенность в самое сердце собственного, самости: чем более «западной», европеизированной, казалось, становилась Россия, тем в действительности более русскими, антизападными стали эти признаки идентичности. Следовательно, петровские реформы вызвали неисцелимый разрыв

в сердце идентичности или временном положении России (прежде Европы/после Европы), если признать верным суждение о проблематических границах современности, установленных в нации-пространстве. Российская идентичность после ее прохождения через современность разворачивается из этой первоначальной сложности. Просвещение России привело к дилемме, двоякой возможности: просвещение расценивается или как «позитивное событие, обеспечивающее культурный прогресс России», или как «негативный феномен, ведущий к потере национальной индивидуальности» (Lotman and Uspensky 1985, 53). Мы также оставляем в стороне возможность того, что эта апорийная структура в корне разрушает свое описание и интерпретацию в терминах «бинарных оппозиций».

Повторение, почти одновременность этих двух противоположных возможностей колеблется в шизофреническом ритме — Россия вечно опаздывает, Россия вечно начинает рано, — и эти два параллельных режима отмечают ее появление «в» истории. Петровские реформы оставили неустранимую мету на этом еще возникающем периоде, еще разворачивающейся эпохе.

5. «Раскол»

Шизофреническое ритмическое колебание между пустой национальной идентичностью и опытом самоколонизации, посредством которой Россия приобретает свою историю через модернизацию, в знаменитой «Апологии сумасшедшего» Чаадаева (1836) было уподоблено сумасшествию. До петровских реформ Россия не имела истории, и «Петр Великий нашел у себя дома только лист белой бумаги и своей сильной рукой написал на нем слова *Европа* и *Запад*» (Чаадаев 1991, 527; см. также: Chaadaev 1969, 167). Россия приобретает свою идентичность буквально посредством забвения своего национального или исторического наследия. Вот почему петровская традиция представляет собой самую драматичную складку (*франц.* pli, *лат.* plicare, *англ.* to fold), первоначальную сложность (*англ.* complication), складывание листа белой бумаги, края которой обрисовывают первую, а если не первую, то самую глубокую (само)колониальную рану.

И впрямь, это не первый самоколонизальный импульс в российской истории. Само начало русского народа связано с призыванием новгородцами (862 г.) на княжение северянина Рюрика, скандинавского князя, который должен был насадить свое правление воюющим кликам русских князей, объединить и защитить их. Этот первый, первоначальный импульс самоколонизации внес разрыв, неопределенность в российскую идентичность. Это приглашение, полагает автор книги «Икона и топор» Джеймс Биллингтон, «открыло путь традиции самозванцев», которые подтолкнули Россию к «долгой бессмысленной борьбе», свя-

занной с внутренними религиозными войнами (Billington 1970, 46). История «самозванцев» серьезно повлияла на российскую генеалогическую, патрилинейную определенность и привела к «эпохе смуты» (Billington 1970, 46). Мы лишь упоминаем здесь об открытости Другому, о жесте самоколонизации, который внутренне присущ российской идентичности и с давних пор разделяет или преследует российскую национальную генеалогию. Именно эта неопределенность будет радикально усилена в эпоху Петра. Русская история может рассматриваться, следовательно, как «долгая бессмысленная борьба» за то, чтобы совладать с этой навязанной себе самой же собой колонизацией, диктующей все противоречивые насильственные импульсы ее шизоидного исторического развертывания, ее пульсации между мессианским посулом, «иконой», и насилием, самоувечьем, «топором»: Раскольников.

6. «Пустота»

Вступив в историю в результате петровских преобразований, Россия является навсегда колонизованной, оторванной от своих исторических корней, отмеченной «Европой и Западом»: родившись в истории, Россия прекратила свое историческое существование. Обработка почвы (*colere, cultus*) осталась за этой колониальной прививкой на почве России, повлиявшей на ее геополитические, а также ее временные, исторические («до; после») координаты. Вот как Чаадаев описывает этот драматический порез на теле России, вспахивание ее национальной почвы: «Величайший из наших царей, тот, который, как говорят, начал для нас новую эру, которому, как все говорят, мы обязаны нашим величием, нашей славой и всеми благами, какими мы теперь обладаем, полтораста лет тому назад пред лицом всего мира отрекся от старой России. Своим могучим дуновением он смел все наши учреждения; он создал пропасть между нашим прошлым и нашим настоящим и бросил туда без разбора все наши традиции. Он сам пошел в страны Запада и стал там самым малым, а к нам вернулся самым великим; он склонился перед Западом и поднялся нашим господином и законодателем. Он ввел в наш язык западные речения; свою новую столицу он назвал западным именем; он отбросил свой наследственный титул и принял титул западный; наконец, он почти отказался от своего собственного имени и не раз подписывал свои державные решения западным именем. С этого времени мы только и делали, что, не сводя глаз с Запада, так сказать, вбирали в себя веяния, приходившие к нам оттуда, и питались ими» (Чаадаев 1991, 525; см. также: Chaadaev 1969, 165).

Преобразования отмечены символическим склонением России перед Западом: ее крайним унижением и смирением. Модернизация России и ее вступление «в» историю основывается на определенном мазохистском желании: Петр Великий, который ассоциируется с Россией,

склоняется перед Западом и потом возвращается домой, с тем чтобы воспроизвести последствия этого подчинения как закон («хозяин, законодатель»). Поразительное ускорение российской истории через петровские преобразования основывалось на внутренней трещине, на открытости другому, которая навсегда нарушила ее внутренний исторический ритм и чувство самоидентичности. Открылась внутренняя, винтообразная, перекрученная, замысловатая рана, в которой ощущается ритм прогресса и вместе с тем разворачивается идентичность России, ее вечная садомазохистская («склониться; закон») самоколонизация и регрессия. Россия как нельзя лучше чувствует, что «нация, следовательно, всегда открыта своим другим: или, скорее, она конституируется только в этой открытости, которая в принципе насильственна» (Bennington 1990, 131). И, возможно, «закон», навязанный России Петром Великим, является ценой, какую Россия должна заплатить за вхождение в семью европейских народов. Россия истощает себя в безмерной бдительности на своих западных границах, или, точнее, как раз самоколониальная бдительность (желание/страх) наблюдает за Россией и становится ее идентичностью («С этого времени мы только и делали, что, не сводя глаз с Запада...»). В то время как последствия российской модернизации изменили мировую историю (вплоть до холодной войны, конкуренции с Западом в сфере освоения космоса и гонки вооружений), она же заложила или запрограммировала разрушение российской идентичности (самый крайний или радикальный пример его — советский коммунизм). Это разрушение, самоуничтожение, самоуничтожение стало условием ее исторического успеха, ее парадоксального «прогресса». Вот как в одном из своих «Философических писем» Чаадаев описывает Россию: «Опыт времен для нас не существует. Века и поколения протекли для нас бесплодно. Глядя на нас, можно сказать, что по отношению к нам всеобщий закон человечества сведен на нет. Одинокие в мире, мы миру ничего не дали, ничего у мира не взяли, мы не внесли в массу человеческих идей ни одной мысли, мы ни в чем не содействовали движению вперед человеческого разума, а все, что досталось нам от этого движения, мы исказили. Начиная с самых первых мгновений нашего социального существования, от нас не вышло ничего пригодного для общего блага людей, ни одна полезная мысль не дала ростка на бесплодной почве нашей родины, ни одна великая истина не была выдвинута из нашей среды; мы не дали себе труда ничего создать в области воображения и из того, что создано воображением других, мы заимствовали одну лишь обманчивую внешность и бесполезную роскошь» (Чаадаев 1991, 330; см. также: Chaadaev 1969, 41).

Мы можем рассматривать две приведенных нами цитаты из разных работ Чаадаева как две скобки или эпохи исторического открытия. Два исключительных, опустошающих, самоувечающих режима являются на противоположных сторонах как скобки, открывающие/закрывающие российскую историческую временность: одна, предельная полнота исторического развития и модернизации, достигается посредством под-

чинения другому («мы только и делали, что... вбирали в себя веяния, приходившие к нам оттуда»); другая, ничтожество исторической идентичности, пустота, вечно препятствующая завершению идентификации (катастрофическая каденция слышится в эту вторую эпоху: «ничего, ничего, ничего»). Призрачное, абиссальное круговращение идентификаторских симуляций, «обманчивых внешностей», нигилистических стремлений и регрессивных ускорений. Провидение и история не пожелали «нас ничему научить» (Чаадаев).

7. «Икона»

Нигилистическая пустота, обнаруженная апорийной хроно-топологией России (до истории/после истории; принятие различия «Европа — Запад» в самую сердцевину идентичности), была заполнена впоследствии попытками представить этот паралич как подлинный исток национального предназначения России. Поскольку Россия не имеет истории, она наилучшим образом подготовлена к тому, чтобы стать во главе народов мира в их мессианском порыве к постисторичности. И эта роль будет выполнена посредством подчинения других тому правилу колонизации, которое структурирует Россию изнутри. В другом столь же известном документе русской философии, в работе «Русская идея» (1888), Владимир Соловьев заключает: «Русская империя, отъединенная в своем абсолютизме, есть лишь угроза борьбы и бесконечных войн. Русская империя, пожелавшая служить Вселенской Церкви и делу общественной организации, *взять их под свой покров*, внесет в семейство народов мир и благословение» (Соловьев 1992, 204; курсив мой. — Д. К.). Тайный сговор между русским хилиастическим мессианизмом, объединяющим народы земли под колониальной защитой России, и последующим коммунистическим интернационализмом совершенно очевиден. Если заменить «Вселенскую церковь» на «коммунистическую партию», то получится фрагмент, достойный пера Владимира Ильча Ленина. (Соловьев, конечно, не спрашивает, захотят ли «народы» принять «благословение» или «покров» от России.)

8. «Призрак»

Апорийная хроно-топология России как самоколонизированного пространства организует всю область русской литературы, политики и культуры. Без учета этого обстоятельства возникают трудности с пониманием некоторых самых выдающихся литературных документов. На самом деле, они могут быть прочитаны как самые выдающиеся симптомы этого конфликтного пространства. Посмотрим на самые знаменитые образцы.

Пушкинский «Медный всадник» организован вокруг разобранного нами пространственно-временного парадокса. Он открывается описанием западных приграничных областей России, какими они предстают взгляду Петра Великого еще до реформ, в сущности — до какой-либо истории: «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн, / И вдаль глядел. Пред ним широко / Река неслася; бедный челн / По ней стремился одиноко». Но «даль» российской предыстории не пуста. Вид/место будущего города диктуется угрозой со стороны Другого, и эта угроза обуславливает преобразовательный или прямо колониальный императив: «И думал он: / Отсель грозить мы будем шведу, / Здесь будет город заложен / Назло надменному соседу. / Природой здесь нам суждено / В Европу прорубить окно». Вхождение в историю обуславливается, как сказал бы Беннингтон, этим насильственным, зримым открытием Другому. *Окно* в Европу *вырезается* в самом предисторическом теле русского народа, для того чтобы способствовать модернизации России привнесением Западного, и обезопасить ее от вторжения. Строки «Сюда по новым им волнам / Все флаги будут в гости к нам» описывают девственное пространство России, теперь открытое Другому, и, с другой стороны, само место бесконечного беспокойства для Другого, который будет навеки утрачен этим самым открытием России («ужас на шведов») и не будет допущен «внутри» ее чистого, непорочного тела. Окно в Европу всегда пульсирует в этом противоречивом ритме — подавление другого, приглашение другого, — который пронизывает это натурализованное относящееся к прошлому описание российской самоколонизационной фантазии, современности и истории.

Но описание Санкт-Петербурга как окна в Европу есть также образ самого подчинения России колонизирующему взгляду, но на этот раз брошенному *изнутри*. «Другое» петровских реформ остается в России, ее самость ранена, и такая Россия всегда устрашает не «шведов», но саму себя. Столетие спустя («Прошло сто лет, и юный град») становится очевидным *последствие* — российская история после Петра пытается справиться с этим ужасом, поселившись у нее внутри: «Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо, как Россия, / Да умирится же с тобой / И побежденная стихия». Это воображенное поэтом примирение России и Санкт-Петербурга никогда не наступит, и этот город никогда не сможет приспособиться к Природе, т. е. к России. В результате наводнения город разрушен, и сами мертвые восстали, вымытые из могил: «Грозой снесенные мосты, / Гроба с размытого кладбища / Плывут по улицам!» История начинает преследовать Россию в образе того самого персонажа, который некогда вбросил ее в историю: в образе Петра Великого. Он возвращается как призрак: «И, озарен луною бледной, / Простерши руку в вышине, / За ним несется Всадник Медный / На звонко-скачущем коне; / И во всю ночь безумец бедный, / Куда стопы ни обращал, / За ним повсюду Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал». Он оставляет жителей России, метонимически воплощаемых «бедным Евгением», «безумцем бедным», «у порога»: «У порога нашли безумца мо-

его / И тут же хладный труп его / Похоронили ради бога». Возвращение мертвых и призрака служит связующим звеном для исторической хронологии: российская история предстает как возвращение, как парализующее колебание между самим масштабом преобразований и последствиями этой модернизации как катастрофы. Поэма заканчивается печальной сценой, и тело, захороненное «ради бога», открывает мессианское пространство как внутренний порог, некую альтернативу «окну в Европу», рану в почве, которая вбирает в себя память о катастрофе, затемненную образом «тяжело-звонкого скаканья / По потрясенной мостовой».

Но катастрофа ничего не меняет. Сама образная ткань поэмы основывается на возвращении призрака, воссоздающем изначальное преступление, связанное с самоколонизацией России. В этом смысле историческая катастрофа, изображенная в «Медном всаднике», является не искажением, но самим условием травматического появления России «в» истории. По словам Мориса Бланшо, эта «катастрофа разрушает все и тем не менее оставляет все нетронутым» (Blanchot 1986, 1).

Разрушительные силы, которые еще сдерживаются в «Медном всаднике» (оде Санкт-Петербургу/городу как катастрофе), прорастают из самой ткани гоголевской «Шинели» (1842). Вся повесть разворачивается из парализованной риторики, которая расчленяет ее повествовательное тело. Во многих отношениях «Шинель» никогда не начинается, но когда (или если) она начинается, то начинается как повторение, как возвращение (призрака). С самого рождения Акакий имеет чин титулярного советника, занимает свое место в иерархии, идущей непосредственно от «табели о рангах», введенной в эпоху петровских реформ: «Ребенка окрестили, причем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» (Гоголь 1969, 106). (Значит, он не просто писец, но также список.) Акт крещения оставляет также явственный мессианский след, указывая на возвращение Христа: данное при крещении имя (Акакий) состязается с возвращением призрака Петра через ранг «титулярного советника». Акакий Акакиевич с самого начала появляется в повести уже как причастный мессианскому, или как список с истории: призрак или труп, принесенное в жертву, уже разлагающееся тело. Это разложение питает энергией все повествование, и от описания его внешности («и цветом лица что называется геморроидальным... Что ж делать! виноват петербургский климат» — Гоголь 1969, 104), от намека на то, что Акакий сам является экскрементом («кака», отбросы истории), от бесконечного заикания Акакия до вытершегося сукна его шинели повесть разворачивается как собственное искажение, распутывание собственного текста (текстуры). Прогресс в повести невозможен, путь ему преграждает диктаторский склад (склад, мода, модернизация) портного *Петровича*. После смерти Акакия Акакиевича, не пережившего кражи своей новой шинели, он возвращается в пространство Санкт-Петербурга как призрак: «Лицо чиновника было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом...

в дальних частях города все еще показывается чиновник-мертвец» (Гоголь 1969, 133). Но «ужас», вызванный явлением призрака Акакия Акакиевича, усиливается явлением еще одного призрака в конце повести: «Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте» (Гоголь 1969, 133). Повествование об истории начинается с возвращения призрака, привидения Петра Великого, диктующего образ жизни жителям города, навязывающего им свой закон («хозяин, законодатель») и внушающего неопишувемый ужас. Сама фигура (лицо) Акакия Акакиевича есть образ смерти, которая отменяет всякую возможность для референциального пространства повести (Санкт-Петербурга) конституироваться иначе, нежели как через диктаторское возвращение призрака Петра («привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом»). Город является как ужас, внушаемый призраком, он есть сам образ собственной идентичности как становления в качестве разрыва, регрессивного развертывания после-исторического, после-колониального повествования, развертывания в ничто: призраком, задающим движение («направляя шаги») российской истории к «ночной темноте».

9. «Топор»

В «Преступлении и наказании» (1865–1866) Достоевского Раскольников выходит на улицы Петербурга, уже замусоренного постисторическими отбросами петровских реформ: «... всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу... отвратительный и грустный колорит картины» (Достоевский 1991, 34). Пространство города действительно колеблется между строительством («до-» его истории) и последующим разложением (гниль, помой, знакомый «геморроидальный» климат Петербурга, его «особенная вонь»). Кроме того, место Раскольникова в этой истории обозначено как место опоздавшего («он был должен кругом хозяйке» — Достоевский 1991, 33), т. е. пришедшего после ее свершения и зависимого от ее результатов. Роман строится как относящаяся к прошлому парадигма создания города, Раскольников же является симптомом этого фантастического производства и его иллюзорной экономии (или его обусловленности историей). И опять-таки, о романе «Преступление и наказание» можно было бы сказать, что он никогда не начинается, но постоянно накладывается сам на себя, начинаясь как призрачное возвращение угрожающего другого, как возвращение долга другому. Выделяющийся благодаря немецкой шляпе («Эй ты, немецкий шляпник» — Достоевский 1991, 35) и одержимый жаждой нового («Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся...» Достоевский 1991, 35), Раскольников совершает первичное преступление модерни-

зации, технологическое смещение (вспомним хайдеггеровский *Ge-stell*) или разделение русской идентичности. Его топор — пожалуй, самый знаменитый инструмент в истории русской литературы и культуры, раскалывающий ее пополам (вполне буквально). Модернистская, техническая фантазия Раскольникова действительно основывается на опрокинутой временности, обусловленной «сущностью техники», как понимает ее Мартин Хайдеггер в «Вопросе о технике»: «Но более позднее для исторической фактографии — современная техника — по правящему в ней существу есть более раннее событие» (Хайдеггер 1993, 230; см. также: Heidegger 1977, 22). Раскольникова ставит на его путь как раз эта первичная телеология технического, которая предшествует истории и которой «определяется существо всех исторических событий» (Хайдеггер 1993, 232; см. также: Heidegger 1977, 24). Роман разворачивается посредством возвращения к себе в несостоявшемся, саморазрушительном насилии.

В этом отношении значимы посещения Раскольниковым места преступления. (Он приходит на место преступления дважды, до и после преступления. Эти посещения как таковые суть значимые удвоения, возвращения, ведущие никуда, характерные для этой запрещенной, сложенной, реплицированной (*франц. pli!*) нарративной «прогрессии»; во время второго посещения, после преступления, он одержимо дергает за колокольчик, обнаруживая тем самым мотив скорби и мессианской встречи, поскольку первый, церковный колокольный звон «до» преступления, как мы увидим, обнаруживает жертвенное в технике.) Оба его посещения места преступления «до» убийства отмечены сильными ассоциациями с Западом и петровскими реформами. Первая ассоциация с Западом (по-немецки: *das Abendland*, вспомним «немецкого шляпника») вызывается закатом солнца и «окном в Европу (на запад)»: «Небольшая комната, в которую прошел молодой человек, с желтыми обоями, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем. «И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!..» — как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова» (Достоевский 1991, 37). Во время второго похода к старухе фантазия в петровском духе обуславливает преступление, которое вскоре последует, поскольку Раскольников размышляет над тем, как бы он перестроил или расположил город: «Проходя мимо Юсупова сада, он даже очень было занялся мыслию об устройстве высоких фонтанов и о том, как бы они хорошо освежали воздух на всех площадях. Мало-помалу он перешел к убеждению, что если бы распространить Летний сад на все Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекрасная и полезнейшая для города вещь». Раскольников не просто захвачен задачей явно петровского размаха (фонтаны и Марсово поле *были* построены Петром Великим), но он прямо связывает эти ассоциации с фигурой бронзового всадника, конной статуи Петра Великого работы Растрелли, поставленной у самого Михайловского дворца, который Раскольников хочет соединить с Марсовым полем и мимо которого он проходит, когда идет убивать старуху.

Когда он готовится совершить преступление, само время ускоряется, свидетельствуя тем самым о техническом, модернистском смещении русской идентичности: «Где-то вдруг часы пробили один удар. “Что это, неужели половина восьмого? Быть не может, верно, бегут!”» Реформистские фантазии Раскольникова являются, конечно, самой парадигмой модернистского ускорения истории, и в этом смысле они не «его» фантазии, но фантазии другого, воплощаемые в жизнь посредством его тела или на этом теле как инструменте. Он не опаздывает, он приходит как раз вовремя, для того чтобы совершить преступление, как двойник, сам по себе — симптом модернистской технической воспроизводимости, сам по себе повторение, копия, *машина*: «Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти *машинально*, опустил на голову обухом» (курсив мой. — Д. К.). Выявляя опасность, связанную с техникой («крайняя опасность» техники, Хайдеггер), в этом отнесенном в прошлое воспроизведении встречи России с современностью, Достоевский также предлагает расколотую (глубинную, самосоотнесенную, шизоидную — *раскол*, Раскольников) сценографию русской идентичности, растерзанной в саморазрушительном, как сказал бы Хайдеггер, «решительном столкновении» между тем, что, «с одной стороны, родственно существу техники [модернизация, колонизация] и, с другой стороны, фундаментально отличается от него [стабильная, самоотжественная национальная идентичность]» (Heidegger 1977, 35). Раскольников выступает как само политическое *бессознательное* («едва себя чувствуя») этого конфликтного идентификационного аппарата, как его первоначальный признак («топор», раскол) или его механическое («почти машинально») повторение.

10. «Страдание»

Обратной стороной насилия, связанного с модернизацией, является глубокая, жертвенная пассивность, которой русские (в романе Достоевского, например) отвечают на установление колонизирующего права (у Чаадаева Петр, «хозяин» в России, склоняется перед Западом). Садомазохистская экономия, производящая экстаз страдания, эротизацию раны, лучше всего может быть проиллюстрирована исступленным, безумным наслаждением, испытываемым Мармеладовым, которого бьет жена: «Мне таковые побои не токмо не в боль, но и в наслаждение бывают... И вдруг, в бешенстве, она схватила его за волосы и потащила в комнату. Мармеладов сам облегчал ее усилия, смиренно ползя за нею на коленках. «И это мне в наслаждение» И это мне не в боль, а в наслаждение, ми-ло-сти-вый го-су-дарь», — выкрикивал он, потрясаемый за волосы и даже раз стукнувшись лбом об пол» (Достоевский 1991, 56, 58). Альтернативное, мессианское, после- (до?) историческое пространство открывается в этой эротизированной ране, представляющей Пе-

тербург местом новой церкви, своего рода новым Иерусалимом («Это он в Иерусалим идет, братцы... столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает, — насмехались прохожие над покаянием Раскольникова на перекрестке, Достоевский 1991, 603). Мармеладов, чье имя «Семен», выступает как альтернативная, «петровская» фигура, обратная сторона или двойник города (Семен, т. е. Симон, имя апостола Петра до обращения), поскольку на его поминки, прощальный ужин, тайную вечерю пришли двенадцать (плюс Раскольников, тринадцатый) скорбящих. Альтернативой петровской, самоколонизаторской послеистории (в действительности, отрицания истории) является этот компенсирующий мессианский просвет (после смерти Бога), в который Россия будет брошена после истории, поскольку история как таковая перестанет существовать.

В конце романа Раскольников в Сибири смотрит на «широкую окрестность» российской предистории, где «как бы время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» (Достоевский 1991, 628). Но эта предистория вызывает ускорение времени (отличное от того, которое было воспринято как модернизация), когда «семь лет» («семь лет, *только* семь лет!», подчеркнул Достоевский) каторги начинают восприниматься как библейские «семь дней» творения (Достоевский 1991, 630). Сибирский гулаг кажется Соне и Раскольникову местом, где они переживают счастье, «бесконечное счастье» (это выражение повторяется несколько раз), и можно только предчувствовать вместе с ними, на волне этого логоцентрического/*лагер*центрического экстаза и ее мессианского ускорения, «великий, будущий подвиг», который ждет Раскольникова. «Вместо диалектики наступила жизнь» (Достоевский 1991, 630), всякая опосредованность закончилась, и будущее воссияло вместе с восторженным восхвалением концентрационного лагеря. Два взаимно исключающих «после» соединяются в разрушительном жертвенном скрещении: русский мессианизм сталкивается с крайней опасностью техники, механической переработки человеческих тел.

Остальное, как они говорят, *есть* (русская) история¹⁶³.

17. Иво Андрич и саркофаг истории

Нет документа цивилизации,
который не являлся бы в то же время
документом варварства.

Вальтер Беньямин. «Тезисы о философии истории»

Принимая премию памяти Андрича за свою «Энциклопедию мертвых», Данило Киш говорил об истории как самом важном аспекте творчества Андрича: «[Андрич] воспринимает историю как «шум и ярость», как результат своего разочарования в политических битвах. Как писатель, Андрич противопоставляет хаосу истории «закон, меру, работу, порядок и аскетизм». Его поэтика, которая исходит из уверенности в том, что фантазия — сестра лжи и потому опасна, приводит его к отказу от «легкомысленного воображения как недостойного обмана». «Знать правду и говорить правду» становится его поэтическим идеалом и литературной программой.

Однако отвернувшись от опыта истории, Андрич вернулся к истории как вымыслу: вместо экспериментирования с языком Андрич искал закон, порядок и меру в историческом материале.

Такое двойное отношение к истории позволило Андричу сделать «европейскую прозу [открытой] для новых возможностей и тем» (Kiš 1989, 38). Благодаря «возвращению к истории» Андрич своим творчеством возвращает читателям историю как вымысел. Это возвращение к истории, как напоминает нам Киш, включает в себя определенное отращивание к истории и одновременно принятие истории как области закона, порядка и меры, которая структурирует повествование Андрича. Поскольку Андрич возвращается к истории, отвернувшись от нее, история навязчиво возвращается к Андричу и преследует его произведения. Действительно, все творчество Андрича — от «Ех Ронто» (1918) и «Беспокойства» (1920), от боснийских повестей («Путь Алии Джержелеза», 1920; «Мустафа Мадьяр», 1924; и «Мост на Жепе», 1931), от рефлексивной прозы «Мосты» (1933) и, далее, от его зрелых романов («Мост на Дрине», «Боснийская хроника», 1945) до незаконченной работы «Омер-паша Латас» (1977) — колеблется между отращиванием к истории и желанием вернуться к ней.

Излюбленная метафора в творчестве Андрича, которая представляет и связывает эти два в корне противоположных движения исторического, — метафора моста. Мост и разделяет эти две противоположных силы, и связывает их могуществом «необычной мысли, потерявшей в пустыне» (Andrić 1965, 98). Эти две силы, вызываемых историей, одна

из которых — отвращение, а другая — восстановление и сохранение, можно назвать также силами забвения и воспоминания исторического. Таким образом, творчество Андрича может рассматриваться как попытка, сохраняя пропасть между желанием забыть катастрофу истории и ее сохранением и памятью о ней, преодолеть эту пропасть или перекинуть через нее мост. Поэтому история в сочинениях Андрича может рассматриваться как ницшевское «вечное возвращение» (*Ewige Wiederkunft*), и она появляется в текстах Андрича лишь постольку, поскольку он хочет стереть, подавить и всякий раз забыть ее. (В этом отношении она обладает также всеми качествами фрейдовского *Wiederholungszwang*, навязчивого, невротического повторения.)¹⁶⁴

Но какие качества моста столь настойчиво выдвигают его вперед в связи с размышлениями об истории, памяти и забвении? Почему, в самом деле, Андрич выбирает мост как наилучшее пространство для своего творчества? Какого рода «пространством» является мост? Прежде чем обратиться к Андричу, попытаемся найти ответы на наши вопросы у выдающегося «философа мостов», Мартина Хайдеггера¹⁶⁵.

Мост, учит Хайдеггер, сам по себе есть антитетическое построение, которое одновременно связывает и разделяет, объединяет и различает, соединяет и противопоставляет, сохраняет и изглаживает из памяти. В этом смысле мост есть структура «чистого противоречия» (Рильке), воздвигнутая на пограничной линии между жизнью и смертью, землей и небом:

«Мост покачивается над потоком «с легкостью и мощью». Он не просто соединяет берега, которые уже есть. Берега возникают как таковые лишь постольку, поскольку мост пересекает течение. По самому замыслу моста он располагает их друг против друга. Одна сторона поставляется против другой благодаря мосту» (Heidegger 1971, 152).

Мост укрепляет пропасть, стороны которой он должен был соединить. Это антитетическое связывание, эта двойственная связь между двумя берегами, одновременно разделенными и соединенными, является конститутивной для всякого моста. Мост служит нашим повседневным нуждам, нашей работе, и облегчает наше присутствие здесь, на земле, «помогая людям быстрее перемещаться взад и вперед, так чтобы они могли попасть на другие берега» (Heidegger 1971, 152–153). Но это «соединяющее» качество — лишь одна сторона его цели. Другая сторона гораздо более важна, поскольку она связывает людей с их смертностью, т. е. смертью: «То крутой дугой, то плавной возвышается мост над горной долиной и потоком — помнят ли смертные об этом своде или забывают, что они *всегда сами находятся в пути к последнему мосту*» (Heidegger 1971, 153).

Кроме того, полагает Хайдеггер, мост соединяет память («помнят») и забвение («смертные... забывают»), и он соотносит их с основополагающим свойством моста. Идти по мосту всегда означает стремиться к этому «последнему мосту». По мнению Хайдеггера, мы можем переходить мост, лишь поскольку мы смертные, обреченные на умирание. Эта

судьба смертных воссоздается всякий раз, когда мы переходим через мост, или когда мы, как говорит Хайдеггер, сопровождаемы мостом. Память об этом переходе есть истина моста.

Мост соединяет и разделяет жизнь и смерть, память и забвение, здешнее и нездешнее. Мы строим мосты и для того, чтобы утвердить свое присутствие здесь, на земле, и для того, чтобы обозначить его как глубинно преходящее, временное и ускользающее. Пересечь реку по мосту — значит пересечь Лету, реку смерти и забвения, но также встретиться с истиной и памятью, Алетейей, памятуемой мостом. Мост, таким образом, — всегда своего рода надгробная плита, его своды и арки удерживают нас в наших собственных пределах, подобно тому как саркофаг удерживает и разрушает останки тела. Действительно, Хайдеггер сам сравнивает мост с гробницей: «*Totenbaum...* созданная для разных поколений... их путешествия по времени» (Heidegger 1971, 160). Мост очерчивает (т. е. выстраивает) земное предназначение и ход времени для смертных, ибо он знаменует тот факт, что земное время всегда заканчивается в мессианском, апокалиптическом времени смерти. Это равновесие между жизнью и смертью, которое выражает течение времени для поколений (и, следовательно, является конститутивным также для исторического), есть то, что мы называем «мостом»¹⁶⁶

В конце «Моста на Жепе» рассказчик однажды под вечер спускается с гор и останавливается у моста: «Прислонившись спиной к плитам моста, человек ощутил ласковую теплоту дня, которую сохранил камень. Человек вспотел, с Дрины тянуло холодным ветерком, и странно поразило его прикосновение нагретого солнцем обтесанного камня. Человек и камень сразу поняли друг друга. И человек тогда же решил написать его историю» (Andrić 1965, 98; курсив мой. — Д. К.)¹⁶⁷

Повесть, таким образом, заканчивается началом истории. Какова история моста на Жепе? Такова ли она, как в повести? Андрич рассказывает нам, что на четвертом году своего правления великий визирь Юсуф впал в немилость, став жертвой коварных интриг. Из борьбы, длившейся всю зиму до мая, Юсуф вышел победителем. Победа не принесла ему радости; победитель сохранил молчаливую и задумчивую память об опале, страданиях и боли. У Юсуфа осталось чувство, что «жизнь от смерти и славу от гибели отделяла черта тоньше, чем лезвие кинжала». Именно память о близкой смерти заставила великого визиря вспомнить о детстве: «Он вспомнил милую Боснию и село Жепу, откуда его увезли девятилетним мальчиком» (Andrić 1965, 91). Потом он вспомнил родителей и приказал облицевать их могилы белым камнем и воздвигнуть надгробия. Эти воспоминания о детстве и смерти родителей привели его к решению построить мост.

Повествование Андрича здесь очень кратко. Говоря, что визирь не был в Жепе с девяти лет, Андрич имеет в виду, что Юсуф был насильственно вывезен янычарами во исполнение кровавой мести и в Стамбуле обращен из христианства в ислам. Строительство моста воссоединяет визиря с родными местами. Поэтому мост может рассматриваться

как пуповина, которая одновременно и связывает его с детством, и знаменует момент его насильственного отделения. В «Мосте на Дрине» Андрич расскажет нам, что Мехмеду-паше Соколовичу выпала такая же судьба и что выбор им места для моста в Вышеграде был продиктован желанием обозначить место, где он в последний раз видел свою мать. Метафорическая замена пуповины мостом делается явной благодаря самому повествованию. Мост на Жепе был построен, и:

«Повалил народ из окрестных сел смотреть мост. Из Вышеграда и Рогатицы приезжали горожане и, восторгаясь мостом, досадовали, что этот красавец будет украшать собой чертову глушь, а не их городишко.

— Что ж, родите своего визиря, — отвечали им жители Жепы и хлопали по каменному парапету, края которого были такие ровные и гладкие, что казались вырезанными из сыра, а не высеченными из камня» (Andrić 1965, 95).

Визирь родился в Жепе, и поэтому в этой деревушке был построен мост. Андрич тонко намекает на то, что материалом, использованным для строительства, было молоко («сыр»), и это усиливает метафору моста как пуповины и места рождения и отделения от матери. В «Мосте на Дрине» Андрич развивает эту лаконично выраженную метафору и встраивает ее в основание моста. Поскольку строительству моста на Дрине воспротивились призрачные силы (русалка, хозяйка моста), что явствует из рассказанного Андричем мифа, решено было замуровать в мост двух новорожденных близнецов.

«В конце концов в одном глухом селении стражники отыскивали двух близнецов, грудных младенцев, и силой визиревой власти отняли их у матери; но мать ни за что не хотела расстаться со своими детьми и, стелая и плача, не обращая внимания на ругань и побои, приплелась за ними следом в Вышеград. И здесь каким-то образом пробилась к Раде Строителю.

Младенцы были замурованы, ибо иначе быть не могло, но Раде Строитель, по преданию, сжалился над матерью и оставил отверстия в опорных столбах, через которые несчастная мать могла кормить грудью своих принесенных в жертву детей. Слепые отдушины изящного рисунка, узкие, подобно бойницам, где ныне гнездятся дикие голуби, и есть те самые отверстия. Как память о давно минувшем вот уже несколько сотен лет из этих отверстий течет материнское молоко. В одно и то же время года из плотно пригнанных швов стекают по камням белые тонкие струйки, оставляющие после себя несмываемый след. (Представление о грудном молоке вызывает в сознании детей образ чего-то сладостно близкого и приторного и своей пугающей таинственностью, наравне с визирям и зодчими, повергает их в смятение и ужас.) Соскабливая молочные потеки с опорных столбов, люди продают полученный порошок как целебное средство не имеющим молока родительницам» (Andrić 1965 (Na Drini cuprija); см. также: Andrić 1977, 16)¹⁶⁸.

Мост — не только источник питания, плодовитости, своего рода грудь, гигантская мать, но также место насильственного убийственно-

го разделения, саркофаг для новорожденных, которых убили, замуровав в мост. Камень, из которого сложен мост, является, таким образом, одновременно молоком, на котором вскармливались последующие поколения, камнем удобоваримым, поддающимся усвоению и потреблению, и камнем убивающим, стирающим, кровожадным и пожирающим¹⁶⁹. Мост, следовательно, хранит в себе следы и матери и гробницы. Мост стал возможен благодаря разделению и жертвоприношению, укрепившим его основание, однако его монументальная красота скрывает катастрофу, связанную с его происхождением. Перефразируя Рене Жирара, мост есть для Андрича пространство одновременно насильственного и священного, невинности и жертвоприношения, место рождения, знаменующее место смерти. Ведь подразумевается, что мост соединяет то, что он безвозвратно и непоправимо отделяет: мать и ее детей, обреченных на смерть. Белизна моста и молочные потеки на кладке суть следы безмерной утраты, следы меланхолии и скорби по умершим детям, метафорические слезы по отделению и разделению, причиненным мостом. Мост Андрича разверзает пропасть между берегами и создает драматическую, смертельную и насильственную трещину, не допускающую никакого примирения, в самом месте моста и соединения.

В «Мосте на Жепе» решение построить мост, а не какое-то другое сооружение, поначалу тоже диктовалось потребностью деревенских жителей, у которых был только деревянный мост через реку, связывающий их с внешним миром. Их повседневный труд, торговля и общение с миром всегда находились в опасной зависимости от непредсказуемой реки Жепы.

«Село раскинулось у самого слияния Жепы с Дриной, и единственная дорога в Вышеград проложена через Жепу в пятидесяти шагах от устья. Сколько раз наводили крестьяне деревянный мост, но вода неизменно сносила его. То неожиданно и стремительно, как все горные реки, вздуется Жепа и подмоет столбы и опрокинет настил; то поднимется Дрина и запрет прибывшие воды Жепы в устье, и они поднимут и смоят мост, будто его не было и в помине. Зимой одолевает гололед, а в гололед на бревнах сушая погибель и людям и скоту. Вот если бы кто-нибудь возвел здесь мост, это было бы самое благое дело!» (Andrić 1965 (Pripovetke) 92).

Мост должен был, таким образом, облегчить ежедневные сборы, помочь селянам в каждодневном труде и быте, дать им попасть домой с полей и в Вышеград, «так чтобы они могли прийти и переправиться с берега на берег. Всегда и постоянно по-другому мост препровождает припозднившиеся и торопящиеся людские пути туда и обратно», и в этом смысле мост у Жепы служил цели повседневного сближения и переправы, «к которой ведут многие пути» (Heidegger 1971, 152).

Эта полезная функция, полагает Хайдеггер, есть лишь одна сторона моста, у которого есть «еще много других... Мост, если это настоящий мост, никогда не бывает прежде всего простым мостом, а уж потом символом» (Heidegger 1971, 153). Вскоре после того, как мост близ Жепы

был построен, он обнаружил свою истинную и равно важную сущность, способствуя прохождению смертных, которых он сопровождает к смерти. Первой жертвой моста оказался его зодчий и творец, который оставил Жепу, даже не бросив прощального взгляда на мост и, не доехав двух перегонков до Стамбула, умер от чумы. Весть о его смерти дошла до великого визиря Юсуфа утром следующего дня, вместе с чертежами моста, которые зодчий вез в Стамбул. Спустя два года после опалы и возвращения Юсуфа к власти, он оставался замкнутым, подверженным меланхолии и подавленным.

«Но чем дальше, тем настойчивее тревожил визиря призрак темницы. И если порой ему удавалось отогнать черные мысли, то обуздать сны было не в его власти. Долгими ночами визиря мучили кошмары заточения и тенью неосознанного ужаса преследовали его наяву, отравляя дни. Визирь-победитель ощутил страх перед жизнью. Так незаметно для самого себя он вступал в то состояние, которое является первой фазой умирания... Этот недуг... разъедал ум и сердце визиря... когда же, закончив свою разрушительную работу, пагубная отравка обнаружит себя, то и тогда о ней никто не узнает, и люди просто скажут: смерть».

Завершение строительства моста неотделимо от двух смертей: смерти зодчего и смерти самого великого визиря. Мост, который в начале повести соотнесен с родиной визиря как место его детства, теперь становится саркофагом, тюремной клеткой памяти, которая съедает визиря живьем. Вместо того чтобы соединить его с Боснией («Он думал о мрачной горной Боснии — воображение всегда рисовало ему Боснию в мрачных тонах!») (Andrić 1965 (Priopovetke), 97), мост укрепляет трещину и увеличивает расстояние между Юсуфом и его родиной. Эта потеря тем более глубока и подавляюща, что она представлена геометрически совершенным мостом. Контраст с его «пугающей симметрией» подчеркивает ужасную пустоту, какую мост пробуждает в великом визире. Но если мост только увеличивает расстояние между визирем и Боснией, он приближает его к смерти и препровождает на другую сторону, подобно тому как саркофаг или гробница приветствуют тех, кто в них положен. Мост словно требует дани от человека, который его построил, он словно разверзает пустоту, которая влечет визиря к смерти. Мост, по словам Мориса Бланшо, есть «камень и гробница, которые не только свидетельствуют о мертвенной пустоте, которая должна быть оживлена; они создают присутствие... того, что должно явиться» (Blanchot 1982, 195).

Вместе с новостью о смерти зодчего визирь получил хронограмму, содержащую надпись для моста, сочиненную одним молодым поэтом. Она должна была служить напоминанием о том, что это общественное сооружение даровано Юсуфом жителям Жепы. Надпись включала в себя строфу, воспевающую визиря; печать, которая содержала его имя — Юсуф Ибрахим, преданный раб божий; и его девиз — В молчании — надежность (U jutanju je sigurnost). Визирь долго размышлял над надписью и затем стер стихи и свое имя. Остался один девиз, но и и девиз он стер. Так «мост остался безымянным». Визирь уничтожил идентич-

ность моста, оставив только белизну, свободное пространство и пустоту, «белоснежную арку моста» без подписи (Andrič 1965 (Pripovetke), 98). Визирь не только стирает свое имя с моста (разрывая тем самым также родовую, генеалогическую связь с мостом), но и, стирая слово «молчание», создает *двойное молчание*, неисцелимое молчание и пустоту. (Он буквально заставляет молчание замолчать.) Его жест предвосхищает конечную пустоту, к какой приходит всякая жизнь на другой стороне моста. Таким образом, повесть Андрича происходит из истории моста, которая отдается этим двойным молчанием. В последней сцене одинокий путешественник приходит к мосту и решает написать его историю. Повесть и повествует об этой «истории», и стирает ее.

Это первоначальное изглаживание или белизна появляется в решающих, можно даже сказать, «основополагающих» узлах сочинений Андрича. Упомянем лишь один пример, в котором стирание истории и ее воссоздание в повествовании выступают как главная риторическая сила, формирующая текст. Одна из самых печальных сцен, в которой появляется эта всепоглощающая белизна, — начало «Проклятого двора» (Prokleta avlija, 1954), где снег опускается на свежевырытую могилу фра Петара.

«Зима. Снегу намело до самого порога, он изменил обычный облик вещей и придал всему один цвет и одну форму. В снегу утонуло и маленькое кладбище — лишь кое-где торчат из сугробов верхушки самых высоких крестов. На снежной пелене видна узкая тропинка, ее протоптали вчера на похоронах фра Петара. В конце стежка расширяется в неправильный круг, и снег там розовый от намокшей глины. Место это похоже на свежую рану среди однообразной белизны, которая тянется куда-то в бесконечность и незаметно исчезает, сливаясь с серой пустыней неба, по-прежнему затянутого снеговыми тучами» (Andrič 1963, 9)¹⁷⁰

Повесть продолжается описанием кельи фра Петара, теперь опустевшей и вымытой после его смерти, и двух монахов, составляющих опись вещей умершего. (Эта опись оставшихся вещей создает хорошее обрамление для исторического чувства Андрича, поскольку вещи изображают материальные останки как знаки печали по ушедшему, умершему существованию.) Последующая повесть наполняет белизну первой сцены, словно вытекая из открытой раны. Излишне говорить, что повесть касается «истории» одного здания, тюрьмы «Проклятый двор». (Интересно, что Проклятый двор тоже напоминает мост и что тамошний люд «словно неторопливая мутная река протекал через Двор». (Andrič 1963, 31).) Сошедший с ума ученый-историк был схвачен и затем убит за свое исследование о султанине Джеме, брате султана Баязида. Вполне отождествивший себя с историческим предметом своего исследования (и живший собственным вымыслом, словно он и впрямь султан Джем), ученый был заподозрен в политических притязаниях на нынешний трон. Фантазии ученого оказалось достаточно, для того чтобы его посадили в Проклятый двор и убили. Тюрьма, таким образом, обладает такой же разрушительной силой, как и мост. Ее стены буквально съедают людей живьем. С этой страшной историей, сохраняющей

память и об изображаемом султани Джемe, и о сумасшедшем ученом (и рисуемой тем самым ужасы политики и истории), Андрич снова сопоставляет сцену, которая стирает все следы Проклятого двора. В конце, говорит Андрич, не остается ничего — кроме могилы фра Петара среди других могил, затерянных в снегу.

«Вот и конец. Больше ничего нет. Только могила среди других, невидимых сейчас монашеских могил, затерявшаяся, как снежинка, в глубокое снегу, который раскинулся, словно океан, превратив все вокруг в холодную пустыню без *имени и примет*. ... Только снег, и тот простой факт, что все умирает и уходит в землю» (Andrić 1963, 133).

Андрич заканчивает эти две истории — историю Проклятого двора и историю моста над Жепой — одинаковым стиранием «имен и примет»¹⁷¹. Оба повествования, таким образом, вытекают из раны, открываемой историей, и стирание, разрушение в их концовках подчеркивает насильственный характер истории, заключенной в повествовании. Эта рана на белизне — снега, времени, листа бумаги — кровоистечение, невосполнимая утрата, которая называется историей и которая дает начало творчеству Андрича.

В «Мосте над Дриной» белизна моста прямо изображается как белизна листа бумаги: «Камень с годами приобрел тусклую пергаментную белизну и светился в темноте, словно подсвеченный изнутри» (Andrić 1965 (Na Drini suprija), 75). Белизна моста — это белизна бумаги, на которой Андрич пишет историю моста. Таким образом, мост является одновременно темой творчества Андрича и желанным основным пространством, в котором Андрич размещает описание моста и свою подпись. «Мост на Дрине» подобен граффити на мосте через Дрину.

Подобно этому, белизна, открывшаяся после того, как Юсуф Ибрагим стер свою подпись на мосте через Жепу, обеспечивает пространство, на котором будет написана повесть о мосте. В этом смысле история моста должна быть стерта, для того чтобы освободить место повести, и наоборот. Мост подобен ленте Мёбиуса, где обратной стороной является стирание истории, условие повести: они дополняют друг друга, и в то же время вызывают молчание и уничтожение друг друга. Повесть поддерживает и хранит память об этом монументе как пережившем историю следе прошлого, и смягчает катастрофу, связанную с его происхождением. История вызывает отвращение, которое должно быть уничтожено повестью, но это отвращение является необходимым импульсом для творчества Андрича.

В «Тезисах по философии истории» Вальтер Беньямин изображает ангела истории: «Его лицо обращено к прошлому. В том, что мы воспринимаем как цепь событий, он видит одну-единственную катастрофу, которая громоздит обломки на обломки и бросает их ему под ноги. Ангел хотел бы остаться, разбудить мертвых и восстановить целое, которое было разбито. Но буря приносится из Рая; она разводит его крылья с такой мощью, что он не может уже сложить их. Буря неотвратимо толкает его в будущее, куда обращена его спина, в то время как гряда

обломков перед ним вырастает до небес. Эта буря — то, что мы называем прогрессом» (Benjamin 1969, 257–258).

Если позаимствовать у Беньямина образ ангела истории, то можно сказать, что для и Андрича история — «одна-единственная катастрофа», но вместо обломков она выстраивает геометрические фигуры, памятники и прекрасные мосты, которые служат краугольными камнями его повествования. Повествователь, прислонившись к парапету моста, размышляет об истории этого совершенного монумента. Но повесть об этом совершенстве — повесть о катастрофической утрате, вызванной историей и умалчиваемой камнем без знака и имени. Происхождение этого исторического монумента не менее катастрофично, чем история увиденная беньяминовским *Angelus Novus*. Цена, уплаченная за его красоту, слишком высока, чтобы ее назвать. Молчание камня — немота, охватывающая каждого при столкновении с ужасом, разрушением и смертью.

Во фрагменте «Лица» Андрич говорит, что эта катастрофическая сила истории заставляет замолчать даже надписи на камне, стирая последние следы рельефа и достигая внутреннего существа камня, его столетнего тяготения стать, как ему и подобает, камнем среди камней. Андрич сравнивает эту самоистребляющую мощь с силой столь же древнего саркофага. Исторические памятники суть плотоядные камни. Все, о чем напоминают памятники, ответствует безмолвием, которое, подобно саркофагу, разрушает всякое движение или присутствие. Вот почему камень столь вечен и столь близок к исчезновению (Andrić 1991, 65).

Точно так же как мост на Жепе содержится в своей истории/повести, сам он тоже содержит в себе повесть, как белизна и пустота бумаги содержит в себе письмо или как, на мусульманских похоронах, белое полотно окутывает труп. Теплый камень, порог между жарким летним днем и прохладным ветерком, дующим с Дрины, содержит память о теле своего строителя, его умирании и смерти, о холодеющем теле, превращенном в камень. Две белизны, белизна молока и белизна могильного камня, рождения и смерти, встречаются и накладываются друг на друга, словно приветствуя друг друга на мосту.

В «Мосте над Дриной» Андрич исследовал все измерения моста, намеченные в его более мелких работах. Как мы видели, мост с самого начала романа изображен одновременно как источник жизни и саркофаг, его каменные стены удерживают близнецов и съедают их живьем. Андрич также рассказывает, что при строительстве моста огромный каменный блок упал на одного из рабочих, молодого Арапа, ученика мастера Антоние, разрезал его пополам и навсегда похоронил нижнюю часть его тела в основании самого мощного среднего быка. Камень упал прямо в заготовленное для него гнездо, и его на стали сдвигать, оставив под ним ноги молодого Арапа, которому уже нельзя было помочь и который вскоре умер.

«Вся мужская половина мусульманского населения вышла проводить его в последний путь и хотя бы несколько шагов пронести его табут [гроб], в котором покоилась верхняя половина его молодого тела,

поскольку нижняя так и осталась лежать под плитой» (Andrić 1965 (Na Drini cuprija), 63).

Мост буквально откусывает плоть строителей и держит ее в своих стенах как материал, прекрасно укрепляющий его основание.

Еще одно тело, вобранный мостом, — тело крестьянина Радисава, пойманного за разрушением моста при его строительстве. Жертвоприношение через сажание на кол — самая страшная сцена в романе Андрича, и она помогает понять взгляды Андрича на отношения между исламской и христианской культурами. При сажании Радисава на кол «вдруг стук кувалды оборвался. Мерджан [палач] заметил, что над правой лопаткой кожа натянулась, образовав бугор. Он быстро подскочил и надсек вздувшееся место крест-накрест» (Andrić 1965 (Na Drini cuprija), 48).

Принесение в жертву Радисава оказывается подношением мосту, после которого строительство продолжается без происшествий. Но тело Радисава тоже символически встраивается в мост и остается его неотъемлемой частью. Прежде чем тело было снято с кола (и тайно похоронено христианами, заключившими сделку с палачом), оно целый день оставалось привязанным к мосту: «Обнаженный до пояса, связанный по рукам и ногам, прямой, с гордо закинутой головой, он походил теперь не столько на человека с его неизбежным развитием и распадом, сколько на воздвигнутое в высоте твердое и не подверженное тлению изваяние, поставленное тут навеки».

Андрич изображает казнь Радисава как жертвоприношение. После его смерти женщины молятся за него и зажигают лампы, поминая Радисава как страдальца, избранного Богом и призванного к Нему как «будто бы он ему самую большую церковь выстроил». И это жертвоприношение требует молчания. Матери говорят сыновьям: «Молчи, милоч! Молчи, слушайся матери да пуще смерти бойся турка проклятого» (Andrić 1965 (Na Drini cuprija), 53). Жертвоприношение тела Радисава связывает его со строительством моста, с поминовением, со строительством храма, основанием которого становится его каменное тело, и с Христом. Символическая статуя, в которую преобразается его тело после смерти, навеки скрепляет жертвоприношение, боль, агонию и страдания и вечное молчание каменного моста.

Окончание строительства увенчивается праздником, который длится несколько дней. Сразу за празднеством в романе совершенно закономерно следует смерть великого визиря Мехмед-паши Соколовича. Начало жизни моста неизбежно означает конец его создателя.

«И все это, как и сам мост, было построено на средства великого визиря Мехмед-паши, того, кто шестьдесят с лишним лет тому назад родился здесь, за этими хребтами, в горном селе Соколовичи, и в числе прочих сербских крестьянских детей был увезен в Стамбул для пополнения янычарского войска.

Так с возведением моста и караван-сарая покончено было, как мы видим, со многими невзгодами и бедами. Исчезла бы, может быть, и та необычная боль, которую визирь носил в себе с тех пор, как мальчиком

его увозили из Боснии и он увидел вышеградский паром: острие черной боли временами раздирало пополам его грудь. Но Мехмед-паше не суждено было жить без этой муки и долго наслаждаться мыслью о своем вышеградском богоугодном вкладе. Вскоре после окончания последних работ, когда только-только гостеприимно распахнул свои ворота караван-сарай и молва о мосте разнеслась по свету, Мехмед-паша еще раз испытал в груди нестерпимо раздирающую боль, испытал в последний раз» (Andrić 1965 (Na Drini cuprija), 70).

Строитель моста на Дрине, великий визирь Мехмед-паша Соколович, человек, правивший Оттоманской империей, был убит безумным дервишем у входа в мечеть. Партии противников реформ Мехмеда Паши наконец удалось убить его. Поэтому мост становится гробницей для своего создателя — белой, прекрасной и вечной.

Мост остается в поле зрения на протяжении всего романа, появляясь обычно в конце главы. Его белизна стирает предшествующую историю и открывает пространство для нового повествования. Нарративный поток таким образом систематически начинается и приостанавливается метафорой моста. Появление моста знаменует конец описанного промежутка времени и начало новой истории. Тем самым мост врезается в тело текста, разбивает его на куски, точно так же как он разрезает и калечит тела Арапа и Радисава.

Андрич заканчивает роман картиной разрушения моста в 1914 г. Параллельно с разрушением моста (заминированного австро-венгерскими войсками в начале Первой Мировой войны) Андрич изображает смерть Алиходжи, одного из вышеградских старожилов. Его смерть в тесной близости с разрушенным мостом означает конец целой эпохи оттоманского правления, так же как конец моста как неизменного, вечного присутствия, знаменующий ход времени. В конце романа труп Алиходжи напоминает, по смежности, труп моста, и наоборот. Минирувание моста представляет смертную агонию целой эпохи.

Путиами, которые можно назвать лишь сверхъестественными, первой материальной жертвой нынешней войны в Боснии был памятник Иво Андричу близ моста в Вышеграде, разрушенный исламскими националистами даже до начала войны. Андрич, таким образом, оказался единственным лауреатом Нобелевской премии, который получил подарок от Нобеля дважды: первый раз в виде премии, а второй — в виде динамита. Мост продолжает излучать насилие, и он не пощадил даже создателя «Моста на Дрине». Было ли это насилие, запечатленное в «Мосте на Дрине», предсказано или возведено в работах Андрича?

Кажется, будто всю свою жизнь Андрич писал одну и ту же книгу, книгу о мосте на Дрине. Все его сочинения напоминают о боли и насилии истории и оправдывают ее через повторное запечатление прекрасного монумента, оставшегося на берегах исторической агонии. Еще одна вещь заставляет меня думать, что Андрич глубоко переживал мост и воспринимал его одновременно как точку притяжения к Вышеграду и как точку разлада, раскола и отделения. Это анаграмма фамилии Анд-

рича, вписанная в название разбираемого романа. Na Drini cuprija — слегка завуалированная анаграмма Андрича (Na = An; Drini = dri; cuprija = c = Andrič). В белизну моста, знаменующую насильственное отделение Мехмед-паши от его матери, Андрич снова и снова вписывает собственное имя и собственную боль. Андрич описывал безымянные мосты, белые и прекрасные, для того чтобы они получили имя и девиз своего творца, открытые и сокрытые, надписанные и стертые, преданные гласности и обреченные на забвение одновременно. Как рассказывает нам официальный биограф Андрича Радован Попович, в 1894 г., после смерти его отца, мать отвезла ребенка в Вышеград, где его усыновили родные дядя и тетя. «Они жили в доме на берегу Дрины, совсем близко к мосту Мехмед-паши Соколовича» (Popović 1991, 205). В этом доме близ моста Андрич был оторван от матери. Поэтому мост является для Андрича источником отделения и боли, привязывая его к месту разрыва и страдания, — так же как для строителя моста, который около четырехсот лет назад в последний раз видел мать с вышеградского парома (где позже решил построить мост, чтобы «навсегда разделиться с паромом на далекой Дрине» (Andrič 1965 (Na Drini cuprija), 23)).

«Особенно упорны и неотступны были матери. Они бежали, не разбирая дороги, косматые, растерзанные, обезумевшие, причитали и приговаривали, как над покойником, голосили, как неменяемые, а многие выли, подобно роженицам, и, слепые от слез, лезли прямо под плети конвойных и в ответ на каждый удар иступленно твердили: «Куда вы его везете? Куда вы его увозите от меня?» Некоторые пытались дозваться своего сына и послать ему последний наказ, последнее напутствие перед разлукой:

— Раде, сыночек, не забывай свою мать...»

«У вышеградского парома отступились и самые упорные, так как на паром не пускали, а иначе переправиться через реку было нельзя. Здесь они могли без помех сидеть и плакать, потому что больше их никто не гнал. *Окаменев*, не чувствуя ни холода, ни голода, ни жажды, они ждали, пока на другом берегу реки еще раз не появится растянутая вереница вьючных лошадей и верховых, уходившая в сторону Добруна, и в ней в последний раз не мелькнет образ родного дитяти, навсегда исчезающий из глаз» (Andrič 1965 (Na Drini cuprija), 21; курсив мой. — Д. К.).

Именно об этой катастрофе напоминает и молчит мост Андрича и Мехмед-паши Соколовича.

В очерке «Язык» Хайдеггер комментирует строку Траля: «Боль обратила порог в камень». Боль, утверждает Хайдеггер, есть точка разрыва и трещины. «Боль действительно терзает и разделяет». И однако, в то же время боль собирает тело, напоминает телу о его присутствии с собой и в себе: «Боль есть соединение разошедшегося» (Heidegger 1971, 203). Боль превращает порог, место разъединения, в камень, а молчание камня собирает и хранит память о трещине, боли и страдании. Боль, знаменуемая камнем, «вовне и внутри [него], они проникают друг друга» (Heidegger 1971, 204).

В романе Иво Андрича «Мост на Дрине» боль превратила порог в каменный мост. Построенный на границе между двумя мирами, Оттоманским и Христианским; между двумя или тремя культурами, всегда враждебными друг другу, и между Андричем и миром, мост есть память о мучительном разделении. Этот камень, мост, подобно саркофагу, безмолвно хранит в себе память об этой катастрофе. Во фрагменте «Мосты» Андрич говорит: «В конце концов, все, в чем проявляется наша жизнь — усилия, мысли, взгляды, улыбки, слова, вздохи, — все устремлено к другому берегу как к единственной цели и на нем лишь приобретает свой истинный смысл. Все это должно что-то преодолеть и замостить: беспорядок, смерть и бессмыслицу. Потому что вся наша жизнь — переход, мост, края которого уходят в бесконечность и в сравнении с которым все земные мосты — лишь детские игрушки, бледные символы. А вся наша надежда на той стороне» (Andrić 1991, 134–135)¹⁷².

18. Босния как граница Европы: Андрич и Ангелопулос

Босния, что за пример... Босния, что за пример? Вслушаемся в это повторение двух возможных определений пространства. Первое помнит о прошлом, о катастрофическом крушении, известном как «история», слишком знакомая в своей предсказуемости, повторяемости, «грамматфонии» пространства, известного как «Европа»: Босния, что за пример... Второе же — вопрос, возможность места/зрелища или границы, совершенно особой в своей единичности, в своей еще не оформившейся, угадываемой, грядущей образцовости; неизвестное вопроса — Босния, что за пример, в самом деле? И позвольте сразу выдвинуть тезис, «заготовку» для границы: Каждую из этих возможностей должно сохранить и «приостановить», для того чтобы могли появиться другая Босния и другая Европа. Вопрос должен остаться вопросом, пример — примером, оба — сохраненные и приостановленные, для того чтобы могло дать знать о себе появление другой Боснии, другой Европы. Подобно, например, просвету в вопросе Жака Деррида в работе «Другое направление. Размышления о сегодняшней Европе»: «А что если бы Европа была такой: просветом в истории, для которого изменение направления, отношение к другому направлению или к другому направления воспринимается как всегда возможное? Просветом и открытостью [возможному], за которые Европа была бы некоторым образом ответственна» (Derrida 1992, 17). Это направление будет местом ответственности, оно становится возможным благодаря следованию между двумя руинами: с одной стороны, руинами прошлой истории, где Босния является образцовым европейским пространством, а с другой стороны, следом всегда распутываемой, несформировавшейся, единственной и образцовой, деструктурируемой будущности. Между двумя этими прекращениями, двумя руинами, маленькое пространство, клин, ответственность за будущее, ответственность за другое. Этот клин может быть единственным возможным будущим для Европы, поскольку столь многое поставлено на карту.

Рассмотрим несколько примеров. Иво Андрич, югославский лауреат Нобелевской премии по литературе за 1961 г., пишет свои романы «Мост на Дрине» и «Травницкая хроника» во время Второй Мировой войны. Первый роман повествует о строительстве Мехмед-пашой Соколовичем в XVI в. моста в пограничном боснийском городе Вышеграде. Этот мост сам по себе с самого начала является местом связи, соеди-

нения, сообщения между Европой и ее другим, Османской империей; но он также памятник, напоминающий о насильственном отделении от матери и родины Мехмед-паши, насильно обращенного в мусульманство в детстве. Поэтому мост является уже и крушением, примером крушения; этот мост — фронт, место войны, образцовая граница Европы внутри Европы. «Пусть Европа поостережется, ведь я могу построить против нее стену в назидание всей Европе», — так говорил «реальный», исторический Мехмед-паша.

Мост изображается Андричем как всегда уже руины истории, пожирающей тела мусульманских и сербских крестьян: пример варварства истории. При строительстве моста огромный каменный блок упал на одного из рабочих, молодого Арапа, ученика главного зодчего мастера Антоние. Камень разрубил Арапа пополам и навеки схоронил нижнюю часть его тела в основании моста. Камень упал прямо на положенное ему место, и его не стали поднимать, чтобы достать останки молодого Арапа; ему уже невозможно было помочь, и он вскоре умер: «Вся мужская половина мусульманского населения вышла проводить его в последний путь и хотя бы несколько шагов пронести его табут [гроб], в котором покоилась верхняя половина его молодого тела, поскольку нижняя так и осталась лежать под плитой» (Andrić 1965 (Na Drini suprija), 63)¹⁷³ Пограничный мост является, таким образом, также саркофагом, плотоядной машиной, а его средний бык — гробницей, обителью смерти, убивающим памятником. Еще одно тело, взятое мостом, — тело крестьянина Радисава, пойманного за разрушением моста при строительстве. Принесение Радисава в жертву путем публичного сажания на кол на мосте, чтобы другим было неповадно, также ознаменовывает это поучительное место как образец, как урок для всей Европы. Во время казни Радисава «вдруг стук кувалды оборвался. Мерджан [палач] заметил, что над правой лопаткой кожа натянулась, образовав бугор. Он быстро подскочил и надсек вздувшееся место *крест-накрест*» (Andrić 1965 (Na Drini suprija), 48; курсив мой. — Д. К.). Эта назидательная казнь окончательно устранила препятствия для возведения моста, и строительство было успешно завершено.

В «Травницкой хронике» Андрич описывает жизнь западных дипломатов в Травнике (бывшем тогда центром Османского правления в провинции Боснии) в начале XIX в. во время наполеоновских войн. На приеме, устроенном для западных консулов визирем Ибрагим-пашой для того, чтобы сообщить им хорошую новость, слуги подали лимонад и чубуки. «Визирь умолк. Это послужило как бы сигналом, и в зал чуть ли не бегом ввалились многочисленные ичогланы. Притащили корзины, мешки из грубой кожи и черные сальные бурдюки. Все это быстро развязали, открыли и стали вытряхивать содержимое. Одновременно слуги подали консулам лимонад и новые чубуки. — На циновку посыпались отрезанные человеческие уши и носы — неопишущая куча человеческого мяса, посоленного и почерневшего от запекшейся крови. По комнате распространился тяжелый, отвратительный запах мокрой соли

и затхлой крови. ... [Французский консул] Давиль, который и во сне не мог увидеть подобное зрелище, почувствовал, как его мутит, а выпитый лимонад подступает в горлу» (Andrić 1976, 237)¹⁷⁴. Куски человеческой плоти были трофеями, добытыми в успешной битве с каким-то русским или сербским отрядом, и должны были свидетельствовать о могуществе Османской империи. Но на самом деле, пишет Андрич, «оружие было отнято у какого-то сербского отряда, а знамена и все остальное было результатом обычной резни, учиненной раздосадованной и праздной армией над боснийской райей во время церковного праздника где-то около Зворника» (Andrić 1976, 239). Эта сцена показательна во многих отношениях, и не в последнюю очередь — как изображение несварения у европейца, обладающего обостренным обонянием, при столкновении с другой, невиданной Европой («и во сне не мог увидеть»), настоящей Европой. Излишне говорить, что австро-венгерский консул фон Миттерер тоже почувствовал легкую тошноту при виде этой границы Европы. Не надо забывать, что тошнота Давиля по времени совпадает с чудовищным истреблением славян в XIX в., производимым в конечном счете Францией Наполеона и Давиля, а не турками. И что Андрич пишет свои романы после Первой Мировой войны, которая началась с убийства в Сараево эрцгерцога Фердинанда и сопровождалась агрессией Австро-Венгерской империи против Сербии, в результате которой погибла треть мужского населения Сербии; он пишет их, когда происходит еще одно массовое истребление славян — в XX столетии его осуществляет еще одна утонченная европейская нация, которая ставит себя «превыше всего», «über alles», на русском фронте и в некоторых районах Югославии. И надо ли добавлять, что война в Боснии была ускорена односторонним признанием Германией Боснии — вопреки ясно выраженным протестам всех «западных союзников» — которое сделало совершенно невозможными все ведшиеся дипломатические переговоры. Разве кто-нибудь на самом деле полагает, что война в Боснии не является, не была — безотносительно к непосредственной политической ответственности и виновности сторон, вовлеченных в войну на этой земле, — также осуществлением донельзя предсказуемой геополитической программы, упорно раз за разом проводимой на Балканах, — т. е. войной за границы самой Европы и за саму границу европейской ответственности? Той ответственности, следовательно, которую *мы*, «западные», европейцы должны осмыслить и принять на себя?

И два контрпримера. Наряду с предсказуемым рядом катастроф Андрич изображает в своем «Мосте на Дрине» еще одну катастрофу. Во время сильнейшего наводнения в Вышеграде все старейшины города ночью собрались вместе, и потекли «длиннейшие сказания о прошлых временах, никак не связанные с тем несчастьем, которое загнало их сюда и окружало со всех сторон. ... Так именитые граждане города, закаленные и с детских лет привыкшие терпеть самые разные невзгоды, коротали ночь «большого наводнения» и, находя в себе силы шутить и смеяться перед лицом надвигающейся катастрофы, пытались обмануть судь-

бу, коль скоро ее было невозможно отворратить» (Andrič 1965 (Na Drini curigija), 120). В ночи свет: между предсказуемой религиозной граммофонией и природным бедствием просвет в ночи, в которой происходит собрание, общение, в которой появляется возможность сосуществования, другого, еще одного Другого, непредусмотренного историей, однако вызываемого и приветствуемого именно в ее катастрофической памяти.

Еще одно осмысление пространственности предлагается Андричем также в короткой повести «Мост на Жепе», где описывается строительство моста другим визирем, Юсуфом Ибрахимом, в селе Жепа на реке с таким же именем. Надо помнить, что село Жепа снискало себе дурную славу во время последней войны, когда этот приграничный город был осажден сербскими войсками и весть о голоде и каннибализме в городе разнеслась по миру. Когда мост был завершен, визирю предложили хронограмму с надписью для моста, сочиненную юным поэтом. Там были строки, восславляющие визиря, печать с его именем (Юсуф Ибрахим, преданный раб Божий) и его девиз (В молчании надежность — U ćutanju je sigurnost). Визирь долго думал над надписью и затем стер строфу и свое имя. Остался только девиз, но визирь стер и его. Так мост остался «без имени и примет» (Andrič 1965 (Priovetke), 98). Поскольку строительство моста имело место после политического события, которое для визиря закончилось почти катастрофически, жест лишения имени, оставления «двойного молчания» (путем стирания слова «молчание» вместе с девизом) может рассматриваться как жест Андрича, направленный на борьбу с насилием именованья и несомненностью места. Молчание, лишение имени, белизна могут рассматриваться как надежда, обещание (в повести) того, что это место останется вне генеалогического, националистического или политического присвоения. Андрич оставляет границу как просвет к непредсказуемому, к другому, как обещание, именно потому, что, как пишет Уго Влайсавлевич (самый выдающийся боснийский философ, который оставался в Сараево на протяжении всей блокады), «геополитика есть не что иное, как политика именованья». Влайсавлевич разъясняет и «образцовость» Боснии: «Вот почему война в Боснии и Герцеговине, или война против Боснии и Герцеговины, должна быть немедленно осмыслена, не дожидаясь неких незаинтересованных наблюдателей «извне», которые — будучи в выигрышном положении благодаря своей несвязанности кровными узами с этой землей и своему концептуальному языку — однажды дадут нам научное объяснение того, что произошло. Эта война, или эти войны, должна быть осмыслена во имя множества совершенно очевидных вещей и во имя геополитической *образцовости* Боснии-Герцеговины для всякой существующей геофилософии» (Vlaisavljevič 1995, 13; курсив мой. — Д. К.)¹⁷⁵.

Фильм Тео Ангелопулоса «Взгляд Улисса» (1996) повествует о том, как современный Улисс (Харви Кейтел) разыскивает три незаконченных фильма братьев Манакис, чей первый фильм (показанный во «Взгляде Улисса»), который действительно существует, — и вообще один из первых фильмов, показывает женщин, ткущих где-то на Балканах.

Поиски проводят Улисса через ряд сцен, воспроизводящих насилие истории, которое конституирует пространство, известное как Балканы, или Восточная Европа: в Греции, Албании, Македонии, Румынии, затем Белграде и Сараеве. Одна сцена в фильме показывает деревушку Жанину, снятую братьями Манакис в Македонии, — ничем не примечательную, но в некотором смысле «образцовую», поскольку голос за кадром сообщает: «Все европейские армии прошли через нее». Целесообразность его поисков приводит его в Сараево времени последней войны, и, найдя фильмы, она достигает своей цели, своего конца. Эти незаконченные фильмы хранит еврей, которого убивают вместе со всей его семьей вскоре после того, как он передает фильмы Кейтелу. Последние сцены показывают Сараево в густом тумане, и это единственный кадр, где город предстает не воюющим. И этот момент мира — время хоронить мертвых. И именно в этот момент «приостановленной» общей опасности молодежный оркестр может играть в открытую: «молодые сербы, хорваты, мусульмане играют вместе», — объясняет Кейтелу еврейский хранитель. Общность возникает перед лицом катастрофы, в тумане, который перенаправляет пути Улисса к возможности другой Боснии, другой Европы.

«Взгляд Улисса» опрокидывает все греческое, а значит и типичное европейское понимание онто-телеологии взгляда и пространства, начиная по крайней мере с Платоновой пещеры, и предлагает еще одно «разъятие греческого логоса», некое греко-иудейское скрещивание, о котором Деррида говорит в «Насилии и метафизике»: «Перемещение нашей идентичности и, может быть, идентичности вообще; эта мысль призывает нас уйти из греческой местности и, может быть, из места вообще» (Derrida 1978, 82; цит. по: Деррида 2000, 370–371)¹⁷⁶. Это слова Деррида о еще одном упрямом еврее, Эммануэле Левинасе («иудеогрек, грекоиудей» — так Джойс называет своего Улисса, и так Деррида называет Левинаса) (см.: Derrida 1978, 153). Это другое место и видение будут мотивированы не волей к тому, чтобы знать, видеть или именовать, которая может только свидетельствовать об уже запрограммированной катастрофе истории. Эта «воля к знанию» взгляда сама по себе связана многими нитями с происходящим насилием, о чем свидетельствует цинический анекдот, ходивший в осажденном Сараеве; разговаривают два соседа, серб и мусульманин, и серб проклинает мусульманина: «Пусть твой дом появится ночью на СиЭнЭн!» Иначе говоря, не СиЭнЭн там, где война и разрушения, а война и разрушения там, где СиЭнЭн. Жители Сараева понимали это лучше, чем «либеральный Запад» или «Европа». Скорее, этот альтернативный взгляд будет мотивирован, или представлен, крайней пассивностью: ткачеством, охранением, упорной памятью об опасности, которая отвращает именно такой офтальмо-фаллократический взгляд на войну, под которым европейская история распутывает или разрушает себя. Именно в ткачестве и охранении в ситуации опасности, как говорит Левинас, «лицо другого, в своей обнаженности открытое смерти... напоминает нам о самой смер-

тности другого человека» (Levinas 1987, 107). Ответственность перед другим всегда будет предшествовать несомненности имени или взгляда.

В одной из последних сцен фильма перед взглядом Улисса мерцают пустые кадры. На пустом экране он видит, может быть, катастрофу истории: лицо каждого человека, погибшего на боснийской войне; конец местности и взгляда, взгляда/места Европы. Но в этом пустом мерцании кадров — просвет: пустой, недоснятый фильм, невидимая память о непредсказуемом другом, упорство, пассивность, обещание, будущее. Например, пример. Пример? Тем временем Сараево в тумане. Мир слеп.

19. Случай крайней опасности: Центральная Европа, Кафка

Что является «центральным» для «Центральной Европы»? Где оно находится? Почему Кафка?

Давайте копать вглубь. «Нора» (1923) Кафки начинается в ситуации полного завершения гегелевской историчности, кажущегося «конца истории»: «Я обзавелся норой, и, кажется, получилось удачно» (Кафка 1979, 90)¹⁷⁷. Нора это «жилье», «дом», «защита», большое «преимущество»: она *Heimat*, поскольку она *heimlich*, известная и знакомая. И «не совсем посередине жилья, в строго обдуманном месте на случай крайней опасности... находится главная площадка». Именно «главная площадка» [*Hauptplatz*] является главенствующим пространством, центральным для норы, именно в ней обнаруживает себя сама целесообразность пространства: это центральное хранилище, кон-центрация всех ходов, но также запасы, еда, «жизнь» самой норы. Можно было бы сказать, что она есть память норы, ее первая и центральная складка. Оно было создано тяжелым физическим трудом, это кон-центрированное пространство защиты и укрепления, эта сущность всей пространственности норы. «Почва оказалась рыхлой... землю приходилось прямо-таки спрессовывать... я мог действовать только собственным лбом. И вот тысячи и тысячи раз подряд, целые дни и ночи, я с разбегу бил лбом в эту землю и был счастлив, когда выступала кровь, ибо это являлось признаком того, что стена начинает отвердевать». И именно о главной площадке, являющейся по сути центром норы, животное говорит: «Я здесь в конце концов спокойно приму от врага и смертельную рану, ибо кровь моя впитается в родную землю и не исчезнет». Хронотопография норы, таким образом, определяется, становится существующей через предвосхищаемую или, скорее, отсроченную будущую смерть («Рассказы Кафки отсрочивают будущее»); завершение истории совпадает с абсолютной, смертной будущностью. «Повествования Кафки глубочайше укоренены в страшнейшей катастрофе», — говорит Морис Бланшо, и это действительно так в буквальном смысле слова: они повествуют о катастрофе в самом основании, которая происходит с самими основами (корнями, *radicus*) и в самой крайней, радикальной форме.

Пространство главной площадки располагается на пересечении двух конкурирующих режимов. 1) Технология: копание, коммуникации, ходы, транспортировка; она включает также систематическую, усердную, можно сказать, промышленную переработку кровотокающей плоти: «...нужно

протащить добычу через узкие и тонкостенные ходы лабиринта» («я до такой степени зажат обилием мяса здесь, в узких ходах»). 2) Противостояние технологии, которая несет угрозу: «иногда я спасаюсь от их [мясных запасов] напора только тем, что начинаю есть и пить». Иными словами, это пространство открывается благодаря присутствию, непосредственности, крови, еде, перевариванию истории. Между этими двумя режимами обнаруживается радикальная неопределенность, в результате чего само спокойствие пространства («тишина... царит здесь днем и ночью»), зиждящееся на искусственном ускорении и техническом прогрессе, в то же время выплескивается из самого себя, из своей собственной уравновешенности, и оказывается, что безопасность норы лучше всего созерцать не изнутри, но извне. Внешнее, наивысшая опасность, становится ее самым характерным внутренним качеством.

Тайный сговор между самим существом пространства («кровь и земля») и порождающими его технологическими средствами превращается в опустошающую коллизию. Чем больше технологии, ходов, чем быстрее перерабатывается животная плоть и чем выше способность норы хранить запасы, собирать их в своем кишечнике («самая срочная работа»), тем более опасным становится пространство, более кровавой — земля, более *Unheimlich* — жилище: «Мне кажется, будто я попал в атмосферу большой опасности».

Наблюдение норы снаружи, диктуемое стремлением ускользнуть от ее внутренних опасностей, не спасает от ее угрожающей техно-пространственности: «И разве могу я судить об угрожающих мне в доме опасностях по тем наблюдениям, какие делаю здесь, снаружи?» А внутри норы: «Все соотношения в моем жилье перевернуты: место, бывшее самым опасным, стало самым мирным, а укрепленная площадка вовлечена в шумную жизнь и ее опасности». Пространство удваивается, оно всегда двойственно: то, что является главным для пространства норы, ее прапространственность, знаменуемая «кровью и почвой», с одной стороны, и главное хранилище (*lagern*), символизируемое главной площадкой, оказывается местом наивысшей опасности, преследуемым своим другим. Как пишет Николас Ройл в очерке «Крот», «Я» норы «преследуется ухом, свистом и рытьем другого»: «С ее паникой и наслаждением «Нора» представляет нам анимологический опыт невозможного. Она передает нам аллегорию следа различия в ухе хозяина норы, который повествует: этот след еще в зародыше, но никогда не будет изжит в настоящем» (Royle 1997, 16).

Но кто или что есть этот другой для *Heimat*, для дома и собственно-го, знакомого и очерчиваемого кругом технологии, крови и земли? Что за невозможная, крайняя опасность? Откуда он происходит, этот двойник пространства, кон-центрированное хранилище (*Konzentration Lager*) *Heimat*? «Что ж, такого противника я не мог ожидать». Но что если противник — это просто сам двойник этого пространства, населяющий или преследующий его с самого начала, изначальное насилие, которое оставляет свой кровавый след на земле в самом центре пространства? «Я теперь столкнулся с тем, чего должен был, говоря по правде, всегда

опасаться, к чему я должен был заранее подготовиться: кто-то приближается ко мне!» Но есть еще время уйти от опасности с помощью тяжелого труда: «Я еще способен выполнять всевозможные серьезные работы» — даже если он «понимает, что такие работы поведут к его смерти» (Blanchot 1982, 74).

Мы должны видеть катастрофу. Но выигрышное место для наблюдения не безопасно, коль скоро мы говорим о пространственности пространства, очерченного определенным жертвенным пониманием техники, крови и земли. Как бы то ни было, что на самом деле животное видит или слышит? Оно слышит, что нечто подступается. Все признаки налицо, они прочитываются в следах крови и почвы, это крайняя опасность техники, это большая морда, некто, другой, посылающий животное «существовать в изгнании в самом полном смысле: мы не здесь, мы везде, и мы никогда не уйдем отсюда» (Blanchot 1995, 9). Это животное, «вместо лица забытого» (Benjamin 1968, 132), о чем оно напоминает нам? О чем напоминают нам эта главная площадка, кровь, земля, техника, освободительный труд, промышленная переработка плоти, «механизированная пищевая индустрия», животное, ищущее «решения» в самом центре пространства (или это пространство теперь уже имеет название)? «Индивид (по имени Франц Кафка) столкнулся с этой нашей реальностью, которая осуществляется теоретически, например в современной... технике... Я хочу сказать, что эта реальность фактически больше не может быть воспринята *индивидом* и что мир Кафки — точное дополнение его эпохи, которая готовится разделаться с обитателями этой планеты. Опыт, соответствующий опыту Кафки, частного индивида, пожалуй, не будет доступен массам до того самого времени, когда они будут сметены» (Benjamin 1968, 143). Поскольку мир Кафки есть просто слегка измененное дополнение мира, в котором он живет, двойник этого мира, то не существует безопасной точки размышления об этом пространстве. Опасность угрожает нам изнутри и извне, поскольку эта пространственность не предусматривает крайней опасности, которая привходит в ее создание или начинает разрушать ее условия. Ни изнутри, ни снаружи. В норе животное не умирает, но и не живет. И на самом деле именно это Бланшо говорит о «нас» у Кафки: «Мы не умираем, это правда, но поэтому мы и не живем; мы мертвы, поскольку мы живы, в сущности, мы уцелевшие» (Blanchot 1995, 8). Мы выжившие, и мы испытаем совершенно исключительную судьбу животного у Кафки, его абсолютно особую ситуацию, только когда мы все будем уничтожены, когда мы, абсолютно конечные в своей единичности, будем уничтожены как массы. «Сочинения Кафки, — говорит Лиотар в его бесконечно глубокомысленной работе «Хайдеггер и 'евреи'», и говорит он именно о «евреях», — дали приют душам только для того, чтобы лучше объяснить им их положение заложниц» (Lyotard 1995, 3). Другое название этого невозможного опыта, центрального для Европы, центрального для Запада, но локализованного в Центральной Европе, которая есть метонимическое обозначение Запада, — Шоа. «В апокалипсисе Аушвица открылась сама сущность Запада, — и с того времени она открывается непрерывно» (Lacoue-Labarthe 1990, 35).

20. 2000: Фьючерсы славистики

Я хочу начать с вопроса. Что происходит с будущим Другого? Я задаю этот вопрос с надеждой, страхом, желанием и трепетом. Ведь то, что касается Другого, всегда касается нас самих, хотим ли мы этого или не хотим. Оно возвращается к нам и преследует нас.

Знаем ли мы, о чем мы говорим, когда говорим о «славянских исследованиях»? Что дает нам гарантию, уверенность в том, что это область с надежными, неподвижными границами, которые мы можем увидеть, проследить, пересечь, представить и т. д.? За последние несколько лет мы наблюдаем в области славяноведения (мне хотелось бы оставить вопрос о ее границах максимально открытым) небывалое смятение — я имею в виду сферу славянских исследований как здесь, в США, так, конечно, и за границей. Эти изменения имели грандиозные преобразовательные последствия. Позвольте мне вкратце перечислить их, хотя, конечно, перечень не будет исчерпывающим.

А) Конец холодной войны вызвал резкое сокращение числа студентов, специализирующихся в области славистики. Это известный факт. Холодная война обнаружила одну очень важную особенность формирующих факторов многих наших отделений. Я имею в виду желание знать нашего врага и во многом предполагавшееся антагонистическое отношение к Другому. Практические последствия для славистики были чрезвычайно серьезны и повлияли на политику найма, эмиграционную политику США и структуру славянских отделений. Эти последствия, которые в значительной мере продолжают жить и здравствовать, помогают объяснить, почему, когда проявления такой политики (краткое название ее «холодная война») перестали существовать, мы остаемся с падающим числом студентов и, часто, неспособностью славянских отделений сформулировать свое представление о собственной роли или желательности собственного существования, с академической точки зрения, для «нового мирового порядка».

В) За последние несколько лет славянский мир претерпел грандиозные, порой катастрофические изменения — политические, культурные и т. д. Они оказали глубокое воздействие на само понятие «славянская идентичность». На наших глазах многие страны, такие как бывшая Югославия, перестали существовать, и их исчезновение вызвало

драматические последствия, относящиеся к самой идентичности пространства, которое мы называем, причем с весьма сомнительной достоверностью, южнославянским миром. Мы здесь, на Западе, остались с иллюзорными, призрачными пространствами, географиями и культурными идентичностями, которые, как предполагается, мы должны представлять, объяснять или приветствовать в нашей аудитории. Наши отделения славянских исследований, в конечном счете, структурированы подобно национальным государствам — с уверенностью в одноязычии другого, кого или которого мы можем упоминать или заклинать в процессе преподавания (пример этой ситуации — хитрый вопрос, который мне часто задают в ходе исследований положения южных славян: какой язык Вы собираетесь преподавать — сербский или хорватский?). К сожалению, и славянские исследования все еще должны дать этому объяснение, в данный момент наше положение таково, что на наших отделениях, выделенных в отдельные единицы по признаку национальных границ предмета нашего исследования, такие границы самым драматическим образом перестали существовать. За недостатком времени могу только рекомендовать вам работу Билла Ридингса «Университет в руинах», где исследуются ослабление национального государства и его подспудные следствия для Соединенных Штатов, нашей культурной политики и для структуры отделений, которые, как ожидается, должны дублировать определенную национально-культурную идентичность или выступать как ее чревоушатели.

С) Такие преобразования в самой идентичности нашей предметной области требуют совершенно новых навыков образования понятий, с помощью которых можно было бы объяснить новые культурные идентичности, с которыми мы сталкиваемся. Уже есть реакции на эти дисциплинарные и институциональные изменения. Могу упомянуть одну из них, участником которой я сам являюсь: это Новая Оксфордская литературная история Восточной и Центральной Европы, пятилетний проект, разрабатываемый в университете Торонто и финансируемый канадским правительством. Его участники пытаются переписать эту историю таким образом, чтобы уйти от жесткой ориентации на национальные границы и создать совершенно другой концептуальный аппарат для описания и объяснения изменений в «Восточной и Центральной Европе».

Такое переписывание с необходимостью нуждается в формообразовании со стороны дискурсов других дисциплин, которые описывают такие преобразования или отвечают на них (такие дискурсы проще всего обозначить с помощью самых влиятельных их результатов, таких как «Одноязычие Другого» Жака Деррида, «Местоположение культуры» Хоми Бхабхи или «Отделение литературы, или Университет в деконструкции» Пегги Камюф).

Тезис Билла Ридингса тот, что мы утратили нацию, национальность как формирующую силу государства, тогда как она лежала в основе университета, созданного, например, немецким классическим идеализ-

мом — Фихте и т. д. В Америке кафедры национальных литератур созданы как филиалы национальной идентичности в Европе — кафедра русской литературы должна быть как бы Россией в миниатюре. А сейчас мы оказываемся призрачными отражениями «национальной идентичности», на самом деле уже не существующей, — в России, в Югославии и т. д. Ее, наверное, никогда и не было, и постепенно становится ясно, что культура всегда пребывает в состоянии кризиса, что она всегда двойная по своей структуре. Так что теперешнее положение дает нам возможность понять это очень четко и искать смысл литературного образования там, где его и надо искать, — в пространстве этики, в связи с деконструкцией культурной идентичности. Если кому-то не нравится слово «деконструкция», то просто скажем — надо увидеть двойственность литературного творчества. То есть для меня это кризис наоборот, он открывает новые возможности.

Логоцентристская предпосылка нашей дисциплины (преподавание языков — вот ведь чем большинство из нас зарабатывает на жизнь) создает напряжение с другим аспектом нашего академического образования и компетенции. В то время как одноязычие Другого есть предпосылка, которая структурирует нашу повседневную жизнь, она противоречит потребности объяснить Другого, который не может быть более признан самотождественным, тождественным себе и т. д. (если он вообще когда-нибудь был таковым). Это означает, что с необходимостью мы должны связать нашу исследовательскую область с как можно большим числом междисциплинарных проектов, для того чтобы дать ответственное объяснение тому другому, которое нам вверено представлять.

К вопросу о том, зачем нам литература. Вопрос очень старый. Хайдеггер любил строку Гёльдерлина — «На что поэты в скудное время». Я вернусь к вопросу о «руинах» и к постисторизму. Что позволяет нам литература в глубоком смысле? — Понять структуру истории. Вопрос о постмодернизме и постисторичности — его можно найти в любом тексте, поскольку литературный феномен возникает в промежутке между разрушением канона и моментом разрушения самого текста, который только появляется и еще не стал каноническим. Между этими двумя руинами и находится момент чтения либо писания. Этот момент всегда «пост», он позволяет увидеть дифференциальную структуру самой истории. Если говорить об историчности, надо читать литературу. Что же касается мультикультурализма — то любая культура «мульти», нет однородной культуры, она всегда дифференцируется внутри себя. Этот момент и позволяет нам вообще пользоваться ею, чтобы понять дифференцированную структуру культуры, истории, собственной национальной идентичности. Приведу пример из русской литературы. «Мертвые души», например, позволяют нам понять и интерпретировать мумию Ленина. Если мы хорошо поймем Гоголя — призрачность, фантомность, руинность истории, о которой он пишет, — то это до некоторой степени поможет понять структуру коммунизма. (Я излагаю очень кратко и «догматично» — впрочем, о Ленине и надо догматически.) Эта призрачная структура литературы по-

звояет пользоваться ею как самой подходящей моделью интерпретации и истории и общества, вырабатывать какую-то методологию. Это структурный момент, с которого надо начинать.

Когда мы думаем о качестве обучения, обсуждаемом Американской Ассоциацией преподавателей южных и восточных европейских языков и литератур, все более настоятельной становится необходимость осознать, какое будущее ждет зрелых, теоретически прекрасно подготовленных студентов, особенно потому, что выпускники наших отделений сталкиваются с нехваткой рабочих мест при устройстве на работу.

Наша ответственность определяется необходимостью осознать неизбежность глубокого концептуального изменения, если только мы хотим остаться отделениями славянских исследований, несмотря на неблагоприятные для нашего будущего политические изменения в нашей стране и за ее границей. Среди этих изменений — открытие нашей области исследований для междисциплинарных проектов, осмысление ее границ, сообразовывание наших рассуждений об аутентичности с серьезнейшими изменениями, коснувшимися средств массовой информации, интернета и т. д., а также объяснение глубокого потрясения границ национальных государств и национальных идентичностей. Только в том случае, если мы сделаем это, «фьючерсы» наших дисциплин имеют будущее или, во множественном числе, будущие. Будущие будут фьючерсами. Я оставляю вас с этим суждением, которое открывается Другому: нашим студентам, Другим, перед которыми у нас есть ответственность и обязанность, политическая обязанность обеспечить их трудоустройство и вывести их на уровень коллег, позволить им стать нашими коллегами. И обязанность перед другими другими, в тех странах, которые мы представляем, которые преследуются и подавляются именно во имя нации (наций). На это будущее я смотрю с предвосхищением и трепетом. Оно требует, чтобы мы открылись случаю, удаче, риску, неотъемлемому от любого предвосхищения, а также возможно, но никогда не удостоверенному и не гарантированному приходу Другого.

ЛИТЕРАТУРА

- Adelman G.* «Anna Karenina»: the Bitterness of Ecstasy. — Boston: Twayne Publishers, 1990.
- Ambrogio I.* Formalismo e avanguardia in Russia. — Roma: Editori Riuniti, 1974.
- Armstrong J.* The Unsaid «Anna Karenina». — New York: St. Martin's Press, 1988.
- Andrič I.* Na Drini cuprija. — Novi Sad: Matica srpska, 1965.
- Andrič I.* Pripovetke. — Novi Sad: Matica srpska, 1965.
- Andrič I.* Prokleta avlija. — Belgrade: Prosveta, 1963.
- Andrič I.* Staze, lica, predeli. — Belgrade: Prosveta, 1991.
- Andrič I.* The Bridge on the Drina / Tr. Lovett F. Edwards. — Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- Andrič I.* Travnička hronika. — Sarajevo: Svjetlost, 1976.
- Asch L.* The Censorship of Nikolai Gogol's «Diary of a Madman». — RLT, 1977. — (No volume number used).
- Austin J. L.* How to Do Things with Words. — Cambridge: Harvard Univ. Press, 1975.
- Bakhtin M.* Problems of Dostoevsky's Poetics / Tr. C. Emerson. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.
- Bakhtin M.* Rabelais and His World / Tr. H. Iswolsky. — Cambridge: MIT Press, 1968.
- Bakhtin M.* The Dialogic Imagination / Tr. C. Emerson and M. Holquist. — Austin: Univ. of Texas Press, 1981.
- Baltrušaitis J.* Anamorphic Art / Tr. W. J. Strachan. — New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1977.
- Barnes C. J.* Boris Leonidovich Pasternak // The Handbook of Russian Literature / Ed. V. Terras. — New Haven: Yale Univ. Press, 1985. — P. 331–333.
- Barthes R.* From Work to Text // Textual Strategies / Ed. J. V. Harari. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1979.
- Barthes R.* Mythologies / Tr. A. Lavers. — New York: Hill and Wang, 1972.
- Barthes R.* Roland Barthes by Roland Barthes / Tr. R. Howard. — New York: Hill and Wang, 1977.
- Barthes R.* Système de la mode. — P.: Seuil, 1967.
- Barthes R.* The Pleasure of the Text / Tr. R. Miller. — New York: Hill and Wang, 1975.
- Barthes R.* The Reality Effect // Barthes R. The Rustle of Language / Tr. R. Howard. — New York, 1986.
- Bataille G.* La Somme atheologique I–II // Ouvres completes. — P.: Gallimard, 1973.
- Bataille G.* Oeuvres completes. — P.: Gallimard, 1973.
- Bataille G.* Sur Nietzsche // Ouvres complètes. Vol. IV. — P.: Gallimard, 1973.
- Bataille G.* Sur Nietzsche. — P.: Gallimard, 1945.
- Baudrillard J.* Ramses, ou la ressurection // Simulacres et simulation. — Paris, 1981. — P. 18–24.
- Baudrillard J.* Simulacres et simulations. — P.: Galilée, 1981.
- Baudrillard J.* Simulations / Tr. P. Foss, P. Patton, P. Beitchman. — New York: Semiotext (e), 1983.
- Bely A.* Petersburg / Tr. R. A. Maguire and J. E. Malmstad. — Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978.

- Benjamin W.* Die Aufgabe des Übersetzers // Benjamin W. Illuminationen. – Frankfurt a. M.: Surkamp Verlag, 1961. – S. 56–70
- Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. 6. – Frankfurt a. M.: Surkamp Verlag, 1985.
- Benjamin W.* Illuminations / Tr. H. Zohn. – New York: Schocken Books, 1969.
- Benjamin W.* La traduction – Le pour et la contre. Gesammelte Schriften. Band VI. – Frankfurt a. M.: Surkamp Verlag, 1985.
- Benjamin W.* Moscow Diary / Tr. R. Sieburth. – Cambridge: Harvard Univ. Press, 1986.
- Benjamin W.* The Origin of German Tragic Drama / Tr. J. Osborne. – London: Verso, 1977.
- Bennington G.* Postal politics and the institution of the nation // Nation and Narration / Ed. H. Bhabha. – New York: Routledge, 1990. – P. 121–137.
- Benoist J. – M.* Enguise de conclusion: Figures du baroque // Figures de baroque / Ed. J. – M. Benoist. – P.: Presses Universitaires de France, 1983. – P. 375–383.
- Berry T. E.* Kozma Prutkov // Handbook of Russian Literature / Ed. V. Terras. – New Haven: Yale University Press, 1985. – P. 355–356.
- Bhabha H.* DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation // Nation and Narration / Ed. H. Bhabha. – New York: Routledge, 1990. – P. 291–322.
- Bhabha H.* The Location of Culture. – New York: Routledge, 1994.
- Billington J.* The Icon and the Axes. – New York: Knopf, 1966.
- Blanchot M.* La Ressemblance cadavérique // L'Espace littéraire. – Paris, 1955.
- Blanchot M.* L'espace littéraire. – P.: Gallimard, 1955.
- Blanchot M.* Le livre a venir. – P.: Gallimard, 1959.
- Blanchot M.* Reprises, «Sur la traduction» // La Nouvelle Revue Française. – VIII Année. – № 93. – 1960, 1er September. – P. 475–483. – Обзор работы: *Benjamin W.* Oeuvres choisies / Tr. M. Gandillac. – P., 1960. – (Julliard collection «Les Lettres nouvelles»).
- Blanchot M.* The Space of Literature / Tr. A. Smock. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1982.
- Blanchot M.* The Work of Fire / Tr. C. Mandell. – Stanford: Stanford Univ. Press, 1995.
- Blanchot M.* The Writing of the Disaster / Tr. A. Smock. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1986.
- Bloom H.* The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. – New York: Oxford Univ. Press, 1973.
- Blumenfeld F.* Gogol and Russian Censorship: A Case Study in Thought Control. – Harvard Univ., 1954. – (Honors thesis).
- Borges J. L.* Pierre Menard, Author of the Quixote // Borges J. L. Labyrinths / Tr. J. E. Irby. – New York: A New Directions Book, 1964.
- Boym S.* Death in Quotation Marks. – Harvard: Harvard Univ. Press, 1991.
- Brodiansky N.* Gogol' and his Characters // Slavonic and East European Review. – 1952. – № 31. – P. 36–57.
- Buci-Glucksmann C.* La raison baroque. – P.: Galilée, 1984.
- Camus A.* La Mythe de Sisyphe // Oeuvres complètes d'Albert Camus. – P.: Gallimard, 1983.
- Carroll D.* The Alterity of Discourse: Form, History and the Question of the Political in M. M. Bakhtin // Diacritics. – 1983. Summer. – P. 65–83.
- Chaadaev P.* Philosophical Letters & Apology of a Madman / Tr. M. – B. Zeldin. – Knoxville: The Univ. of Tennessee Press, 1969.
- Chase C.* Baudelaire Translates Rousseau // Decomposing Figures. – Baltimore; London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1986. – P. 196–209.
- Chase C.* Oedipal Textuality: Reading Freud's Reading of Oedipus // Diacritics. – 1979. – № 9:1. – P. 54–68.

- Chase C.* Paragon Parergon. Baudelaire Translates Rousseau // Difference in Translation / Ed. J. Graham. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985.
- Clark K., Holquist M.* Mikhail Bakhtin. — Cambridge, Mass.; London: Harvard Univ. Press, 1984.
- Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual. — Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1985.
- Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual. — Chicago, 1981.
- Clayton D. J.* Towards a Feminist Reading of «Evgenii Onegin» // Revue Canadienne des Slavistes. — 1987. — V. XXIX. — № 2, 5.
- Conley T.* The King's Effects [Foreword:] // Marin L. Portrait of the King. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1988. — P. vi—viii.
- Conroy P. V.* Intimate. Intrusive. Triumphant: Readers in the Liaisons dangereuses. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin, 1987. — (Purdue Univ. Monographs in Romance Languages).
- Cosman T.* The Letter as a Literary Device in the Fiction of Пушкин, Lermontov and Gogol' // New York: New York Univ., 1973. — Dissertation.
- Cox G.* A Study of Gogol's Narrators.
- Culler J.* Apostrophe // The Pursuit of Signs. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1981.
- Culler J.* On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1982.
- Curtis J. M.* Mikhail Bakhtin, Nietzsche, and Russian Pre-Revolutionary Thought // Nietzsche in Russia / Ed. B. Glatzer Rozenthal. — Princeton: Princeton Univ. Press, 1986. — P. 331—355.
- Curtis J. M.* Shestov's Use of Nietzsche in His Interpretation of Tolstoy and Dostoevsky // Texas Studies in Literature and Language. Vol. 17: Special Russian Issue. — 1975.
- DeJean J.* Bakhtin and/in history // Language and literary theory. — Ann Arbor: Univ. of Michigan press, 1984. — P. 225—240.
- De Man P.* Allegories of Reading. — New Haven; London: Yale Univ. Press, 1979.
- De Man P.* Blindness and Insight. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1983.
- De Man P.* Conclusions: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator' // The Resistance to Theory. — Minneapolis: Minnesota University Press, 1986.
- De Man P.* Dialogue and Dialogism // The Resistance to Theory. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1986.
- De Man P.* Semiology and Rhetoric // Textual Strategies / Ed. J. V. Harari. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1979.
- De Man P.* The Rhetoric of Romanticism. — New York: Columbia Univ. Press, 1984.
- DeJean J.* Bakhtin and/in History // Language and Literary Theory. — Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1984. — P. 225—240.
- Deleuze G.* Cinema 1. The Movement-Image / Tr. H. Tomlinson and B. Habberjam. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze G.* Difference et repetition. — P.: Presses Universitaires de France, 1985.
- Deleuze G.* Nietzsche and Philosophy / Tr. H. Tomlinson. — N. Y.: Columbia Univ. Press, 1983.
- Deleuze G.* The Schizophrenic and Language // Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism / Ed. J. V. Harari. — Ithaca; N. Y.: Cornell Univ. Press, 1979.
- Deleuze G., Guattari F.* Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia / Tr. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. — N. Y.: The Viking Press, 1977.
- Deleuze G., Guattari F.* Kafka: Toward a Minor Literature / Tr. D. Polan. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze G., Guattari F.* Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia / Tr. and intr. B. Massumi. — Minneapolis: Univ. of Minneapolis Press, 1987.

- Derrida J.* Biodegradables: Seven Diary Fragments / Tr. P. Kamuf // *Critical Inquiry*. – 1989, Summer. – Vol. 15. – № 4. – P. 812–873.
- Derrida J.* De la grammatologie. – P.: Seuil, 1967.
- Derrida J.* De l'esprit. Heidegger et la question. – P.: Galilee, 1987.
- Derrida J.* Des Tours des Babel // *Difference in Translation* / Ed. J. F. Graham. – Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1985. – P. 165–207.
- Derrida J.* Dissemination / Tr. B. Johnson. – Chicago: Chicago Univ. Press, 1981.
- Derrida J.* Glas / Tr. J. P. Leavey and R. Rand. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1986.
- Derrida J.* L'écriture et la différence. – P.: Seuil, 1967.
- Derrida J.* Les Langages et les institutions de la philosophie. 2. theologie de la traduction, Texte («Traduction/textualite/Text/Translatability»), 1985/4. – Les Editions Trintexte, 1986. – P. 9–41.
- Derrida J.* Limited Inc. / Tr. S. Weber and J. Mehlman. – Evanston: Northwestern Univ. Press, 1988.
- Derrida J.* Memoirs of the Blind / Tr. P. – A. Brault and M. Naas. – Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1993.
- Derrida J.* Moscou aller-retour. – P.: Editions de l'Aube, 1995.
- Derrida J.* Otobiographies: The Ear of the Other: The Teaching of Nietzsche and the Politics of Proper Name / Tr. P. Kamuf. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1988.
- Derrida J.* Plato's Pharmacy // *Dissemination* / Tr. B. Johnson. – Chicago, 1981. – P. 61–173.
- Derrida J.* Psyche: Inventions of the Other // *A Derrida Reader. Between the Blinds* / Tr. P. Kamuf. – New York: Columbia Univ. Press, 1991. – P. 201–220.
- Derrida J.* Specters of Marx / Tr. P. Kamuf. – New York: Routledge, 1994.
- Derrida J.* Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs / Tr. D. B. Allison. – Evanston: Northwestern Univ. Press, 1973.
- Derrida J.* Spurs: Nietzsche's Styles // Tr. B. Harlow. – Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1978.
- Derrida J.* Structure Sign and Play in the Discourse of Human Sciences // *Structuralist Controversy* / Ed. R. Macksey and E. Donato. – Baltimore: The John Hopkins Univ. Press, 1970. – P. 247–265.
- Derrida J.* The double session // *Derrida J. Dissemination*. – Chicago: Chicago Univ. Press, 1983. – P. 173–285.
- Derrida J.* The Ear of the Other / Tr. P. Kamuf. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1988.
- Derrida J.* The Law of Genre / Tr. A. Ronell // *On Narrative* / Ed. W. J. T. Mitchell. – Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1981. – P. 51–77.
- Derrida J.* The Other Heading. Reflections on Today's Europe / Tr. P. – A. Brault and M. B. Naas. – Bloomington: Indiana Univ. Press, 1992.
- Derrida J.* The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond / Tr. A. Bass. – Chicago: Chicago Univ. Press, 1987.
- Derrida J.* The Specters of Marx / Transl. Peggy Kamuf. – N. Y.: Routledge, 1994.
- Derrida J.* Ulysses gramophone: deux mots pour Joyce. – P.: Galilée, 1987.
- Derrida J.* Violence and Metaphysics // *Derrida J. Writing and Difference* / Tr. A. Baas. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1978.
- Derrida J.* Writing and Difference / Tr. A. Bass. – Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1978.
- Derrida J., Stiegler B.* Echographies de la television. Entretiens films. – P.: Galilee/Institut national de l'audiovisuel, 1996.
- Descartes R.* Selected Philosophical Writings / Tr. J. Cottingham, R. Stoothoff, D. Murdoch. – New York: Cambridge Univ. Press, 1988.

- Dictionary of World Literature / Ed. J. T. Shipley. — Totowa: Littlefield, Adams and Co., 1972.
- Didier B.* Le journal intime. — P.: Press universitaire de France, 1977.
- Doerner C.* Madman and the Bourgeoisie / Tr. J. Neugroschel and J. Steinberg. — Oxford: Oxford Univ. Press, 1981.
- Donato E.* The Crypt of Flaubert // Flaubert and Postmodernism / Eds. N. Schor and H. Majeovsky. — Lincoln (Neb.), 1984. — P. 30–45.
- Donato E.* The Museum's Furnace: Notes toward the Contextual Reading of «Bouvard and Pecuchet» // Textual Strategies / Ed. J. V. Harari. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1979.
- Dostoyevsky F.* Crime and Punishment / Tr. D. McDuff. — New York: Penguin Books, 1991.
- Dupont F.* The Emperor's-God's Other Body / Tr. B. Massumi // Fragments for a History of the Human Body. Part Three / Ed. M. Fecher. — New York: Zone, 1989.
- Eco U.* The Frames of Cosmic «Freedom» // Carnival! / Ed. U. Eco, V. V. Ivanov, M. Rector. — Amsterdam: Mouton, 1984.
- Eco U.* The Name of the Rose / Tr. W. Weaver. — New York: Harcourt Brace, 1983.
- Eikhenbaum B.* The Puzzle of the Epigraph // Tolstoy L. Anna Karenina. — New York: W. W. Norton, 1970. — The Maude Translation.
- Emerson C.* Boris Godunov. — Bloomington: Indiana Univ. Press, 1986.
- Emerson C., Morson G. S.* Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. — Stanford: Stanford Univ. Press, 1990.
- Erlich V.* Gogol' and Kafka // For Roman Jakobson / Eds. M. Halle et. al. — The Hague: Mouton, 1956. — P. 100–108.
- Erlich V.* Russian Formalism. — New Haven: Yale Univ. Press, 1981.
- Evans M.* Reflecting on «Anna Karenina». — London: Routledge, 1989.
- Fanger D.* The Gogol' Problem: Perspectives from Absence // Slavic Forum: Essays in Linguistics and Literature / Ed. M. Flier. — The Hague: Mouton, 1974. — P. 103–129.
- Feder L.* Madness in Literature. — Princeton: Princeton Univ. Press, 1980.
- Felman S.* The Literary Speech Act. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1983.
- Felman S.* Woman and Madness: the Critical Phalacy // The Feminist Reader / Eds. C. Belsey and J. Moore. — New York: Basil Blackwell, 1989.
- Felman S.* Writing and Madness. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985.
- Fisher L.* Cinematernity. Film, Motherhood, Genre. — New Jersey: Princeton Univ. Press, 1996.
- Flower MacCannell J.* Temporality and Textuality // MLN. — 1985, December. — P. 968–988.
- Foucault M.* Discipline and Punish / Tr. A. Sheridan. — New York: Vintage Books, 1979.
- Foucault M.* Histoire de la Folie. — P.: Librarie Plon, 1961.
- Foucault M.* Language, Counter-Memory, Practice / Tr. and ed. D. F. Bouchard. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1977.
- Foucault M.* Language, Counter-Memory, Practice / Tr. D. F. Bouchard and S. Simon. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1977.
- Freud S.* Collected Papers. Vol. V. — London: The Hogarth Press, 1950.
- Freud S.* Collected Papers. Vol. XII. — London: The Hogarth Press, 1955.
- Freud S.* Gesammelte Werke: 18 vols. London: Imago, 1940–1952.
- Freud S.* Jokes and Their Relation to Unconscious / Tr. J. Strachey. — New York: The Norton Library, 1963.
- Freud S.* Standard Edition of the Complete Psychologic Works: 24 vols. / Tr. under direction of J. Strachey. — London: Hogarth Press, 1953–1965.

- Frojd S.* (Freud). Doseška i njen odnos prema nesvesnom. – Novi Sad: Matica srpska, 1968. – (Wit and its Relation to the Unconscious).
- Frye N.* The Great Code. – New York: H. B. Jovanovich, 1982.
- Gadamer H.* – G. Truth and Method / Tr. G. Barden and J. Cumming. – New York: Seabury Press, 1975.
- Gasche R.* The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection. – Cambridge: Harvard Univ. Press, 1986.
- Gasiorowska X.* The Image of Peter the Great in Russian Fiction. – Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1979.
- Gippius V.* Gogol'. Providence (1924). – Brown University Slavic Reprints, 1966.
- Girard R.* Violence and the Sacred / Tr. P. Gregory. – Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1977.
- Gogol from the Twentieth Century / Ed., tr., introduction R. A. Maguire. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1974.
- Gogol N.* Dead Souls / The Reavey Translation. – New York: W. W. Norton, 1985.
- Gogol' N.* The Collected Tales and Plays of Nikolai Gogol' / Tr. C. Garret; Revised by L. Kent. – New York: Random House, 1964.
- Gogol N.* The Overcoat / Tr. C. R. Proffer // From Karamzin to Bunin: An Anthology of Russian Short Stories / Ed. C. P. Proffer. – Bloomington: Indiana Univ. Press, 1969. – P. 104–133.
- Greenleaf-Frenkel M.* Tynianov, Pushkin and the Fragment // Cultural Mythologies of Russian Modernism / Ed. B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno. – Berkeley: Univ. of California Press, 1992. – P. 264–292.
- Gromeka M. S.* The Epigraph and the Meaning of the Novel // Tolstoy L. Anna Karenina. – New York: W. W. Norton, 1970. – The Maude Translation.
- Groys B.* Gesamtkunstwerk Stalin. – Muenchen: Carl Hanser Verlag, 1988.
- Groys B.* Russia and the West: the Quest For Russian National Identity / Tr. D. Kujundžić / Studies in Soviet Thought. – 1992. – № 43. – P. 185–198.
- Groys B.* The Struggle Against the Museum, or Display of Art in Totalitarian Space. – 1990. – Manuscript.
- Guerin J.* Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les resurgences baroques au XXe siècle // Figures de baroque / Ed. J. – M. Benoist. – P.: Presses Universitaires de France, 1983. – P. 339–359.
- Gunter H.* Das Groteske bei N. V. Gogol'. – München: Verlag Otto Sagner, 1968.
- Gustafson R. F.* The Suffering Usurper: Gogol's Diary a Madman // SEEJ. – 1965. – Vol IX. – № 3.
- Handbook of Russian Literature / Ed. V. Terras. – New Haven, 1985.
- Hansen-Loeve A.* Der Russische Formalismus. – Wien: Der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.
- Hegel G. W. F.* Aesthetics. 2 vols Vol. I. / Tr. T. M. Knox. – Oxford, 1975.
- Heidegger M.* Aus einem Gespräch von der Sprache // Heidegger M. Gesamtausgabe. Bd. 12. – GmbH, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1985.
- Heidegger M.* Nietzsche / Tr. D. Farrell Krell. – San Francisco: Harper & Row, 1979.
- Heidegger M.* Poetry, Language, Thought / Tr. A. Hofstadter. – New York: Harper & Row, 1971.
- Heidegger M.* The Question Concerning Technology // Heidegger M. The Question Concerning Technology and Other Essays / Tr. W. Lovitt. – New York: Harper & Row, 1977. – P. 3–35.
- Hertz N.* Freud and the Sandman // Textual Strategies / Ed. J. V. Harari. – Ithaca: Cornell Univ. Press, 1981.

- Hertz N.* Freud and the Sandman // Textual Strategies / Ed. J. V. Harari. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1979. — P. 296–331.
- Holquist M.* Bakhtin and the Formalists: History as Dialogue // Russian Formalism: a Retrospective Glance. A Festschrift In Honor Of Victor Erlich / Eds. R. L. Jackson and S. Rudy. — New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1985. — P. 82–95.
- Holquist M.* The Surd Heard: Bakhtin and Derrida // Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies / Ed. G. S. Morson. — Stanford: Stanford Univ. Press, 1986. — P. 137–156.
- Holquist M., Clark K.* Mikhail Bakhtin. — Cambridge: Harvard Univ. Press, 1984.
- Horton A.* The Films of Theo Angelopoulos. — New Jersey: Princeton Univ. Press, 1997.
- Husserl E.* Logical Investigations / Tr. J. N. Findlay. — New York: Humanities Press, 1970.
- Ivanov V.* Boris Groys. The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond // Slavic Review. — Fall 1993. — P. 600–604.
- Ivanov V.* The Semiotic Theory of Carnival as the Inversion of Bipolar Opposites // Carnival / Ed. U. Eco, V. V. Ivanov, M. Rector. — Amsterdam: Mouton, 1984.
- Jackson R. L.* On the Ambivalent Beginning of «Anna Karenina» // Semantic Analysis of Literary Text / Eds. Haard D. E., Langerak T. and Weststeijn W. G. — Amsterdam: Elsevier, 1990.
- Jacobs C.* The Monstrosity of Translation // MLN. — Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1975. — № 90. — P. 755–766.
- Jakobson R.* Pushkin and His Sculptural Myth / Tr. and ed. J. Burbank. — The Hague, Paris: Mouton, 1975.
- Jakobson R.* Selected Writings. — The Hague: Mouton, 1971.
- Jameson F.* The Political Unconscious. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1981.
- Johnson B.* A World of Difference. — Baltimore: The John Hopkins Univ. Press, 1987.
- Johnson B.* Gender Theory and the Yale School // Rhetoric and Form. — Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1985a.
- Johnson B.* Taking Fidelity Philosophically // Difference in Translation. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985b.
- Johnson C. B.* Madness and Lust. — Berkeley: Univ. of California Press, 1983.
- Juran S.* «Записки сумасшедшего»: Some insights into Gogol' World // SEEJ. — 1961. — Vol. V (XIX).
- Kafka F.* Dnevnic 1914–1923. — Beograd: Nolit, 1978.
- Kafka F.* Saemtliche Erzaehlungen. — Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1970.
- Kafka F.* The Basic Kafka / Tr. E. Heller. — N. Y.: Washington Square Press, 1979.
- Kamuf P.* Writing Like a Woman // Woman and Language in Literature and Society / McConnell-Ginet et al. — New York: Praeger, 1980.
- Karlinsky S.* The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. — Cambridge: Harvard Univ. Press, 1976.
- Kauffman L. S.* Discourses of Desire: Gender, Genre and Epistolary Fictions. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1986.
- Kent L.* The Subconscious in Gogol' and Dostoevskij, and its Antecedens. — The Hague: Mouton, 1969.
- Kershner R. B.* Joyce, Bakhtin and Popular Culture. Chronicles of Disorder. — Chapel Hill: Univ. of Carolina Press, 1989.
- Кљ D.* Instinitost fiktivne tvorevine: Rec prilikom dodele Andričeve nagrade za Enciklopediju mrtvih // NIN. — 22 Oktober, 1989.
- Kofman S.* Nietzsche et la metaphore. — P.: Galilje, 1983.
- Kofman S.* The Enigma of Woman. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985.

- Konopnicki-Miot D.* Theorie et pratique de la traduction chez les Formalistes russes // *La licorne*. — 1989. — № 15. — P. 491–506.
- Kristeva J.* Desire in Language. — New York: Columbia Univ. Press, 1980.
- Kristeva J.* Soleil noir. — P.: Gallimard, 1987.
- Kriticari o Ivi Andriću / Ed. P. Dzadžić. — Belgrade: Nolit, 1962.
- Kujundžić D.* Nacrt za jednu DeRIDEologiju. [On DerRIDEology] // *Književna rec.* — February 25, 1987. — № 295.
- Kujundžić D.* The Returns of History. Russian Nietzscheans After Modernity. — New York: State Univ. of New York Press, 1997.
- L'oreille de l'autre: otobiographies, transferts, traductions // Textes et débats avec Jacques Derrida, sous la direction de C. Levesque et Ch. V. McDonald. — Montreal: VLB editeur, 1982.
- Lacan and Narration / Ed. Con Davis R. — Baltimore: The John Hopkins Univ. Press, 1983.
- Lacan J.* Du baroque // *Le Seminaire. Livre XX*. — P.: Seuil, 1975. — P. 95–105.
- Lacan J.* Écrits. — P.: Seuil, 1966.
- Lacan J.* L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud // *Lacan J. Ecrits*. — P.: Seuil, 1966.
- Lacan J.* Seminar on the «Purloined Letter» // *The Purloin Poe* / Eds. J. P. Muller and W. Richardson. — Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1988.
- Lacan J.* The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis / Tr. A. Sheridan. — New York: Penguin, 1979.
- Lacan J.* The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis / Tr. A. Sheridan. — New York: W. W. Norton, 1978.
- Lachmann R.* Gaedechtnis und Literatur. — Frankfurt a/M: Zurkampf, 1990.
- Lacoue-Labarthe P.* Heidegger, Art and Politics / Tr. C. Turner. — New York: Basic Blackwell, 1990.
- Laferriere-Rancour D.* Out From Under Gogol's Overcoat. — Ann Arbor: Ardis, 1982.
- Laplanche J.* Life and Death // *Psychoanalysis* / Tr. J. Mehroan. — Baltimore: The John Hopkins Univ. Press, 1976.
- Leontiev K.* (Леонтьев К. Н.) Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого. — Providence: Brown Univ. Press, 1968. — (Slavic Reprint).
- Levinas E.* Time and the Other / Tr. R. Cohen. — Pittsburgh: Duquesne Univ. Press, 1987.
- Literature and Psychoanalysis / Ed. S. Felman. — Baltimore: The John Hopkins Univ. Press, 1977.
- Lotman Y., Uspensky B.* Binary Models in the Dynamics of Russian Culture (to the End of the Eighteen Century) / Tr. R. Sorenson // *The Semiotics of Russian Cultural History* / Ed. A. D. Nakhimovsky and A. S. Nakhimovsky. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985. — P. 30–66.
- Lytard J.* — *F.* Discours, Figure. — P.: Klincksieck, 1971.
- Lytard J.* — *F.* Heidegger and «the jews» / Tr. A. Michel and M. S. Roberts. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1990.
- Lytard J.* — *F.* Rewriting Modernity // *The Inhuman. Reflections on Time* / Tr. R. Bowlby. — Stanford: Stanford Univ. Press, 1991. — P. 24–35.
- Lytard J.* — *F.* The Postmodern Condition: a Report on Knowledge / Tr. G. Bennington and B. Massumi. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.
- MacCannell J. M.* Temporality of textuality: Bakhtin and Derrida // *MLN*. — 1985. — Dec. — P. 968–988.
- Malevich K.* Essays on Art / Tr. X. Glowacki Prus and A. McMillin. — Borgen: Copenhagen, 1968.

- Mandelker A.* Feminist Criticism and «Anna Karenina» // *Tolstoy Studies Journal*. — 1990. — № 3. — P. 82–103.
- Marin L.* Portrait of the King / Tr. M. M. Houle. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1988.
- Mayne J.* Kino and the Woman Question. — Columbus: Ohio State Univ. Press, 1989.
- Merejkowski D.* Peter and Alexis: The Romance of Peter the Great. — New York; London: G. P. Putnam's Sons, 1906.
- Merleau-Ponty M.* The Visible and the Invisible / Tr. A. Lingis. — Evanston: Northwestern Univ. Press, 1968.
- Meyer P.* False Pretenders and the Spiritual City: «Майская ночь» и «Шинель». — 1988. — (Manuscript).
- Milović N.* Psihologija i filozofija Lava Šestova // *Lev Šestov. Dostoevski i Niče*. — Beograd: Slovo ljubve.
- Monumenta Serbocroatica / Ed. T. Butler. — Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1980.
- Morgan D.* The King's Two Bodies, The Leader's Stuffed Body, and Vampirism // *Tekhnema*. — Fall 1993. — № 1. — P. 47–54.
- Morson G. S.* The Boundaries of Genre. — Evanston: Northwestern Univ. Press, 1981.
- Morson G.* Strange Synchronies and Surplus Possibilities: Bakhtin on Time // *Slavic Review*. — Fall 1993. — P. 477–493.
- Murray R. D.* Neoclassical Poetics // *Princeton Encyclopedia Of Poetry and Poetics* / Ed. A. Preminger. — Princeton: Princeton Univ. Press, 1974. — P. 559–564.
- Nabokov V.* [Commentary] // *Pushkin A. Eugene Onegin: A Novel in Verse: 2 vols.* / Tr. V. Nabokov. — Princeton: Princeton Univ. Press, 1975. — (Bollingen Series. № 72).
- Nabokov V.* The Visit to the Museum / Tr. D. Nabokov and S. Karlinsky // *The Portable Twentieth Century Russian Reader* / Ed. C. Brown. — New York: Penguin, 1985. — P. 375–386.
- Nancy J. — L.* Unsacrificable // *Ethics and Literature*. — 1991. — (Yale French Studies).
- Nietzsche F.* Beyond Good and Evil / Tr. W. Kaufmann. — New York: Vintage Book, 1966.
- Nietzsche F.* Jenseits von Gut und Boese. — Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968.
- Nietzsche F.* The Birth of Tragedy / Tr. F. Golffing. — New York: Doubleday & Company, Inc., 1956.
- Nietzsche F.* The Portable Nietzsche / Ed. and tr. W. Kaufmann. — New York: Viking and Penguin, Inc., 1982.
- Nietzsche F.* Thus Spoke Zarathustra / Tr. R. J. Hollingdale. — New York: Penguin, 1969.
- Nietzsche F.* Unmodern Observations / Tr. G. Brown, W. Arrowsmith, H. Golder. — New Haven: Yale Univ. Press, 1990.
- Nietzsche in Russia* / Ed. B. G. Rosenthal. — Princeton: Princeton Univ. Press, 1986.
- Nora P.* Between Memory and History: *Les Lieux de Memoire* / Tr. M. Rodenbush // *Representations*. — Spring 1989. — № 26. — P. 7–25.
- Norris C.* Deconstruction Against Itself: Derrida and Nietzsche // *Diacritics*. — 1986, Winter.
- Norton A.* The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation. 1997.
- Ostojic K.* Zivot i absurd kod Ive Andrića // *Kriticari o Ivi Andriću* / Ed. P. Dzadic. — Belgrade: Nolit, 1962.
- Papernyj V.* Culture 2. — Ann Arbor, 1985.
- Parrott L.* Restrictive Coding in «Zapiski sumasedsego». — 1988. — (Manuscript).
- Pasternak B.* Doctor Zhivago / Tr. M. Hayward and M. Harari. — New York: Ballantine Book, 1986.
- Peace R.* The Enigma of Gogol. — New York: Cambridge Univ. Press, 1981.

- Pelegrin B.* Visage, virages, rivages du baroque rives et derives // Figures du baroque / Ed. J. — M. Benoist. — P.: Presses Universitaires de France, 1983. — P. 17–41.
- Petric V.* Constructivism in Film, The Man With the Movie Camera. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.
- Plato.* The Collected Dialogues / Ed. E. Hamilton and H. Cairns. — Princeton: Princeton Univ. Press, 1961.
- Poe E. A.* The Complete Tales. — New York, 1981.
- Pomorska K.* Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance. — The Hague: Mouton, 1968.
- Ponzio A.* The Relation of Otherness in Bakhtin, Blanchot, Levinas // Recherches Semiotiques. — 1987. — Vol. 7. — P. 1–17.
- Popovic R.* Ivo Andrić Biografija // Andrić I. Staze, lica, predeli. — Belgrade: Prosveta, 1991. Psychiatry and Literature / Ed. G. W. Peter. — Baltimore: The John Hopkins Univ. Press, 1985.
- Pushkin A.* The Bronze Horseman / Tr. D. M. Thomas. — New York: The Viking Press, 1982.
- Pushkin A.* The Bronze Horseman // Pushkin A. The Poems, Prose and Plays / Tr. and Ed. A. Yermolinsky. — New York: The Modern Library, 1936. — P. 95–110.
- Rendall S.* On Diaries // Diacritics. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1986.
- Ribnikar V.* Ruski formalizam i književna istorija. — Beograd: Ideje, 1976.
- Rilke R. M.* Werke in drei Banden. Bd. I. — Frankfurt a. M.: Insel, 1966.
- Roberts M.* Poetics Hermeneutics Dialogics: Bakhtin and Paul de Man // Rethinking Bakhtin / Ed. C. Emerson and G. S. Morson. — Evanston: Northwestern Univ. Press, 1989.
- Rose H. J.* A Handbook of Greek Mythology. — New York: E. P. Dutton, 1959.
- Rosengrant S.* The Theoretical Criticism of Yury Tynianov // Comparative Literature. — Fall 1980. — Vol. 32. — № 4. — P. 355–389.
- Rosengrant S.* The Theoretical Criticism of Yury Tynianov. — Stanford University, 1976. — (Dissertation).
- Rosenthal B. G.* Introduction // Nietzsche in Russia / Ed. B. G. Rosenthal. — Princeton: Princeton Univ. Press, 1986.
- Rowe W. W.* Through Gogol's Looking Glass: Reverse Vision, False Focus, and Precarious Logic. — New York: New York Univ. Press, 1976.
- Royle N.* Mole. — 1997. — Manuscript.
- Russian-English Dictionary / Ed. Daglish R. C. — Moscow: Russky Yazyk Publishers, 1990.
- Sand G.* Elle et lui. — Meylan: Les Editions de l'Aurore, 1986.
- Schor N.* Breaking in Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction. — New York: Columbia Univ. Press, 1985.
- Serres M.* Traduction mot a mot: Cendrillon // Hermes in Communication. — P.: Minuit, 1968. — P. 214–218.
- Shapiro G.* Nietzschean Narratives. — Bloomington: Indiana Univ. Press, 1989.
- Shapiro G.* Festival, carnival and parodies // Nietzschean narratives. — Bloomington: Indiana Univ. Press, 1989.
- Shestov L.* Dostoevsky and Nietzsche: The Philosophy of Tragedy / Tr. Spencer E. Roberts. — Athens: Ohio Univ. Press, 1968.
- Shestov L.* Dostojevski i Niče. — Beograd: Slovo ljubve, 1979.
- Shestov L.* Le pouvoir des clefs / Potestas clavium. — P.: Flammarion, 1967.
- Shestov L.* Sola fide. Luther et l'Église. — Paris: PUF, 1957.
- Showalter E.* Towards a Feminine Poetics // Woman Writing and Writing About Woman / Ed. M. Jacobus. — London: Croom Helm, 1979.
- Sloterdijk P.* Thinker On Stage: Nietzsche's Materialism / Tr. J. Owen Daniel. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1989.

- Sollers P.* Le Marxisme sodomisé par la psychanalyse elle-même violée par on ne sait quoi / Théorie des exceptions. — P., 1986.
- Sosa M. R.* Yury Tynianov: Method and Theory. — University of Wisconsin-Madison, 1987. — (Dissertation).
- Steiner P.* Russian Formalism. — Ithaca: Cornell Univ. Press, 1984.
- Stiegler B.* Memoires gauches // Revue philosophique. — 1990, avril-juin. — № 2. — P. 360–394.
- Striedter Y.* Literary Structure, Evolution and Value: Russian Formalism, and Czech Structuralism Reconsidered. — Cambridge: Harvard Univ. Press, 1989.
- Szasz T.* The Manufacture of Madness. — N. Y.: Harper and Row, 1970.
- Szasz T.* The Myth of Mental Illness. — N. Y.: Harper and Row, 1974.
- Tanner T.* Adultery in the Novel. — Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1979.
- The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature 1890–1914. — DeKalb: Northern Illinois Univ. Press, 1988.
- The Structuralist controversy / Eds. R. Macksey, E. Donato. — Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1970.
- Tišma A.* Upotreba čoveka. — Beograd: Nolit, 1976.
- Thomas L. V.* Anthropologie de la mort. — P.: Payot, 1975.
- Thompson E. M.* Yury Tynianov // Handbook Of Russian Literature / Ed. V. Terras. — New Haven: Yale Univ. Press, 1985. — P. 490–491.
- Todd W. M., III.* Eugene Onegin: Life's Novel // Fiction and Society in the Age of Pushkin. — Cambridge: Harvard Univ. Press, 1986.
- Todorov T.* Mikhail Bakhtin: le principe dialogique. — P.: Seuil, 1981.
- Todorov V.* Red Square, Black Square. Organon for Revolutionary Imagination. — Albany: SUNY Press, 1995.
- Tolstoy L.* Anna Karenina. — New York: W. W. Norton, 1970. — The Maude Translation.
- Tynianov Y.* Lieutenant Kizhe. Young Vitushishnikov / Tr. by M. Ginzburg. — Boston: Eridanos Press, 1990.
- Tynianov Y.* The Problems of Verse Language / Tr. M. Sosa and B. Harvey. — Ann Arbor: Ardis, 1981.
- Ulmer G. L.* Sounding the Unconscious // GLASSary / Ed. J. P. Leavey, Jr. — Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1986.
- Vattimo G.* The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics In Postmodern Culture / Tr. J. R. Sneider. — Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1988.
- Vertov D.* Kino-Eye / Tr. K. O'Brien. — Berkeley: Univ. of California Press, 1984.
- Virilio P.* The Vision Machine / Tr. J. Rose. — Bloomington: Indiana Univ. Press & British Film Institute, 1994.
- Vlaisavljević U.* Geopolitics and Geophilosophy // Pure War. — Belgrade: Belgrade Circle 1–2. — 1995.
- Weber J. P.* «Gogol» // Domaines thematiques. — P.: Gallimard, 1963. — P. 87–136.
- Weber S.* Mass Mediauras. — Sidney: Power Publications, 1995.
- Weber S.* Saussure and the Apparition of Language: the Critical Perspective // MLN. — 1976. — № 91. — P. 913–938.
- Weber S.* The Legend of Freud. — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1982.
- Webster's College Dictionary. — New York: Random House, 1991.
- Weinstein M.* Le debat Tynianov/Bakhtin ou la question du materiau // Revue des etudes slaves. — 1992. — Vol. LXIV. — P. 297–322.
- Wellek R.* A History of Modern Criticism: 1750–1950. Vol. 4. — New Haven: Yale Univ. Press, 1966.

- White H.* Metahistory. — Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1973.
- Wing J. K.* Reasoning about Madness. — Oxford: Oxford Univ. Press, 1978.
- Young D. N. V.* Gogol in Russian and Western Psychoanalytic Criticism. — Toronto: University of Toronto, 1977. — Dissertation.
- Андрич И.* Собрание сочинений: В 3 т. — М.: Художественная литература, 1984—1985.
- Барт Р.* Избранные работы. — М.: Прогресс, 1989.
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — 4-е изд. — М.: Советская Россия, 1979.
- Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1989.
- Белинков А.* Юрий Тынянов. — М.: Советский писатель, 1960.
- Белый А.* Творчество Гоголя. — М.; Л., 1934.
- Беньямин В.* Задача переводчика.
- Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. — М.: Наука, 1990.
- Борхес Х. Л.* Пьер Менар, автор «Дон-Кихота» / Пер. с исп. Е. Лысенко // Его же. Оправдание вечности. — М.: Ди-Дик, 1994.
- Бочаров С.* Стилистический мир романа «Евгений Онегин» // Поэтика Пушкина: Очерки. — М.: Наука, 1974. — С. 26—104.
- Брюсов В.* Избранные сочинения: В 2 т. — М.: Госиздательство художественной литературы, 1955.
- Брюсов В.* Испепеленный: К характеристике Гоголя. — М.: Скорпион, 1910.
- Вертв Д.* Статьи. Дневники. Замыслы / Ред. — сост., авт. вступ. статьи и примеч. С. Дробашенко. — М.: Искусство, 1966.
- Виноградов В.* Язык Пушкина. — М.; Л.: Academia, 1935.
- Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. — Л.: Прибой, 1930.
- Воспоминания о Юрии Тынянове* / Ред. В. Каверин. — М.: Советский писатель, 1983.
- Выготский Л. С.* Психология искусства. — М., 1968.
- Гадамер Х. Г.* Истина и метод. — М.: Прогресс, 1988.
- Гершкович З. И.* Примечания // Кантемир А. Собрание сочинений. — Ленинград: Советский писатель, 1956.
- Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем: В 14 т. — М.: Издательство АН СССР, 1937—1952.
- Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 6 т. — М.: Госуд. издательство художественной литературы, 1952.
- Гройс Б.* Дневник философа. — Париж: Беседа, 1989.
- Гройс Б.* Имена города // Его же. Утопия и обмен. — М.: Знак, 1993. — С. 357—365.
- Гройс Б.* Ницшеанские темы и мотивы в советской культуре 30-х годов. — 1991. — Рукопись.
- Гройс Б.* Политика как искусство // Синтаксис. — 1986. — № 15.
- Гудков Л. Д., Дубин Б. В.* Сознание историчности и поиски теории: исследовательская проблематика Тынянова в перспективе социологии литературы // Тыняновский сборник: Первые тыняновские чтения / Ред. М. Чудакова. — Рига: Знание, 1985. — С. 113—124.
- Гумилев Н.* Собрание сочинений. — Washington: Victor Kamkin, 1964.
- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. — М.: Государственное издательство иностранных национальных словарей, 1955.

- Декарт Р.* Размышления о первой философии, в коих доказывается существование Бога и различие между человеческой душой и телом / Пер. с лат. С. Я. Шейнман-Топштейн // Его же. Соч.: В 2 т. Т. II // М.: Мысль, 1994.
- Денисов Н., Петров А.* Зодчий Растрелли. — Л.: Госуд. издательство по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1963.
- Деррида Ж.* Вокруг Вавилонских башен.
- Деррида Ж.* Насилие и метафизика // Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное. — М.; СПб.: Университетская книга, 200. — С. 370—371. — Пер. с франц. А. В. Ямпольской.
- Достоевский Ф. М.* Бесы. — М., 1990.
- Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание // Его же.
- Друбек-Мейер Н.* «Колыбельная» Гриффита и Вертова: О «Колыбельной» Дзиги Вертова // Киноведческие записки. — 1996. — № 30. — С. 198—212.
- Ермаков И.* Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. — М.; Пг., 1923.
- Ерофеев В.* «Остается одно: произвол»: Философия одиночества и литературно-эстетическое кредо Льва Шестова // Вопросы литературы. — 1975. — № 10.
- Золотусский И.* «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела» // Советская литература. — 1975. — № 10 (331).
- Каверин В., Новиков В.* Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове. — М.: Книга, 1988.
- Казанский Б. В.* Речь Ленина: (Опыт риторического анализа) // Леф. — 1924. — № 1 (5). — С. 111—140.
- Камю А.* Миф о Сизифе / Пер. А. М. Руткевича // Камю А. Бунтующий человек. — М.: Издательство политической литературы, 1970.
- Кантемир А.* Собрание стихотворений. — Ленинград: Советский писатель, 1956.
- Кафка Ф.* Из дневников. Письмо отцу / Сост., пер. с нем. и примеч. Е. Кацевой. — М.: Известия, 1988.
- Кафка Ф.* Романы. Новеллы. Притчи / Сост. и предисл. Б. Сучкова. — М.: Прогресс, 1965.
- Костелянец Б. О.* Вступительная статья и примечания // Тынянов Ю. Н. Сочинения. — М.: Госиздательство художественной литературы, 1959. — С. V—LX, 521—553.
- Крученых А.* Малохолия в капоте. — Muenchen: Wilhelm Fink Verlag, 1973.
- Леонтьев К. Н.* О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. (Критический этюд). — М., 1911.
- Лесков Н. С.* Повести и рассказы. — М.: Художественная литература, 1966.
- ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств. М.; Л., 1924. № 1 (5).
- Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. — Л.: Наука, 1976.
- Лонгинов М. Н.* Воспоминание о Гоголе // Гоголь в воспоминаниях современников. — М., 1952.
- Лотман Ю. М.* Роман в стихах «Евгений Онегин». — Тарту, 1975.
- Малевич К.* О музее (1919) // Его же. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913—1929 / Общая ред., вступ. ст., сост. подг. текста, коммент. А. С. Шатских. — М.: Гилея, 1995.
- Мандельштам Н.* Вторая книга. — N. Y.: YMCA, 1972.
- Манн Ю.* Поэтика Гоголя. — М.: Художественная литература, 1978.
- Махлин В. Л.* «Диалогизм» М. М. Бахтина как проблема гуманитарной культуры XX века // Бахтинский сборник. I. — М.: Литературный институт имени Горького. — 1990. — С. 107—129.
- Маяковский В. В.* Владимир Ильич Ленин // Леф. — 1925. — № 3.

- Маяковский В. В. Избранные произведения. Т. I. — М.: Советский писатель, 1963.
- Медведев П. Н. Формализм и формалисты. — Л.: Издательство писателей, 1934.
- Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни / Пер. с нем. Я. Бермана // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. — М., 1990.
- Ницше Ф. Веселая наука / Пер. с нем. К. А. Свасьяна // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. — М.: Мысль, 1990. — С. 514.
- Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Прелюдия к философии будущего / Пер. с нем. Н. Полилова // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. — М., 1990.
- Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / Пер. с нем. К. А. Свасьяна // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. — М.: Мысль, 1990.
- Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом / Пер. с нем. Н. Полилова // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2. — М., 1990.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для никого / Пер. с нем. Ю. М. Антоновского // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1990.
- Остин Д. Как совершать действия при помощи слов? / Пер. с англ. В. П. Руднева // Его же. Избранное. — М.: Идея-Пресс; Дом интеллектуальной книги, 1999. — С. 11–135.
- Паперно И. Как сделан русский формализм // IJSLP. — 1986. — Vol. XXXIII. — P. 141–150.
- Платон. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Мысль, 1990–1994.
- По Э. А. Маска Красной Смерти / Пер. с англ. В. В. Рогова // По Э. А. Полное собрание рассказов / Отв. ред. А. А. Елистратова. — М.: Наука, 1970. —
- Пригов Д. А. «Когда Иосиф Сталин с Жуковым». Русская альтернативная поэзия XX века. — М.: МГУ, 1989.
- Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. — М.: Искусство, 1976.
- Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. — М.: Издательство АН СССР, 1948.
- Пушкин А. С. Поэмы. 1825–1833. — М.: Издательство АН СССР, 1948.
- Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи / Научн. ред. И. Д. Рожанский; Сост. Е. В. Головин. — М.: Искусство, 1971.
- Санд Ж. Она и он / Пер. А. Тетеревниковой // Санд Ж. Собр. соч. Т. 11. — М.: Художественная литература, 1996.
- Синявский А. (Абрам Терц). В тени Гоголя. — London: Overseas Publications Interchange/Collins, 1975.
- Словарь современного русского литературного языка. — М.: Издательство АН СССР, 1956.
- Соловьев В. С. Русская идея // Русская идея / Ред. М. А. Маслин. — М.: Республика, 1992. — С. 185–204.
- Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения / Ред. М. О. Чудакова. — Рига: Знание, 1985. — С. 25–45.
- Томашевский Б. Конструкция тезисов // Леф. — 1924. — № 1 (5). — С. 140–149.
- Турбин В. М. Карнавал, религия, политика, теософия // Бахтинский сборник. 1. — М.: Литературный Институт имени Горького, 1990. — С. 6–29.
- Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. — Ann Arbor: Ardis, 1985.
- Тынянов Ю. Восковая персона / Его же. Кюхля. Рассказы. — Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1986.
- Тынянов Ю. Как мы пишем // Юрий Тынянов: Писатель и ученый / Ред. В. Каверин. — М.: Молодая гвардия, 1966. — С. 193–201.
- Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. — Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1986.

- Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (1922) // Его же. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 199–226.
- Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977.
- Тынянов Ю. Пушкин и его современники. — М.: Наука, 1969.
- Тынянов Ю. Словарь Ленина-полемиста // Леф. — 1924. — № 1 (5). — С. 81–110.
- Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. — М.: Правда, 1988.
- Фет А. А. Соч.: В 2 т. Т. 2 / Подг. текста, сост., комм. А. Е. Тархова. — М.: Художественная литература, 1982.
- Франк С. Религиозно-исторический смысл русской революции // Русская идея / Ред. М. А. Маслин. — М.: Республика, 1992. — С. 324–340.
- Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / Пер. с франц. В. Наумова; Под ред. И. Борисовой. — М.: Ad Marginem, 1999.
- Хайдеггер М. Вопрос о технике // Его же. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. В. В. Библихина. — М.: Республика, 1993. — С. 221–237.
- Чаадаев П. Я. Апология сумасшедшего (1837) // Его же. Полное собрание сочинений и избранные письма: В 2 т. Т. I. — М.: Наука, 1991. — С. 523–539.
- Чаадаев П. Я. Философические письма (1829–1830) // Его же. Полное собрание сочинений и избранные письма: В 2 т. Т. I. — М.: Наука, 1991. — С. 320–440.
- Чаадаев П. Я. Философические письма; Апология сумасшедшего. — Ann Arbor: Ardis, 1978. — Репр. изд. 1913 г.
- Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения // Леф. — 1923. — № 1 — С. 12–39.
- Шестов Л. Достоевский и Нитше: (Философия трагедии). — 2-е изд. — СПб.: Типогр. М. М. Стасюлевича, 1909.
- Шестов Л. На весах Иова // Современные записки. — Париж, 1929.
- Шкловский В. Воскресение слова. — СПб., 1914.
- Шкловский В. Дневник. — М.: Советский писатель, 1939.
- Шкловский В. Евгений Онегин: (Пушкин и Стерн) // Его же. Очерки по поэтике Пушкина. — Берлин: Эпоха, 1925.
- Шкловский В. Ленин как деканонизатор // Леф. — 1924. — № 1 (5). — С. 53–56.
- Шкловский В. Ход коня. — М.; Берлин, 1923.
- Штильман Л. Проблема литературных жанров и традиции в «Евгении Онегине» Пушкина // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. — Mouton, 1958.
- Эйхенбаум Б. Основные стилистические тенденции в речи Ленина // Леф. — 1924. — № 1 (5). — С. 57–70.
- Якубинский Л. О. О снижении высокого стиля у Ленина // Леф. — 1924. — № 1 (5). — С. 71–80.
- Ямпольский М. Маска и метаморфозы зрения: (Заметки на полях «Восковой персоны» Юрия Тынянова). — 1991. — Рукопись.
- Ямпольский М. Память Тиресия. — М.: Ad Marginem, 1993.

Комментарии

Эта статья является критическим откликом на следующие тексты: *Benjamin W. Die Aufgabe des Übersetzers* (Benjamin 1961, 56–70); Benjamin 1985; De Man P. 1986; Derrida 1985; Chase C. 1985; L'oreille de l'autre... 1982.

² Переводчик — предатель (*итал.*). *Прим. пер.*

Ведь переводчик с необходимостью виновен в еще большем нечестье: враждуя с Богом, он притязает на то, чтобы восстановить Вавилонскую башню, иронически воспользоваться небесным наказанием, разделяющим людей через смешение языков. Прежде таким путем надеялись подняться к какому-то изначальному языку, к высшему слову, коего было бы достаточно, чтобы сказать истину (*франц.*). *Прим. пер.*

⁴ Скажи мне, что ты думаешь о переводе, и я скажу тебе, кто ты (*нем.*). *Прим. пер.*

⁵ Роза, о противоречивость чувств, каприз: быть ничьим сном под тяжестью стольких век. — Надпись на надгробье Рильке / Пер. с нем. В. Куприянова // Рильке Р. М. Стихотворения. — М.: Радуга, 1999. — С. 305.

⁶ Все цитаты, приводимые без специальных отсылок, заимствованы из текста «Ulysses gramophone: l'oui dire de Jouce», который Деррида прочитал на конференции «Деконструкция: теория и практика», состоявшейся в Урбино в июле 1984 г. В обзоре теории Остина я широко использую анализ, проделанный Д. Каллером (см.: Culler 1982). В некоторых местах я его перефразировал, но в данном случае просто цитирую этот текст (р. 113).

⁸ Штильман, например, отмечает: «Роман в стихах Пушкина связан, таким образом, с эпистолярным романом хотя бы уже тем, что в текст включены письма героя и героини, причем эти письма, объяснения в любви, являются опорными пунктами в развертывании сюжета» (Штильман 1958, 352). Об отношении романа к эпистолярной традиции см. также: Nabokov 1975, II, 389.

⁹ Морсон повторяет здесь аргументы Шкловского (Шкловский 1923, 220).

¹⁰ Ср.: «Душа Татьяны, может быть, “русская” (5: 4), но свои чувства к Евгению она выражает по-французски, что у рассказчика вызывает мнимое замешательство (3: 26)» (Todd 1986, 117).

¹¹ Если говорить о письме, то, согласно Лакану, мы недалеко от фаллоса как материальности означающего. И действительно, проходясь по поводу лингвистических способностей русских дам (гл. 3, XXVII), Пушкин представляет следующую сцену чтения:

Я знаю: дам хотят заставить
Читать по-русски. Право, страх!
Могу ли их себе представить
С «Благонамеренным» в руках!

Комментируя эти строки, Набоков подчеркивает, что «им был придан непристойный поворот (благонамеренный фаллос) в частной переписке автора с друзьями. (Эту шутку пустил Вяземский в письме к Пушкину от 26 июля 1828 года.)» (Nabokov 1975, II, 375–376). Таким образом, все письмо помещается в четкой эротической рамке, в которой сцена чтения, обладания письмом (или книги) связана с «удовольствием от текста» и имеет явные сексуальные коннотации.

Об отношениях между письмом и пишущим субъектом см. также суждения Лакана: Muller, Richardson 1988, 28–55.

¹² О сексуальных и эротических аспектах любовных писем см.: Conroy 1987, 11–49.

- ¹³ О структурных сходствах и «зеркальной симметрии» двух писем ср.: Cosman 1973.
- ¹⁴ Письмо к С. П. Шевыреву 14 дек. 1844 г. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. XII. Письма. 1842–1845. — Л.: Издательство Академии наук СССР, 1952. — С. 394.
- ¹⁵ Суффикс *-щин* в фамилии Поприщин отличается от слова *чин* лишь одной лингвистической чертой. Впрочем, даже это лингвистическое отличие, буква *щ*, есть сочетание *ш* и *ч*. «Ща... буква, обозначающая двойной мягкий согласный звук *ш* или сочетание мягкого *ш* и *ч*». Буква *ща* появляется в том месте, где этимологически ожидаемо *ч*, и дополняет его: «Слова современного литературного языка, в которых находим *ща*... вместо ожидаемого по этимологии *ч*, должны быть признаны остатками церковно-славянского языка» (Академия наук СССР. Словарь современного русского литературного языка. XVII, 1641). Таким образом, фамилия Поприщин жестко соотносится с чином. Эта аллюзия детерминруется к тому же и наполнением слова *чин* в тексте, как на уровне семантики — т. е. Поприщин как некто заинтересованный в рангах, *чинах*, так и на семиотическом уровне (уровне означаемого) — его фамилия включает *чин* и соотносится с глаголами *чинить*, *перечинить*, *починить* и т. д.
- ¹⁶ «Поприще: ...место, простор... для игр, борьбы и пр. Поприще битвы» (Даль 1955, 306).
- ¹⁷ «Поприщин — от *поприще*, *попрыскать*, *попрать*, *прыщ* /*шишка* (многосмысленность символа)» (Ермаков 1923, 224, прим.).
- ¹⁸ «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?» В этом смысле *шишка*, синоним *прыща*, в ассоциативной системе текста повторяет напряжение между ничтожеством и величием. Одно из значений слова *шишка* — важная персона: «О важном, влиятельном лице — *Неловко такую шишку без речи хоронить*. Чех. Оратор. *Был он крупная шишка*. Купр. Жулики» (Словарь... XVII, 1434).
- ¹⁹ «Титулярный советник: чиновник, имеющий (по табели о рангах) гражданский чин 9-го класса».
- ²⁰ Референт здесь двусмыслен, и слово *титул* может относиться к названию документа или к рангу в начале письма. «Титул. 1. Официальное почетное... название. ... 2. Название, заглавие книги» (Словарь... XV, 476).
- ²¹ «Достоинство. ... Чин, титул, звание» (Словарь ... I, 593). Поприщин снова утверждает, что титул — это не что иное, как звание, пустое имя.
- ²² Здесь пример того, как *чин* помещается в четыре разных контекста: «Я разве из каких-нибудь разночинцев»; «А вот эти *чиновные* отцы их, вот эти все, что юлят во все стороны и лезут ко двору и говорят, что они патриоты и то и се: аренды, аренды хотят эти патриоты». В этих двух контекстах слово *чин* или его инскрипция берутся в негативной перспективе. Следующий пример представляет нейтральный контекст, предполагающий полную зависимость рангов от королевского источника власти. «Пишут, что престол упразднен и что чины находятся в затруднительном положении о избрании наследника и оттого происходят возмущения». Далее немедленно следует вывод Поприщина: «Король есть... Но какие-нибудь фамильные причины... заставляют его скрывать, или есть какие-нибудь другие причины».
- ²³ В других источниках отмечается, что Гоголь сильно раздражался, когда его ученики обращались к нему по фамилии *Яновский* (Лонгинов 1952, 71).
- ²⁴ Письмо из Петербурга 6 февр. 1832 г. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. X. Письма. 1820–1835. — Л.: Издательство Академии наук СССР, 1940. — С. 219.
- ²⁵ Связанная с этим письмом к матери драма напоминает о себе и в повести «Нос». Как заметил исследователь, «на вывеске цирюльника Ивана Яковлевича (руссифицированное написание имени прапрадеда Гоголя Яна Яковлевича) тоже утрачена фамилия» (Pease 337, сн. 13).
- ²⁶ Интересно, что Чаадаев прекрасно понимает, что «Ревизор» — пьеса о российской идентичности, и упоминает эту пьесу в контексте своего обсуждения Петра Ве-

ликого. Как подчеркивается в одном новом исследовании, ревизор, как и многие другие герои Гоголя, — самозванец, образ, который Присцилла Мейер связывает с Петром Великим (Meuer, рукопись). Она отмечает, что Поприщин тоже относится к этой категории, но не развивает эту свою мысль.

²⁷ «По возвращении из-за границы П. I... отменил старый способ летосчисления “от сотворения мира”, перейдя на календарь, принятый в Зап. Европе» (Советская историческая энциклопедия. — Т. 11. — С. 94).

²⁸ «По возвращении из-за границы П[етр] I издал указы о брадобритии и ношении зап.-европ. платья» (Советская историческая энциклопедия. — Т. 11. — С. 94). «С этого времени [Петра]... наши государи... сами заставили нас принять... одежду Запада» (Чаадаев 1991, 525).

²⁹ Советская историческая энциклопедия. — Т. 11. — С. 94.

³⁰ Синявский в работе «В тени Гоголя» тоже пишет о географии гоголевской России. Он отмечает, что гоголевские географические описания России всегда соотносятся с вопросом о ее национальной идентичности: «География, в понимании Гоголя, это композиция мира, по которой разыгрывается история» (Синявский 1975, 386–387); «Константин Аксаков писал о Гоголе, что Русь является “тайным содержанием всей его поэмы”. С указанием на эту, несколько странную для эпического произведения, тайнопись можно согласиться» (там же, 451).

³¹ Здесь и далее без специальной отсылки цитируется роман «Анна Каренина».

³² Первые главы романа подготавливают также сцену для преступления Анны. Роман тем самым начинается снова и образует новый пласт прочтения с точки зрения греха Анны. Разговор между Левиным и Стивой о падшей женщине и новозаветной интерпретации Христова прощения содержит прямую ссылку на Евангелие от Иоанна. В этих главах появляется еще одна женщина, Марья Николаевна, чьи грехи прощает Николай Левин: «Я взял ее из дома... Но люблю ее и уважаю».

³³ Сцены прощения показывают, что любое обещание или прощение с необходимостью предполагает предательство. «Авторитет первого лица» (Фелман), т. е. Бога, который является моделью этого авторитета и сулит прощение или мщение, и есть именно то, что отвергается текстом романа, «паразитирующего на перформативе посредством бесконечного повторения» (Felman 1983, 51). Важно, что это предательство осуществляется через женское начало, т. е. соблазнение, преступание границ, но также через прелюбодеяние (Дон Жуан в тексте Фелман — деятельное начало прегрешения), и что оно функционирует как опровержение первоначального, отцовского, начала и генеалогии. «Если Дон Жуан разрушает уникальность обещания путем повторения обещания уникальности — обещания брака, в высшей степени уникального акта, — то для того, чтобы разрушить авторитет языка, а не его употребление» (Felman 1983, 50). Так и бесконечное повторение прощений в «Анне Карениной» отменяет первоначальную чистоту библейской власти прощать и разведает изнутри авторитет брака, обещания и оправдания.

³⁴ Умножение прощений воспроизводится, не без пародийных обертонов, в сцене, когда Левин ожидает исхода родов жены: «Господи, помилуй! прости, помоги!»; «Господи, помилуй и помоги!»; «Господи, прости, помоги»; «Господи, прости и помоги»; «Вспомнив о боге, он тотчас просил простить и помирить». Важно, что эти просьбы о прощении тоже обрамляют женское тело, разрешающееся младенцем, и тем самым подавляют Кити и идеологически, и сексуально.

³⁵ Здесь вспоминается суждение Жорж Санд в книге «Она и он» (1859), которое можно применить и к «Анне Карениной»: «Прощение как будто порождает прощение, вплоть до пресыщенности, до глупой слабости» (Sand 1986, 166; Санд 1996, 450).

³⁶ Эту амбивалентность хорошо сформулировала Мэри Эванс: «Она [Анна] — образ, который представляет сексуальный потенциал и личную автономию всех женщин,

но сексуальность и автономия Анны изуродованы сформировавшим и структурировавшим ее социальным порядком» (Evans 1989, 24). Известно, что амбивалентность в представлении женского характерна и существенна для «реалистического» романа: «Какую функцию (если она вообще есть) выполняет представление женского либидо в экономии реалистического текста? Сосредоточиваясь на детали... я прихожу к выводу, что сковывание женской энергии является одним из основных условий прогрессивного движения 'классического текста'. Реализм есть тот парадоксальный момент в западной литературе, когда репрезентация не может ни вместить Инаковость Женщины, ни существовать без нее» (Schor 1985, xi). Именно эта парадоксальная (ра)сковывающая энергия письма и репрезентации высвобождается структурой прощения женщины в «Анне Карениной».

³⁷ Только мертвая женщина может быть прощена. Каренин может простить только мертвую Анну. Впоследствии он сожалеет, что она не умерла и что он простил ее: «Он простил жену.. Ошибка, сделанная Алексеем Александровичем, в том, что он... не обдумал... что раскаяние ее будет искренно». Анна прекрасно понимает разрушительную силу прощения, которое убивает и терзает ее тело: «Боже мой! Прости меня! ... Она чувствовала себя столь преступною и виноватою, что ей оставалось только унижаться и *просить прощения*; а в жизни теперь, кроме его, у ней никого не было, так что она и к нему обращала свою *мольбу о прощении*. Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. ... Но несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, *надо резать на куски*, прятать это тело... И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело *и тащит, и режет его*; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи». Жертвоприношение женского тела — предпосылка прощения женщины в этом романе. Конечно, жертвоприношение вообще структурирует возможность прощения. О параллели между Анной и Христом см. ниже.

³⁸ Когда Левин женится на Кити, в сцене венчания — о Кити: «как овечка убранный».

³⁹ «Самка» значит по-русски животное женского пола. Облонский прав: французское *une couveuse* — «наседка»; именно так Левин назвал Долли. Наседка по-русски значит буквально «курица, сидящая на яйцах», а это даже еще более статичным, деспотическим образом ограничивает, обездвиживает и кастрирует женскую сексуальность.

⁴⁰ Даже после того как ее едва не поразила молния, Кити вынуждена просить прощения у Левина: «Я, ей-богу, не виновата... Мы только что... — стала извиняться Кити».

⁴¹ Важно также, что на протяжении всего романа Толстой изображает Левина своеобразным идиотом (в том смысле, какой вкладывали в это слово Гоголь и Достоевский): социально неприспособленным, зачастую не способным понять простой житейской ситуации, человеком, который делает ошибки и служит причиной общественных скандалов, опаздывает на собственную свадьбу и т. д. Это более чем очевидно в скандальной сцене с Весловским или во время выборов, когда он одновременно допускает бестактность и не понимает простой процедуры выборов, не может уловить ее смысла. Он повторяет слова еще одного знаменитого безумца в русской литературе, героя гоголевских «Записок сумасшедшего». Беседуя с Кознышевым, он говорит: «Ничего, ничего, молчание». Повествователь, таким образом, дает нам немало сигналов, способных внушить сомнение относительно Левина как воплощения излюбленных идей или идеалов Толстого.

⁴² Анна — иллюзия или призрак матери, уже умершей (т. е. дважды умершей), постоянно отсутствующей, виноватой, а в конечном счете — мертвой (она бросает сына, не заботится о дочери и совершает самоубийство).

Роды Анны окружаются бесконечными прощениями и параллелями с родами Кити. Эти прощения призваны поработить или, в случае Анны, убить женщину.

Точно также простое перечисление провинностей и просьб о прощении, окружающих эту сцену, подавляет избытком насилия. После рождения ребенка Анна пишет Каренину: «Умирая, прошу, умоляю приехать. Умру с прощением спокойнее»; «Алексей не отказал бы мне. Я бы забыла, он бы простил...»; «Ты прости меня, прости совсем!»; «Нет, ты не можешь простить!»; «Поддай ему руку. Прости его»; «Но я увидел ее и простил. И счастье прощения открыло мне мою обязанность. Я простил совершенно»; «Я... молю бога только о том, чтоб он не отнял у меня счастья прощения!»; «и, главное, самая радость прощения»; «Он простил жену»; «Он простил Вронскому»; «И муж твой признал и простил это» (Облонский — Анне). И позже, вспоминая об этой сцене: «Вы совершили... высокий поступок прощения [Лидия Ивановна — Каренину]»; «Положим, вы простили, вы прощаете». Едва ли нужно комментировать насилие, связанное с прощением, подавляющее, разбивающее или исполняемое на (мертвом) теле Анны. (Каренин прощает, потому что думает, что Анна умрет, и потом жалеет и о своем прощении, и о том, что она не умерла.) Тело романа «Анна Каренина», его текстовое пространство, и тело героини Анны Карениной разъяты бесконечными прощениями задолго до того, как поезд и в самом деле изрезал тело Анны в конце романа. Всякий раз, когда Анну прощают, очередной удар наносится ее телу, но именно это ранение и движет повествование вперед и создает текст романа. Бесконечное (неудавшееся) прощение — вот что создает истерию и историю романа «Анна Каренина» и его героини.

В этой связи следует отметить также колебание текста между двумя евангельскими подтекстами, двумя Мариями: девой Марией, богородицей (Кити), и Марией блудницей, проституткой (Анна).

⁴³ См.: Jackson 1990.

⁴⁴ «Прощение аисторично, — говорит Кристева. — Оно уничтожает цепь причин, наказаний и преступлений, оно приостанавливает время действий» (Kristeva 1987, 210–211).

⁴⁵ Юлия Кристева тоже отмечает это отношение между прощением, религией и бессознательным, рассматривая структуру прощения в романах Достоевского: «Прощение восстанавливает бессознательное, поскольку оно запечатлевает право на нарциссическую регрессию в Истории и Слове» (Kristeva 1987, 215).

⁴⁶ Ср. также: «Теофания земли главенствует в идее о Москве как “третьем Риме” [в отношении к *соборности*], после Константинополя, но также, конечно, и в идее о Третьем Интернационале» (Kristeva 1987, 223).

⁴⁷ В работе «Достоевский: Письмо страдания и прощения» («Dostoievski, l'écriture de la souffrance et le pardon») Кристева пространно обсуждает вопрос о прощении, самоубийстве, насилии и страдании у Достоевского. Она указывает на тот факт, что всякое творчество, которое может быть названо «современным», фокусируется на просьбе о прощении или строится как полемика о прощении: «Действительно, современные проклятия в адрес христианства — вплоть до Ницше и включая его — проклятия прощению» (200). По ее мнению, «идея прощения повсеместна в творчестве Достоевского» (201). Она соотносит также прощение у Достоевского с традицией соборности, ранних христианских собраний и теофании земли, с русским православным гипостазированием «умиления» и «страстотерпия» (223). Пожалуй, здесь мы не можем кратко изложить сложную аргументацию этого глубокого исследования, где рассматриваются, в частности, такие темы как «апология страдания», «самоубийство и терроризм», «смерть: неуместность прощения», «предмет прощения», «вневременность прощения», «эстетическое прощение» и «высказанное прощение» (185–223). Что выясняется из ее исследования, которое также соотносит тему прощения у Достоевского с православной традицией, — это центральное место, какое занимает прощение у Достоевского: то же самое я бы

сказал об «Анне Карениной». Первостепенное значение этой темы говорит о необходимости соотнести «Анну Каренину» с прощением у Достоевского и актуальность Толстого — с его ниспровержением прощения (о чем уже писал Шестов). Крестова сосредоточивается в особенности на картине Гольбейна «Мертвый Христос», которая висит в квартире Рогожина (и под которой убита еще одна «падшая женщина», Настасья Филипповна), и обсуждает «воображаемое самоедство» и «насилованную привязанность к прощению» у Достоевского (226). Внимание Достоевского к прощению и сходства судеб Анны и Настасьи (их Крестова не рассматривает) открывают богатое поле для аналогий между Анной и Христом, изображенным художником Михайловым. Эта «насилованная привязанность к прощению» правит литературным пространством «Анны Карениной», и именно ею объясняется самоистребляющая одержимость прощением, которая разъедает и терзает этот текст.

⁴⁸ Точно так же как писание Левина «на земле», можно сказать, повторяет послание Нового Завета (который сам по себе — запись, новая запись Моисеева закона), оно также выстраивает «деконструктивную» сцену, которая противопоставляет голос (Каренин и Моисей, Бог) письму (Левин, Христос и, через Левина, Толстой). «Анна Каренина» как таковая является, следовательно, гигантской машиной, которая в полном смысле переписывает библейскую традицию. Это «работа воспоминания и забвения» (Armstrong 1988, 192), т. е. повторение и искоренение традиции, в которой она оставляет свой парадоксальный след.

⁴⁹ Отношение Нового Завета к Ветхому, с его признанием и отрицанием или предательством закона (жанра, генеалогии и т. д.), может рассматриваться как парадигматическое для интертекстуальности, памяти, традиции и т. д. «Анна Каренина» и обнаруживает эту интертекстуальную амбивалентность между двумя названными книгами (через амбивалентную структуру прощения), и вместе с тем тематизирует, представляет и реализует собственное отношение к библейским текстам. И парадигматическая структура в романе, которая репрезентирует это отношение, — прощение женщины, на чем теле пересекаются эти две мощнейшие традиции, оставляя ушибы и крестообразные раны.

⁵⁰ В этом отношении, как заметил Шестов, Толстой более близок к подполью Достоевского, чем принято считать. Интересно было бы сравнить «Анну Каренину» с «Бесами» Достоевского; этот последний роман начинается с библейского эпиграфа (Ев. от Луки), описывает самоубийство девочки как месть Ставрогину и заканчивается самоубийством Ставрогина, да и в целом посвящен проблемам веры и самоубийства (Кирилов). («Бесы» опередили «Анну Каренину» всего лишь на год, и роман Толстого можно прочитать, во многих отношениях, как контртекст к роману Достоевского с содержащейся в нем трактовкой самоубийства.)

⁵¹ Толстой сам ходил смотреть на вскрытие труп женщины, изменившей мужу; она совершила самоубийство и была разрезана пополам товарным поездом близ Тулы 4 января 1872 г. Она стала прототипом Анны. Это говорит о личной крайней заинтересованности Толстого самоубийством, но также о некотором некрофильском извращении, тяге к обнаженному разрезанному женскому телу (см.: Толстой 1970, 745).

⁵² Анна — избыток бытия, свое другое, преступание или неопределенность собственных границ. В замужестве она изменяет мужу, можно сказать — изменяет сама себе, есть другое для себя. Действительно, в английском языке «adultery» (нарушение супружеской верности, измена) происходит от «ad+... alter, other (другой)» (Webster College Dictionary 1991, 19). Однако Анна двойственна, т. е. другая относительно себя самой, не только в жизни, но и в своем самоубийстве. Как говорит Морис Бланшо, «выражение “Я убиваю сам себя” предполагает удвоение, которое не принимается в расчет. Ведь “Я” есть самость в полноте ее действий и решимости, способная действовать суверенно по отношению к самой себе, всегда достаточно силь-

ная, чтобы подвергнуть себя собственному же удару. И все же тот, кто сражен, уже больше не я, *но другой*, так что когда я убиваю сам себя, возможно, именно “я” действительно убиваю, но не я убит» (Blanchot 1982, 107; курсив мой. — Д. К.).

- ⁵³ Эпиграф представляет собой также перформатив, обещание, которое не обязательно выполняется романом. Он обещает месть следующего за ним текста (обещает за другого), создавая таким образом, как отмечает Шошана Фельман в «Акте литературной речи», «апорийное пространство, бесконечный диалог между голосом мертвого господина [Моисей, Бог] и голосом слуги, которому недостает господина [Толстой], отвечающими друг другу через бездну, все продлевающими свое празднество языка; празднество наслаждения — и камня» (Felman 1983, 69). Эта апорийная бездна и составляет литературное пространство «Анны Карениной». Эта глубинная структура также усиливается и повторяется через самосоотнесение, когда Анна читает в поезде один из романов Тролопа, название которого также перформативно, представляет собой вопрос и прямо соотносится с темой прощения женщины: *Вы можете простить ее?* (Название романа, читанного Анной в дороге, прямо не упомянутое Толстым, установлено Эми Менделкер и Гари Саулом Морсоном.)

Точно так же, как Анна Каренина нарушает супружескую верность и преступает закон, роман «Анна Каренина» сам преступает библейский канон, как текст, просящий о прощении для себя («Вы можете простить ее?»).

- ⁵⁴ Вся сцена самоубийства Анны может быть соотнесена, таким образом, со всеми шопенгауэровскими и ницшеанскими темами, связанными с «*freiig Tod*». Вот что говорит Бланшо: «Всякий, кто хочет умереть, не умирает, он теряет волю к смерти. Он вступает в ночную область зачарованности, где умирает, совершенно утратив волю» (Blanchot 1982, 105).

- ⁵⁵ В конце романа Анна читает, действительно, как сказал бы Каллер, «как женщина», становясь таким образом «*le feminin*, силой, разрушающей символические структуры западного мышления» (Culler 1982, 49). Символическая структура, разрушаемая Анной, — не что иное, как парадигма всех западных символических структур: фаллоцентрический закон, имя отца. «Фаллоцентризм объединяет интерес к власти отца, единство смысла и достоверность истока» (Culler 1982, 61), и эта структура фрагментирована, поставлена под сомнение и отменена изрезанным читающим телом Анны. К концу текста Анна является также, как говорит Элен Шоуолтер, «читательницей, [которая] изменяет наше понимание данного текста, пробуждая нас к смыслу его сексуальных шифров» (Showalter 1979, 50). Это заставляет нас верить, что роман «Анна Каренина», будучи читаем женщиной в конце этого текста, также «переписывается» женщиной, и, следовательно, читателя приглашают прочитать роман феминистскими/женскими глазами. Как пишет Пегги Камюф, «под феминистским понимается способ чтения текста, указывающий на маски истины, за которыми фаллоцентризм прячет свои вымыслы». Такого рода чтение, согласно Камюф, является определяющим для «письма поженски» (Kamuf 1980, 286).

- ⁵⁶ Некоторые читатели не простили бы мне ошибок в различных частях этого очерка: Александр Жолковский, Свен Спикер, Брижит Вельтман Арон, Эми Менделкер, Энн Несбет, Эрик Нейман и Гарви Раббин. Я благодарен им за их ценные советы и щедрую помощь. Все погрешности и ошибки в этом очерке, допущенные вопреки их усилиям, остаются на моей совести.

- ⁵⁷ Стр. 106.

- ⁵⁸ В конечном счете не миновать недавнего рассуждения Жака Деррида (в книге «Призраки Маркса») о научении жить: «Но научиться жить, научиться этому *у самого себя и самому*, одному, научить себя жить («Я хотел бы наконец научиться жить») — не невозможно ли это для живого существа? Не запрещает ли это сама логика? По определению, жить — не то, чему учатся. Этому не учатся ни у себя, ни

- у жизни, этому не учит жизнь. Этому учатся только у другого и у смерти. Во всяком случае, у другого на грани жизни. Будь то на внутренней границе или на внешней, это гетеропедагогика между жизнью и смертью» (Derrida 1994, xviii). Предвосхищая дальнейший анализ, я выдвину следующий тезис: эта пограничная линия между жизнью и смертью, которая научает нас «жить», есть именно то, что в русско-советском революционном модернизме было известно как *промежуток*.
- ⁵⁹ Интерпретация «Человека с киноаппаратом» в книге Джудит Мэйн «Кино и женский вопрос» — образцовый гендерный анализ фильма Вертова и раннего советского кино, см.: *Mayne J. Kino and The Woman's Question*.
- ⁶⁰ Отношение между ткачеством, прядением и кино съемкой стало предметом исследования в фильме Тео Ангелопулоса «Взгляд Улисса» (1996). Первый фильм, снятый на Балканах на рубеже столетий братьями Манакис, и вообще один из первых фильмов, был посвящен женщинам-ткачихам и прядению, и этот фильм показан «внутри» «Взгляда Улисса». Этот «первый фильм» затем становится предлогом для поисков Улиссом еще более старого фильма братьев Манакис, который остался незавершенным и герой которого отправляется в Сараево во время последней войны. Таким образом этот правзгляд, взгляд еще не родившийся, и искусство ткачества, тесно переплетаются и противопоставляются мужской деятельности: войне, т. е. насильственному офтальмофаллоцентрическому запутыванию истории. Книга Эндрю Нортон посвящена этому «мыслителю с киноаппаратом» (см.: Norton 1997).
- ⁶¹ Наташа Друбек-Мейер проводит интересное сравнение между «Колыбельной» (1937) Дзиги Вертова и фильмом Гриффита «Нетерпимость», где ткачество соотносится со зловещим прядением Парок: «В этом смысле Вертов ориентируется на новую идеологию: освобождение женщины, которая теперь не может больше ткать 'ткань жизни' под покровом тайны (в неволе/под чадрой), но должна стать основанием новой социальной конфигурации, где нет больше насилия и подавления женщин» (Друбек-Мейер 1996, 201). Об отношении между понятием материнства и созданием фильма см.: Fisher 1996.
- ⁶² Рискну высказать предположение: многочисленные сцены с человеком с киноаппаратом, который неразлучен с киноаппаратом в лифте, в машине, в высоте над электростанцией и т. д., всегда показывают киноаппарат, искусственный глаз, с треножником. Ходули, которые сами прикреплены к камере, оказываются своего рода двойным приложением, дополнением дополнения. Не можем ли мы также рассматривать их как трость слепого, который проделывает свой путь по миру, прикасаясь к вещам, и, посредством этого прикосновения, удваивает мир? Мы говорим: киноаппарат слеп; мы воздерживаемся здесь от высказывания суждения о том, что «Человек с киноаппаратом», с его непрерывной демонстрацией дополнительных устройств для зрения (пенсне, очков — которые сами видимы через оконные стекла, а значит, сами демонстрируются на экране), а также слепых, проектора в кинотеатре, объектива и т. д., есть фильм о слепоте взгляда. Признание чьей-то слепоты требуется для того, чтобы *видеть*, чтобы быть наделенным зрением. Показ того, что некто слеп, что оператор слеп, даже кинокамера слепа, необходим для того, чтобы выполнить обещание о прозрении, которое будет обретоно только в результате просмотра фильма глазами из будущего. Мы воздержимся также на время и от высказывания другого суждения: что обещание зрения может иметь некоторое отношение к самому мессианизму революции: «И сказал Иисус: 'На суд пришел Я в мир сей, чтобы невидящие видели...'» (Ин 9:39).
- ⁶³ Желание Вертова снимать «жизнь» посредством крайней технологизации взгляда представляет собой, пожалуй, одну из первых тематизаций конфликта в кинематографическом и, следовательно, во всяком другом теле-технологическом способе представления «жизни». Жак Деррида недавно размышлял над этой проблемой в «Échographies de la télévision. Entretiens filmés» в диалоге с Бернаром Стиглером:

«Но именно потому, что мы теперь знаем — под огнями, перед камерами, слыша, как резонируют наши голоса, — что этот *живой* (в оригинале по-английски. — Д. К.), переживаемый момент может быть схвачен и уже схвачен машинами, которые запишут его и, возможно, покажут, Бог знает когда и Бог знает где, мы также уже знаем, что смерть здесь... как бы быстро мы ни умерли после записи, или даже во время записи, она здесь, она будет и останется “живой”, подобием жизни — максимумом жизни, но жизни, уже сложившейся к смерти (больше уже [не] жизни)» (Derrida 1996, 48).

⁶⁴ Что суждение Деррида о Гуссерле может цитироваться в связи с русским формализмом, не должно удивлять. Гуссерль оказал значительное, но мало признанное или исследованное влияние на формалистов (главным образом через Шпета и раннего Якобсона). Это обширная и важная тема, и здесь я просто воспользуюсь возможностью обратить внимание на обсуждение этой темы в моей книге «Возвращения истории: Русские ницшеанцы после современности», особенно в главах «Промежуток» и «Жанр». Отношение между русским формализмом и понятием различия у Деррида недавно исследовал также Валерий Подорога, именно поскольку оно связано с пространственностью-временностью промежутка, того, что Подорога называет «топологическим языком»: «Реальность, обладающая своей имманентной логикой, которая принципиально несводима к языку. Не надо удивляться тому, что, изучая русскую литературу, обнаруживаешь, что определенная традиция, идущая от Гоголя, принимает форму фантазма пространства. Она всегда связана с мечтами, с продуктами и завоеванием пространства. И поэтому меня чрезвычайно интересует концепция ‘*esrasement*’ (опространствования), развитая Деррида... Кажется, в работах русских формалистов этой концепции родственны два понятия и то, что Деррида говорит в книге ‘О грамматиологии’. Это понятия звукового эквивалента и понятие промежутка у Тынянова. Эти немые строфы, которые мы находим в классической литературе, у Пушкина, широко распространенные приемы. *Мы встречаем их, самым неожиданным образом, у Дзиги Вертова*» (см.: Derrida 1995, 106–107; курсив мой. — Д. К.).

⁶⁵ Это напряжение между жизнью и повторением жизни порождает то, что Эйзенштейн в полемике с Вертовым назвал «особого рода фильмо-шизофренией» (см.: Petrić 1987, 57). Задолго до делезевского анализа кинематографического языка Вертова Эйзенштейн отлично почувствовал (хотя и по другим причинам) глубинное, непримиримое формальное напряжение в фильме Вертова, которое будет оказывать столь сильное давление на восприятие, что приведет к радикальной революционизации взгляда, к тому, что он станет «газообразным» (Делез).

⁶⁶ Анализ «Человека с киноаппаратом», осуществленный Петричем в его книге «Конструктивизм в кино», и поныне остается самой скрупулезной интерпретацией творчества Вертова.

⁶⁷ См.: Petrić 1987, 127.

⁶⁸ Подобно этому один кадр, показывающий *кусочек разорванного фильма* с ясно видимыми дырами от шарнирной цепи и разрывами, неожиданно появляющийся в фильме, может быть истолкован как видимостью/невидимостью катастрофы и «разрушения» (как говорит Вертов) истории, о которой свидетельствует этот фильм и которой должен послужить и сам его революционный взгляд. Разорванный фильм, взгляд, видящий катастрофу истории, которая, как говорит Беньямин, есть именно то, что видит ангел истории, поскольку его толкают в будущее: ангел истории «*видит одну только катастрофу... и толкает его в будущее, к которому он повернут спиной*» (Benjamin 1969, 257–258; курсив мой. — Д. К.).

⁶⁹ Эти десять темных кадров являются, говоря метафорически, тем, что система не могла принять, а также причиной, по которой Вертов прекратил творческую работу в кино. Точно так же как система не могла принять «шепотный синтаксис» Ахматовой, «призрачную имитацию синтаксиса» Пастернака и «позабывтое сло-

во» Мандельштама (все это — тыняновские характеристики литературного промежутка). При всей идеологической приверженности фильмов Вертова советской власти, включая и «Человека с киноаппаратом», этот интервал и его *непредказуемое* «раскрытие» возвещает об определенном сопротивлении идеологическому: это одна из многих причин того, почему человек с *киноаппаратом* оказался неприемлемым для партийных *аппаратчиков* вроде Карла Радека, который злобно напал на него. Но в одном Радек, возможно, был прав. Творчество Вертова есть «сама модель того, как нельзя делать пропаганду» (Радек, см.: Вертов 1984, Iviii). Более детальное обсуждение причин, по которым фильмы Вертова не годились для советской пропаганды и не распространялись (даже те фильмы 30-х годов, где создавался и прославлялся образ Сталина), см. в: Друбек-Мейер 1996, 208.

⁷⁰ «Итак, вот что возможно: в любой точке плоскости появляется *интервал* — зазор между действием и реакцией. Все, что имеет в виду Бергсон, — движения и интервалы между движениями, которые служат единицами; именно это имеет в виду и Дзига Вертов в его материалистической концепции кино» (Deleuze 1989, 61).

⁷¹ «*Mémoires Gauches*» Бернара Стиглера, которые сами исследуют отношения между взглядом, киносъёмкой и политической левизной, уместно упомянуть в связи с нашей аргументацией: «Предмет фотографии, схваченный объективом, умерщвляется им: объективируется, овеществляется. Он становится прозрачным. Прежде всего именно в поучительном опыте субъекта, который снова видит себя на фотографии, после факта позиционирования, спустя некоторое время, с опозданием, смерть дает увидеть себя. Видеть самого себя на фотографии с необходимостью означает видеть себя *снова*, видеть себя на удалении (*Ent-fernung*) — эта самая самотождественность, которая устанавливает первоначальное различие между прошлым и будущим, делая возможным прохождение времени и подступ к самому себе — без чего я никогда бы не смог увидеть *себя самого*. Эта всегда запоздавшая видимость заставляет меня видеть самого себя, *здесь*, на моей фотографии, мертвым (смерть)» (Stiegler 1990, 366).

⁷² «Вопрос о том, ослеплен или не ослеплен сам автор, до некоторой степени неуместен; его можно задать только как эвристический, с тем чтобы подойти к подлинному вопросу: слеп или не слеп его язык к собственному утверждению?», — говорит Пол де Ман в «Риторике слепоты», входящей в «Слепоту и прозрение» (см.: De Man 1983, 137).

⁷³ Об отношениях между Эйзенштейном и Вертовым см. в главе «Спор между Вертовым и Эйзенштейном» (в кн.: Petric 1987, 48–60).

⁷⁴ Мишель Фуко, «Предисловие к трансгрессии»: «Смерть, для взгляда, не есть всегда высокая линия горизонта, но граница, которую он непрерывно нарушает в своем естественном местоположении, в полости, где рождается всякое видение и где граница возвышается до абсолютной границы благодаря экзотическому движению, которое позволяет взгляду появиться с другой стороны. Поднявшийся вверх взгляд обнаруживает связь, которая связывает язык и смерть в тот момент, когда он претворяет в жизнь это отношение между границей и бытием» (Foucault 1977, 47).

⁷⁵ Мы можем лишь указать здесь на обширную тему — на проблему психоанализа взгляда, которую делает особой темой и приводит в движение сам фильм Вертова, особенно в том, что касается построения-видимости субъекта и процессов удвоения, вовлеченных в создание субъективности: «Что определяет меня на самом глубинном уровне, в видимом, есть взгляд, который вовне. Именно через этот взгляд я ввыхожу в свет и именно от взгляда я получаю его воздействие. Отсюда следует, что взгляд есть инструмент, через который — если вы позволите мне употребить слово, как я часто это делаю, в усеченной форме — *I am photo-graphed*», — пишет Жак Лакан в главе «Что такое фотография?» своей книги «Четыре основополагающих понятия психоанализа» (Lacan 1979, 106). Фильм Вертова можно было бы

рассматривать также как совершенно буквальное исследование и иллюстрацию этой посылки.

- ⁷⁶ Киновторчество Вертова можно рассматривать также как аналитическое предвосхищение чрезвычайного ускорения визуального, граничащего со слепотой, и одновременного возрастания способности восприятия, вызванного тем, что Пол Вирилио называет «Машиной видения», которая создает нового вида энергию: «кинематическую энергию, энергию, порождаемую воздействием движения, с его различной скоростью, на окулярное, оптическое или оптоэлектронное восприятие» (Virilio 1994, 61). Является ли кино-глаз, предвосхищающий «производство незрячего видения, сам по себе просто воспроизведением интенсивной слепоты, которая станет позднейшей и последней формой индустриализации: *индустриализации не-взгляда*» (Virilio 1994, 73)?
- ⁷⁷ «Новое пространство, в котором развивается 'Возвращение в СССР' [Деррида], — мифическая область (неисторическая, в *illo tempore*) и эсхатологическая (Моисеева и мессианская), поскольку, по крайней мере, оно все еще остается грядущим, как земля обетованная и будущее выбранного отечества. Миф, религия, паломничество, надежда, но также конец мифа и начало (обещанное, даже становящееся) самой истории» (Derrida 1995, 63).
- ⁷⁸ В книге «Память Тиресия» Михаил Ямпольский тщательно анализирует миф о Тиресии и способы, какими он мог бы повлиять на Эйзенштейновы размышления о невидимом (см. особенно гл. 7, «Невидимый текст как всеобщий эквивалент»), и заключает, что метафора слепого провидца могла повлиять на формирование понятий видимости/невидимости в русском/советском модернистском кино.
- ⁷⁹ Следует заключать осторожно и вспомнить, что для Беньямина исторический материализм соотносится с определенной критикой линейности и прогресса истории, вплоть до возможности того, что советская революция не достигла цели; именно в этом отношении для Беньямина «исторический материализм» выступает как наследник «слабого мессианизма», того, что Жак Деррида называет, в «Призраках Маркса», и с разрешения Беньямина, «мессианизмом без Мессии», возможностью непредсказуемого будущего, непреложным условием справедливости (Derrida 1994, 59).
- ⁸⁰ Мы просто вынуждены оставить в стороне весь спор о ницшеанстве Вертова и о его восприятии истории, близком к размышлениям Ницше в очерке «О пользе и вреде истории для жизни», где встречаются понятия «творческого забвения», «усвоения истории» (ср. вертовское «проглатывание» годов!), но также и ницшевское понятие вечного возвращения как повторяемости. Я еще раз, по соображениям удобства, воспользуюсь возможностью сослаться на свою книгу «Возвращения истории: Русские ницшеанцы после современности» (см. в особенности гл. «Модернистская парадигма и усвоение истории»), где эта тема подробно обсуждается. Но одну совершенно поразительную аналогию между Вертовым и Беньямином, связанную с Ницше, просто необходимо упомянуть. Не только у Вертова, но и у Беньямина революционный мессианизм, особенно в том, что касается проблемы возвращения, формировался под глубоким влиянием понимания истории, развитого Ницше в названном очерке, но также в «Так говорит Заратустра» («время само есть круг»). В «Тезисах по философии истории» (тезис XII) Беньямин берет эпиграф из Ницше и цитирует его без оговорок, в утвердительном модусе («Мы нуждаемся в истории...»), — в 1940 году! Я воздержусь от рассмотрения импликаций этой потрясающей встречи с ее внезапным, неожиданным завершением.
- ⁸¹ Комментарии в квадратных скобках принадлежат Сэмюэлю Веберу, см.: Weber 1995, 83.
- ⁸² Цит. по: Petrić 1987, 57.

⁸³ Здесь мы можем только заметить, что тот факт, что мессианизм находит свое Мессианское тело, предполагает определенную телеологию, не чуждую христианским, апокалиптическим измерениям, которые предвещают смерть Бога. Этот мотив знаком читателям Достоевского: например, в «Идиоте» описание полотна Гольбейна «Мертвый Иисус во гробе» прочитывается как буквальное описание мумии Ленина.

⁸⁴ Именно закрытость будущего имеет место в зрелище/местоположении мумифицированного вождя. Дайан Морган пишет в своем очерке «Два тела короля, мумифицированное тело вождя и вампиризм»: «[Мумифицированный] вождь, вместо того чтобы быть символом одного конкретного исторического момента в великом продолжающемся процессе становления, оказывается, как прошлое, которое омрачает и преследует уже выдохшееся будущее». Этот процесс противоречит жизненной энергии самой Революции: «Коммунистическая попытка слить высочайшую тайну происхождения права с мумифицированной личностью Вождя может рассматриваться как краткое выражение общего постепенного превращения государства в музей, полный мертвых вещей, которые иссушают жизнь живых» (Morgan 1993, 51). Рассмотрение мавзолея Ленина как музея см.: *Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin*. 1988.

Следует проанализировать также отношения между этим вечным взглядом, открывающимся глазом и опытом смерти Бога (Революции), аналогичным опыту «транgressии» взгляда в «Истории глаза» Батая и в рассуждении Фуко: «Этот глаз, как основополагающий образ места, из которого Батай говорит и в котором его ломаный язык обретает свое ненарушаемое владение, устанавливает связь, предшествующую всякой форме дискурса, существующую между смертью Бога (солнце, которое движется по кругу, и огромное веко, которое закрывается над миром), опытом конечности (венчающимся смертью, двоением света, который угасает, когда обнаруживается, что внутри пустой череп, главное отсутствие) и обращением языка на самое себя в тот момент, когда он оказывается недостаточным» (Foucault 1977, 49; курсив мой. — Д. К.).

⁸⁵ Можно написать целое исследование о способах сохранения в различных вариантах русского модернизма, в частности о способах фиксации и сохранения живого или мертвого тела. Например, напрашивается сравнение между музеем Петра Великого, Кунсткамерой, где в формалине сохранялись части тел, зародыши и трупы, и «Человеком с киноаппаратом» Вертова, с его непрерывным схватыванием жизни и превращением в призрачное советского пространства. Петр Великий — человек с кунсткамерой, Дзига Вертов — человек с кинокамерой. Но мы должны довести нашу настоящую статью до ее конца.

⁸⁶ Именно в этом отношении этот фильм (скорее, однако, лишь несколько его сцен) мог бы еще вызвать энтузиазм Беньямина. Но главное визуальное и тематическое значение фильма связано не с этим.

⁸⁷ Сразу после выхода фильма «Человек с киноаппаратом» власти «заключили его в тюрьму», ослепили, так сказать, бросили в «темницу» и изъяли из оборота.

⁸⁸ По словам Друбек-Мейер, «Три песни о Ленине (1934) были не только прощанием с Лениным и двадцатými годами, но и прощанием Вертова с самим Вертовым» (Друбек-Мейер 1996, 208).

Но разве не можем мы обнаружить в этих слезах в кино-глазе еще одну кино-правду, мессианское обещание, которого Вертов искал всю свою жизнь, но не смог увидеть? Из «Воспоминаний слепого» Жака Деррида: «В сущности, в самой глубинной сущности глаз должен быть обречен не на то, чтобы видеть, но на то, чтобы плакать. Ведь в тот самый момент, когда слезы затуманивают зрение, они должны открывать то, что собственно присуще глазу. И то, чьему возвращению из забвения они служат, чего ищет глаз или взгляд, что он держит в сокрытии,

должно быть алетейей, истиной глаз, чье конечное назначение открывают слезы: выражать мольбу, а не служить видению или зрению, быть в связи с молитвой, любовью, радостью или печалью, а не со зрением. Даже прежде чем озарить, откровение есть момент 'слез радости'» (Derrida 1993, 126).

Здесь я хочу также выразить благодарность Тине Чантер, Наташе Друбек-Мейер, Светиславу Йованову, Сьюзан Шекель и Брижит Вельтман-Арон: ничто не ускользнуло от их глаз.

⁸⁹ Новейший интерес к творчеству М. М. Бахтина имел следствием попытки сопоставления работ этого мыслителя с некоторыми наиболее активно обсуждаемыми «постструктуралистскими» или «деконструктивистскими» методами в современной критике. В то время как во многих теоретических работах предпринимались попытки как-то теоретически использовать идеи Бахтина, «одновременно марксисты и постструктуралисты, советские и французские семиотики», а «в особенности постструктуралисты почти вовсе не интересовались тем, каковы же отличия их мышления от бахтинского» (Roberts 1989, 115). Тем более интересно поэтому (если мы считаем правильным это утверждение) отметить, что некоторые другие исследователи, в том числе М. Холквист и М. Макканел, пытались выстраивать *диалог* между ведущим теоретиком деконструкции Ж. Деррида и Бахтиным (см., например: MacCannell 1985).

⁹⁰ Связь Джойса с традициями мениппеи и их интерпретация Бахтиным всесторонне обсуждаются во впечатляющем исследовании Р. Кершнера (Kershner 1989).

⁹¹ Некоторые ранние работы Деррида, например «Структура, символ и действие в гуманитарных науках» (см.: The Structuralist controversy 1970, 247–265) или текст о Малларме, более сопряжены со структурой игры вне идеологии или политики. Некоторые последние работы Деррида тем не менее настоятельно «подчеркивают, что деконструкции необходимо непосредственно выходить на политические проблемы» (Norris 1986, 62). Самые последние работы Деррида о Ницше (Derrida 1988) и о Ницше и Хайдеггере (Derrida 1987), его недавнее участие в полемике вокруг публицистики П. де Мана военного времени непосредственно говорят о «социальных силах», участвующих в политических репрессиях. Так, различное отношение Деррида и Бахтина к вопросам политики может быть определено достаточно однозначно.

⁹² О прочтении Бахтина «постмодернистами» см.: Carrol 1983, 65–83. Статья Кристевой «Слово, диалог, роман» представляет собой раннюю попытку (1967) вписать теорию Бахтина в современные методологические споры (см.: Kristeva 1980, 64–81).

⁹³ *Bartes R. The pleasure of the text.* — N. Y.: Hill and Wang, 1975. — P. 53.

⁹⁴ Бахтин писал, что действенность гротеска и карнавала обеспечивается логикой дублирования и диалогизации, которая предполагает создание «дублирующих образов» и «двух воплощений тела» (см.: Бахтин 1975, 295, 296, 305, 318; а также: Бахтин 1989), которые действительно рисуют находящееся в пограничье официального и неофициального тела. У. Эко пишет, что «Бахтин был прав, видя в средневековом карнавале проявление глубинного призыва к освобождению и разрушению» (Есо 1984, 3). Вяч. Вс. Иванов, с другой стороны, в известной статье, посвященной «светлой памяти М. М. Бахтина», рассматривает карнавал как «инверсию двоичных противопоставлений» (см.: Иванов 1977, 45–64). Это разрушение иерархии ценностей воздействует как на социальную, так и на политическую и идеологическую стороны. Одновременно оно может рассматриваться и как источник полифонии и многоголосия в творчестве Достоевского. Иванов пишет, например, что архетипический характер образных структур типичен для авторов, тяготеющих к карнавалу в своем творчестве.

⁹⁵ Эта централизация не является «логоцентрической». Смех выступает, скорее, как образ, символизирующий силы разрушения, мыслящий и живущий на пределе,

границе, стремящийся и сохраняющий «другое» собственной позиции. Воспроизведем полностью бахтинское определение смеха: «Мы уже указывали на важное в мировой литературе явление редуцированного смеха. Смех — это определенное, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности, то есть определенный способ ее художественного видения и постижения, а следовательно, и определенный способ построения художественного образа, сюжета, жанра. Огромную творческую силой — и притом жанрообразующую — обладал амбивалентный карнавальный смех. Этот смех захватывал и постигал явление в процессе смены и перехода, фиксировал в явлении оба полюса становления в их непрерывной и жиздительной, обновляющей сменяемости: в смерти провидится рождение, в рождении — смерть, в победе — поражение, в поражении — победа, в увенчании — развенчание и т. п. Карнавальный смех не дает абсолютизироваться и застыть в односторонней серьезности ни одному из этих моментов сцены» (Бахтин 1979, 191). Бахтинская трактовка смеха послужила основой, по меньшей мере, для нескольких глубоких исследований этого феномена. Д. С. Лихачев и А. М. Панченко отмечают, что «средневековый смех выступает в прямом и в высшей степени релевантном родстве со смехом старой Руси. Блестящий анализ средневекового смеха ... был дан М. М. Бахтиным в его превосходной, вдохновляющей книге о Рабле. Без этой книги наша книга о смехе в старой Руси не могла бы быть написана. Вот почему авторы с глубокой признательностью посвящают свою скромную работу памяти Михаила Михайловича Бахтина» (Лихачев, Панченко 1976, 4). Лихачев прямо следует Бахтину в своей трактовке средневекового смеха Руси: «Значение древнерусских пародий заключается в том, что они стремятся подорвать смысл и иерархию символов, уйти от их значения и придать им неожиданные и де-иерархизирующие значения, создать мир без иерархии, без системы. [...] Функция смеха заключается в обнажении правды, в снятии с реальности слоев одежды штампов и церемоний. Эта обнаженность делает всех людей равными» (Лихачев, Панченко 1976, 16; см. также: Пропп 1976).

⁹⁶ См., например, работу З. Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному». «Карикатура, пародия, трагедия, — пишет он, — как и их фактический двойник, разоблачение, направлены против людей и объектов, которые претендуют на авторитет и уважение и в некотором смысле *«превозносят» [erhaben] себя*»; смех выступает двигателем «другого», поскольку он всегда «требует Другого» ... чтобы «проверить, достиг ли он своей цели; смех обладает силой философии, поскольку он «подкупает и ставит в неудобное положение наше критическое восприятие мира; благоразумие же, критические суждения и диктат и есть те силы, против которых он борется (Freud 1963, 144, 200). В этом смысле смех пронизывает все социальные слои, пробиваясь сквозь политические, экономические, воспитательные и сексуальные силы власти к Другому, к диалогу, к дружости.

⁹⁷ Ср.: «Смех при помощи сатиры и пародии ставит под сомнение неприкосновенность единого языка. По мере расширения контактов с другими языками иллюзия абсолютного превосходства какого-то одного языка исчезает. Роль полигlossии в медленной смерти мифа о едином языке огромна» (Clark, Holquist 1984, 289).

⁹⁸ Смех прокладывает себе путь в борьбе с наиболее влиятельными философскими и метафизическими понятиями западной метафизики, которые уже на заре философии воспринимали смех как другое, как границу собственного дискурса. Еще Платон писал: «Значит, нельзя допускать, чтобы изображали, как смех одолевает достойных людей и ум всего менее богов» (Государство. III. 388e; Пер. А. Н. Егунова); «Заклучи же отсюда, какова природа смешного... Поясни, прошу тебя... Вообще говоря, это порок, получающий свое наименование от некоего свойства. Всем же вообще порокам присуще качество, противоположное тому, о котором гласит дельфийская надпись... Ты говоришь о надписи: «Познай самого себя», Сократ?... Конечно. Ведь ясно, что надпись, гласящая: «Не познай самого себя»,

была бы противоположна ей» (Филеб. 48с; Пер. Н. В. Самсонова); «Комическому, ямбическому или мелическому поэту вовсе не разрешается ни на словах, ни с помощью жестов, все равно, делается ли это с гневом или без гнева, высмеивать кого-либо из граждан... В противном случае он [поэт] будет признан плохим гражданином и ослушником законов» (Законы. XI. 935е–936а; Пер. А. Н. Егунова), комические объекты не имеют Идеи, у них нет доступа к бытию: «А относительно таких вещей, Сократ, которые могли бы показаться даже смешными, как, например, волос, грязь, сор и всякая другая не заслуживающая внимания дрянь, ты тоже недоумеваешь, следует или нет для каждого из них признать отдельно существующую идею, отличную от того, к чему прикасаются наши руки? — Во все нет, ответил Сократ, — я полагаю, что такие вещи только таковы, какими мы их видим. Предположить для них существование какой-то идеи было бы слишком странно. Правда, меня иногда беспокоила мысль, уж нет ли чего-либо в этом роде для всех вещей, но всякий раз, как я к этому подхожу, я поспешно обращаюсь в бегство, опасаясь потонуть в бездонной пучине пустословия» (*Парменид*. 130 cd; Пер. Н. Н. Томасова) (приведенные цитаты см. по изд.: Платон 1990–1994, а также: *Plato* 1961). Смех в этом смысле, с точки зрения метафизиков, не имеет доступа к сущности (ни к социальной, ни к политической, ни к идеологической, — Платон исключает смех из этих сфер). Метафизика боится смеха, поскольку это такая Сущность (точнее, «одна из сущностей»), о которой Делез говорит, повторяя мысль А. Арто, что она «с зубами» (Deleuze 1979, 292). Можно сказать, что, широко смеясь, смех показывает метафизике свои зубы.

⁹⁹ О понятии «различания» и его отношении к бахтинской концепции слова см.: Holquist 1986, 144–145.

¹⁰⁰ Полемика Деррида с теорией речевых жанров Дж. Остина (см.: Derrida 1988), названная М. Холквистом «великой пародией», была нацелена на то, чтобы перевернуть предложенную Остином оппозицию комического и паразитического, доказывая, что «серьезные» перформативы последнего выступают как особая форма действия ... [и что] имитация является не случайной оплошностью, а условием его существования» (Culler 1982, 120). Таким образом, очевидно, что маскарад и несерьезное, высмеиваемое является условием любого лингвистического (также как и философского и любого другого) действия. Для Бахтина это другое или двойное значение слова находится в самой структуре произведения. Слово всегда *маскирует* себя, как хамелион, и «некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, вследствие чего она становится условной» (Бахтин 1979, 220).

¹⁰¹ В этом отношении карнавальность, смех и письмо имеют один и тот же побудительный мотив: «В любом случае развитие фонетического письма неотделимо от “демократизации”» (Derrida 1983, 144).

¹⁰² Р. Б. Кершнер также рассматривает творчество Джойса как *точку встречи* Бахтина и Деррида. Устанавливая параметры, по которым производится соотношение Бахтина и Джойса, он указывает: «Для того чтобы оценить всю совокупность литературных и литературоведческих текстов, имеющих отношение к творчеству Джойса, необходим теоретический подход, при котором ориентация на жанр сочеталась бы со стилистическим и идеологическим текстом любого социального уровня. Наиболее приемлемым, гибким и дающим пищу для размышлений представляется подход, предложенный в работах М. М. Бахтина ... Поскольку Бахтин избегает вмешательства автора, его “присутствия” и влияния в своих характеристиках голоса, игра голосов в его книге напоминает игру текста у Деррида» (Kershner 1989, 15–19).

¹⁰³ Наше рассмотрение проблемы смеха оказалось бы незавершенным, если бы мы не упомянули еще одно произведение, содержащее блистательный разбор проблем смеха и метафизики нашего времени, который, в свою очередь, непосредственно соотносится с работами Бахтина и Деррида, комментирует, цитирует и

пародирует их труды. Речь идет, конечно же, о романе У. Эко «Имя розы», в котором существование второго тома «Поэтики» Аристотеля, посвященного комедии и смеху, заставляет библиотекаря Хорхе поджечь библиотеку монастыря. Хорхе воспринимает смех как непосредственную угрозу идеологии, религии и метафизике. «Мы говорили о смехе, — резко сказал Хорхе, — язычники писали комедии, чтобы заставить зрителей содрогаться от смеха; они оказывали дурное влияние. Господь наш Иисус никогда не рассказывал смешных историй или басен, а только притчи. Своими шутками о смехе вы втягиваете меня в бесполезный спор. Вы ведь знаете, что Христос не смеялся!» Смех представляет величайшую угрозу метафизике, и вторая часть аристотелевской «Поэтики», посвященная смеху, представляется «опаснейшим» орудием против философии, «потому, что она написана философом. Роль смеха здесь переворачивается — он поднимается до уровня искусства, ему открыты врата мудрости, он становится объектом философии и вероломной теологии». Почти цитируя Бахтина, Эко устами Хорхе говорит, что «эта книга может научить нас тому, что мудрость есть освобождение от страха перед Дьяволом. Когда мужик смеется, а вино булькает в его глотке, он чувствует себя хозяином положения, словно он поменялся местами со своим господином; эта книга могла бы научить образованного человека тем мудреным и соблазнительным штукам, которые бы узаконили эту вот перемену». Одним из таких «образованных» выступает Деррида, узнаваемый в цитате Хорхе: «Но в тот день, когда слово Философа оправдывает *последнюю немислимую шутку распутного воображения*, или тогда, когда то, что было на границе, переместится в центр, даже след центра будет утерян».

Бахтин и Деррида и есть те «философы, кто в совершенстве овладел оружием смеха» (Есо 1983, 130, 133, 473–476; курсив мой. — Д. К.).

¹⁰⁴ В другом исследовании, посвященном Ницше, Деррида открыто ставит вопрос о правде и (не)существовании у Ницше в терминах пародии: «Может быть, бездна правды, предстающая неправдой, олицетворяет пародирующую утрату смысла» (Derrida 1978, 119–120).

¹⁰⁵ В этом смысле они созвучны позиции другого известного исследователя гетерологии Ж. Батай, рассматривающего Ницше в контексте собственной теории смеха, на которой он и строит свою философию: «Любой должен разрушать трансцендентность смехом»; «Мое напряжение напоминает страшное желание расхотаться», «Я смеюсь. Делать это бесконечно трудно. Но моя легкость побеждает эту бесконечную силу, сопротивляясь ей... Вне свободы, вне смеха нет ничего, над чем я смеялся бы столь же божественно, как над самим Богом» (Bataille 1945, 9, 88–89). Во всех своих трудах Батай утверждает, что смех Ницше означает смерть Бога: «Бог был... Бог или его отсутствие, то и другое может быть осмеяно» (Bataille 1973, 338). Смех — это знак экзистенциальной границы, соприкасающейся с абсолютной дружеством, со смертью: «Если я засмеюсь сейчас, я заплачу за этот смех страшной болью. О! Я могу умереть...»; «Смех — это рывок от возможного к невозможному»; благодаря смеху человек узнает о своих пределах и о своей божественности: «Если я смеюсь над невозможным, которое воздействует на меня самого, если я смеюсь потому, что знаю, я исчезаю, то я Бог, смеющийся над возможностью своего существования», «Человек божествен в постижении собственных пределов» (Bataille 1973, 338, 346, 350). Ницшеанский смех, соответственно, представляется не философской случайностью, но экстремальным пространством, силой гетерологии и другости, позволяющей постижение бытия и его пределов. Внутри этого пространства Батай, Бахтин и Деррида выступают как наиболее верные последователи и интерпретаторы ницшеанского смеха в наше время. — Смех является мерой всех вещей, как реальных, так и нереальных.

¹⁰⁶ Термин заимствован у Эдгара Алана По (см. ниже, прим. 17).

¹⁰⁷ Интересно, что мрачное обобщение о человеческой судьбе в Ветхом завете («Все произошло из праха, и все возвратится в прах» (Эккл 3:20)) истолковывается здесь

- в позитивном ключе. Было бы интересно также проследить повороты метафоры смерти, рассматриваемой как фармакон — препарат, стоящий на аптечной полке. В интерпретации Жака Деррида платоновский «фармакон» непереводим; он означает одновременно яд и лекарство, и мы никогда не можем выбрать какое-то одно его значение. Различие в отношении к смерти является, видимо, главным водоразделом между культурой 1 и культурой 2. См.: Derrida 1981, 61—173.
- ¹⁰⁸ Николай Федорович Федоров (1828—1903), русский философ, верил в то, что человечество, должным образом направленное и контролируемое, сможет овладеть природой до такой степени, чтобы воскрешать мертвых, и что задача воскрешения умерших предков является самым святым делом для русских людей; см.: Handbook of Russian Literature 1985, 164—165.
- ¹⁰⁹ Проекты этих зданий были выполнены по эскизам А. В. Щусева.
- ¹¹⁰ Структуралистский подход к этому феномену предложен в кн.: Clark 1981. Исторический момент смерти Ленина рассматривается в терминологии фонетических оппозиций, причем базовой единицей значения является *thanatheme*, т. е. именно мертвое тело бессмертного вождя задает смысл всего социального дискурса. В начале, следовательно, был труп.
- ¹¹¹ Практика одновременного захоронения тела и выставления его для обзора (см. также в работе Гройса, прим. 11) проиллюстрирована в Музее сюрреализма (Сальвадора Дали) в Фигеррасе (Испания). Хотя могиле Дали отведено центральное место в музейном пространстве, она неотличима от других выставленных здесь произведений искусства.
- ¹¹² Подразумевается, что первая дискурсивная стратегия репрезентирует реальность, обнаруживает означаемое, устанавливает «прямой сговор референта и означающего», тогда как вторая подчеркивает означающее, манипуляцию дискурсом, осуществляемую скрытым источником власти (см.: Barthes 1986, 147). Таким образом, все предприятие с самого начала основывается на структуре, идентичность которой расколота и раздвоена, и пытается предложить читателю/зрителю как истинную, настоящую реальность, так и ее мифическое трансцендентное. Подобную же мысль высказывает Кларк, см.: Clark 1981, 136—159.
- ¹¹³ Театр масок в отличие от пьесы в елизаветинские времена представляли как картину, которая не имеет одного развертывающегося сюжета. Это было зрелищное увеселение, где преобладали танец и музыка и где аудитория (т. е. двор) приглашалась к участию в танце. Таким образом, различие между актерами и публикой сводилось на нет.
- ¹¹⁴ Как в «Маске Красной Смерти» у Эдгара По, маска Ленина настолько похожа на лицо окостеневшего трупа, что иллюзию можно раскрыть лишь при ближайшем тщательном исследовании, «и Тьма, и Тлен, и Красная Смерть обрели безграничную власть над всем» (По 1970, 359; Рое 1981, 310). В связи с отношением между символической репрезентацией и смертью см. гегелевский анализ пирамид и крипт (Hegel 1975, 360). Постмодернистскую интерпретацию мумии Рамзеса II см.: Baudrillard 1981, 18-24. О феноменологическом статусе трупа по отношению к репрезентации см.: Blanchot 1955; Donato 1984, 30—45.
- ¹¹⁵ В той мере, в какой социалистический реализм можно назвать коллективным сюрреализмом, он связан с художественными движениями тридцатых—сороковых годов за пределами Советского Союза, которые черпали вдохновение отчасти из знаменитого афоризма Ленина о том, что человек должен мечтать. См.: Groys 1988, 60.
- ¹¹⁶ Очерк Ямпольского «Маска и метаморфоза восприятия» является, в свою очередь, самым интересным текстом из всех, что написаны о Тынянове. В нем соединяются прекрасное знание русского и европейского барокко с психоаналитической интерпретацией художественного творчества и смерти, с тем чтобы показать, что тыняновское понимание творческого процесса совпадает с некоторыми

самыми впечатляющими современными философиями искусства. Ямпольский сравнивает Тынянова с Фуко («Археология знания»), Лаканом, Бодрийаром, Элиаде и т. д. Очерк содержит одно из редких прочтений тыняновской прозы в отношении к нынешним теоретическим дискуссиям. Тем более удивительно поэтому, что Ямпольский утверждает, будто теоретические очерки Тынянова резко противоречат его прозе: «Его художественные произведения обнаруживают интуиции, совершенно несовместимые с тыняновскими исследованиями в русле ОПОЯЗа». Я предлагаю другую перспективу, из которой тыняновская повесть могла бы быть прочитана как дополнение к его критическим работам и даже как их продолжение. Тем не менее я буду основываться на ценном позиционировании Ямпольским тыняновских сочинений в текущей теоретической дискуссии. Кроме того, если прочтение Ямпольского сосредоточивается на роли Растрелли и его творчества, то я сконцентрируюсь на способах, посредством которых модусы репрезентации, характерные для этого художника, могут рассматриваться как релевантные для собственной текстовой практики Тынянова, особенно в их отношении к проблеме исторического и репрезентации истории.

- ¹¹⁷ В описании кунсткамеры Тынянов основывается, вероятно, на инвентарном листе, составленном Осипом Беляевым в 1793 г. Этот лист и описание предметов, собранных в кунсткамере, были неоднократно опубликованы, последняя исправленная публикация относится к 1844 г.

Хранение отрубленных голов поблизости с г-м Буржуа наводит на мысль о пародировании Тыняновым и буржуазной, и советской революций. Год составления Беляевым инвентарной описи (1793), кроме того, в высшей степени символичен, если вспомнить о казнях и мертвых королях.

- ¹¹⁸ В книге «Надзирать и наказывать» (глава «Зрелище эшафота») Мишель Фуко обсуждает эшафот как пространство развешивания и демонстрации самого короля даже при его физическом отсутствии: «Публичную казнь, оставшуюся ритуалом еще в XVIII веке, следует расценивать как политический инструмент. Казнь логически вписывается в карательную систему, где государь прямо или косвенно требует наказания, выносит приговор и приводит его в исполнение, поскольку именно он, как закон, терпит ущерб от преступления» (Фуко 1999, 79–80; Foucault 1979, 53). Эшафот есть также место политического зрелища, очень часто в нем участвует казненное тело как знак его успешности: «Церемония кажется парадоксальной, поскольку осуществляется почти исключительно после смерти приговоренного и поскольку правосудие просто развешивает на трупе свой великолепный театр, ритуально восхваляя собственную силу». Убив пациента дубинкой, «*mortis exactor* большим ножом перерезает ему горло, хлещет кровь. ... Палач перерезает жилы около обеих пяток, вспарывает живот, вырывает сердце, печень, селезенку и легкие, нанизывает их на железный крюк. Потом рассекает и разрубает тело на куски, которые развешивает по крюкам по мере отрубания, будто разделяет мясную тушу» (Фуко 1999, 76; Foucault 1979, 51).

В этом смысле «практика публичных казней и пыток основывалась... не на экономике примера... а на политике устрашения: через тело преступника все должны ощутить неумеренное присутствие государя. Публичная казнь не восстанавливала справедливость, она реактивировала власть» (Фуко 1999, 74; Foucault 1979, 49). Следует заметить, что все элементы анализа казни и публичной пытки у Фуко уже содержатся в повести Тынянова.

- ¹¹⁹ Части тела, хранящиеся в кунсткамере, могут рассматриваться также как аллегория крестного страдания. Формалин, в котором они содержатся, называется «хлебным вином», которое несколько напоминает метафору причастия и поминовения усопших. Это вписывает повесть в солидную традицию, к которой принадлежат русские литературные произведения, сглаживающие последствия Петрова обновления и его нетленные следы путем обращения к образу причастия. Жертвоприношение Евгения в «Медном всаднике» и (даже еще больше) поминки по

Мармеладову в «Преступлении и наказании» — всего лишь два примера из множества возможных.

- ¹²⁰ Эта гниющая поверхность, запечатанная в консервирующей жидкости, которая примыкает к отрубленной голове как ее отрицание, как модель посмертной маски, может рассматриваться также как пространство, занимаемое сочинением Тынянова, как подобие сил истории, которые сделали возможной кунсткамеру.
- ¹²¹ Книга Марина содержит полезное обсуждение способов, какими королевская власть просвещенного тирана — а такова роль, принятая Петром Великим, — передается в ее собственной иконографии. Кроме того, опять-таки близко к повести Тынянова, книга Марина «самым “эффективным” образом превосходит себя, вникая в парадоксы, относящиеся к сущности образа монарха» (Conley 1988, XIV).
- ¹²² Еще одна сторона образа Растрелли подчеркивает посредство и перевод как способы изображения, подходящие для данного характера, что еще больше контрастирует с «прямым» молчанием Петра. Он всегда говорит через переводчика: «Что он говорил по-итальянски и по-французски, господин подмастерье Лежандр говорил по-немецки, а министр Волков понимал и уж тогда докладывал герцогу Ижорскому по-русски». Е. А. Тоддес отмечает, что этот эффект перевода в образе Растрелли может рассматриваться также как момент многократного остранения и, добавили бы мы, языкового промежутка, демонстрирующего складывание тыняновского повествования (см.: Тоддес 1985, 32). Полезная оценка проблем перевода в русском формализме содержится в работе Конопницки-Мио (1989).
- ¹²³ Тынянов называет также кунсткамеру «каменным домом», намекая тем самым на музей как на нечто само по себе окаменелое, где, кроме того, все превращается в камень.
- ¹²⁴ А. Н. Толстой в рассказе «День Петра» (1918) изображает «всего лишь» один день в канцелярии, где Петр лично пытается ближних в своих застенках. Как отмечает Курт Керстен в работе «Peter der Grosse», бойня на Красной площади, продолжавшаяся несколько месяцев, побудила некоторых ведущих европейских философов, таких как Лейбниц (который по случаю назвал русских «скифами» и признал обманчивость сложившегося у него впечатления о Петре как о человеке «живом, жадном до знания»), выразить свое разочарование петровскими реформами. Таким образом, Лейбниц очевидно стал родоначальником жанра, известного в новой и новейшей истории: публичной исповеди знаменитого европейского философа об «утраченных иллюзиях» относительно России.
- ¹²⁵ Снова обратимся к ценному анализу Дайн Морган: «Установление времени доступа к телу вождя (lying-in-state) (т. е. церемониальное выставление тела для народа, но с последующим отрицанием, отказом, с последующими похоронами, необходимое для процесса скорби и непрерывности) становится государственной ложью (a lie within a state). Подобно сухой кости, застрявшей в горле государственного тела, Вождь в конце концов насильственно извергается как удушающая помеха. Это насилие можно наблюдать во многих восточноевропейских странах: все, что относится к прошлому, беспощадно отбрасывается, даже те положительные стороны бывшего коммунистического государства, которые могли бы существовать и дальше. Все должно быть новым новизны ради, поскольку только это делает возможным разрыв с государством, в котором господствует прошлое. Коммунистическая попытка спаять высшую тайну происхождения Закона с мумифицированной личностью Вождя может рассматриваться как завершающий итог общей тенденции к трансформации государства в музей, полный мертвых вещей, которые иссушают жизнь живых» (Morgan 1993, 51).
- ¹²⁶ Медуза и кастрация ставятся во взаимосвязь в «Голове Медузы» Фрейда.
- ¹²⁷ Дело не ограничилось сохранением тела Ленина как мумии, подобия самого тела: мозг Ленина был тоже сохранен в формальдегиде, что напоминало Петрову практику консервации частей тела в кунсткамере.

¹²⁸ «Ни один тоталитарный режим не произвел ничего, кроме пугающего академизма и слабой традиционности. Холодная монументальность и фашистской, и сталинской архитектуры имели мало общего с пышным *grandeur* барокко Бернини. Гитлеру и Сталину не было нужды привлекать хороших архитекторов. Средства массовой информации обеспечивали их куда более быстрыми идеологическими техниками контроля» (Guérin 1983, 344).

¹²⁹ «Гёдель, Эшер, Бах» Дугласа Хофstadера — блестящий труд, который показывает саморефлективную сторону барочной музыки (Бах) и способы, какими барочные парадоксы репрезентации находят свой путь к казалось бы маловероятному конечному пункту: к модернистским гравюрам Эшера, которые исследуют, если перефразировать Борхеса, “круговые руины” визуального.

«Восковая персона» тоже заставляет вспомнить о такой самосоотносительной практике. Заглавие повести — также название музейного экспоната в повести. Это кладет начало круговой структуре, в настоящее время ставшей известной под названием “*mise en abime*”: «Иллюзия бесконечного регресса, созданная писателем или художником путем включения в свою работу произведения, которое в миниатюре повторяет бульшую структуру, создавая кажущийся бесконечным метонимический ряд. *Mise en abime* имитирует совершенно бесконтрольное повторение» (Hertz 1979, 311).

¹³⁰ «Восковая статуя была принята в кунсткамеру Академии в 1732 г. (через семь лет после кончины Петра): “Лице, руки и ноги вощаные, протчей же корпус весь из дерева, которой имеет движение, как кому пожелается”; но при переноске в кунсткамеру “все способствовавшие к движению ее пружины были разрушены, и она более уже не поднималась» (О. Беляев. Кабинет Петра Великого, т. I, 1800, стр. 21–24; цит. по: Костелянец 1959, 549).

¹³¹ Растрелли, конечно, тесно связан также с образным рядом советской революции, его сын — архитектор, создавший Зимний дворец. Русские модернисты любили использовать Зимний дворец для представления исторического *как симуляции*. Маяковский сделал сценическую постановку взятия Зимнего дворца через год после Революции: в ней участвовало несколько тысяч человек.

В фильме «Октябрь» Эйзенштейн часто использует произведения в стиле барокко как символ старого и разлагающегося строя и изображает Зимний дворец *как музей*. В очень короткой сцене во время взятия дворца, когда большевики врываются в здание через подвалы, камера лишь на секунду останавливается на находящихся там вещах, которые хранятся как музейные экспонаты в дощатых ящиках с табличками «Египет» и «Сирия». Эта сцена предполагает, что пространство дворца — это пространство музея, но также пирамиды, мавзолей («Египет»). (Это также полемика с излюбленной метафорой символизма.) Таким образом, в фильме можно усмотреть полемику со способами репрезентации истории, обращение к сыну Растрелли.

В своем «Дневнике» (1939) Виктор Шкловский вспоминает, как «служители говорили в Зимнем дворце, что при первом взятии Зимний дворец пострадал меньше, чем при съемке. — Это потому, что большевики боролись с временным правительством, а не с мебелью» (Шкловский 1939, 150). Интерпретация Шкловского тоже предполагает борьбу скорее со способами репрезентации истории, с музеем («мебель»), барокко и Растрелли, чем с самой «историей».

Зимний дворец сегодня музей (Эрмитаж), а также «последнее» место отдыха воскового подobia Петра.

¹³² «Мораль» басни Кантемира недооценивает изменчивость, податливость воска, и эта мораль имеет историческую, «вечную» проекцию: «Кто дело свое вершив, утвердить желает / В долги веки, должен все, что тому мешает, / Отдалять и, что вредит, искоренять скоро; без того дело его не иожет быть спору» (Кантемир 196, 221).

Интересно также то, что в некоторых других сочинениях, например во второй басне, Кантемир систематически связывает царствующих особ с пчелами. «Пче-

линая матка и изея» — вот выражение, относящееся и к императрице Елизавете Петровне, и к императрице Анне Иоанновне.

- ¹³³ Бюси-Глюксман рассматривает этот «чуждый элемент барокко в современности» как «его странное и неусвояемое сопротивление, постоянное невыполнение, где «деформированные» формы обретают пространство для чисто качественного движения. Мышление тела или, скорее, порождение пространства, двойное движение телесного присутствия-отсутствия» (Buci-Glucksmann 1986, 186).

Следует отметить одинаковые формулы — хронотоп, пространство-временность, — которую Тынянов называет «промежутком», а Бюси-Глюксман — «пространством в движении». Мы должны вспомнить также очарованность Тынянова формами, которые «открыты», в свете «постоянного невыполнения» барокко.

Невозможно считать чистым совпадением то, что восприятие барокко у Бюси-Глюксман совпадает с тыняновским, поскольку она анализирует барокко в свете его модернистской актуализации. Она уделяет особое внимание творчеству Бодлера, Клее и Бенямина. В ее анализе барокко служит инструментом анализа, и название одной из глав ее работы — «Археология современности» (Buci-Glucksmann 1986, 15). Излишне говорить, что это название находится в родстве с «Архаистами и новаторами» Тынянова.

- ¹³⁴ Восковая маска имеет не только совершенное сходство с «оригинальным» телом, но и символически продолжает процессы телесного распада. Флоренс Дюпон в своей работе «Другое тело Императора/Бога» указывает на эту способность воска служить признаком разложения тела короля: «После первых, человеческих, похорон происходили «воображаемые» похороны. Восковой образ, *eikon*, который, согласно греческому историку, «в точности напоминал почившего, уже был сделан. Этот *eikon*, конечно, был образом (слово, непереводимое на греческий), другими словами, восковой маской. Образ помещался на кровать умирающего, но перед этим его красили желтоватой краской, чтобы он приобрел болезненный цвет. Потом в течение семи дней образ переживал агонию. Каждый день доктора приходили к постели больного; каждый день их прогноз был чуть более пессимистичным, чем прежний. В последний день они объявляли его умершим. Над телом производились ритуальные обряды, поскольку образ отнюдь не был идеализированным или абстрактным телом. Соссюровское слово «собака» не могло бы брехать, но образ мертвого человека смердит» (Dupont 1989, 405).

В русской литературной традиции драма разлагающегося тела самым отчетливым образом была поставлена Достоевским в «Братьях Карамазовых», где тело Зосимы, вместо того чтобы источать миру, начинает разлагаться и смердеть.

- ¹³⁵ «Следы, таким образом, создают пространство своего напечатления, только восходя к периоду своего уничтожения», — говорит Деррида, имея в виду «восковой блокнот» (Derrida 1978, 226).

Напечатление-уничтожение следа на воске делает возможным также восприятие как таковое («поворот зрения»): «'Память' письма есть начало этого процесса явления как такового» (Derrida 1978, 224).

- ¹³⁶ Фрейд не только использует воск как метафору для способов действия временности, но также как метафору, с помощью которой обнаруживают себя сверхъестественные силы бессознательного. В очерке о сверхъестественном он утверждает, что «впечатление, производимое восковыми фигурами, хорошо сделанными куклами или автоматами...», действительно оказывает жуткое воздействие на зрителя, поскольку в этих подобиях он узнает собственную ментальную деятельность как «механический процесс» (Freud 1955, 226). В этом смысле «Восковая персона» содержит также размышление о «политическом бессознательном» Петровского правления.

- ¹³⁷ В русском языке воспринятая форма вещи («вид») и зрелище («вид») омонимы.

¹³⁸ В своем «Анаморфическом искусстве» Балтрушайтис посвящает целую главу теме «Декарт: Автоматы и сомнение», и цитирует различные трактаты Декарта об автоматах, водных фонтанах и зрительных искажениях. В «Трактате о человеке» (1664) есть описание (оно могло быть известно Растрелли, бывшему учеником Бенуа) автоматов, которые совершают «движения часов»: «фигура Нептуна,двигающаяся и угрожающая зрителю тритоном», «морское чудовище, изливающее фонтан воды в лицо зрителя» (Baltrušaitis 1977, 64). Здесь почти буквально описана работа Растрелли в Петергофе, где он создал анаморфических Нептунов, фонтан с головами Медузы (морское чудовище), но также и автоматическую восковую фигуру с часами внутри, которые заставляют ее двигаться. Это позволяет предположить, что многочисленные Декартовы описания уподобления и анаморфоза являются, возможно, источником барокко.

Автоматы и воск останавливают на себе внимание Декарта также во Втором из «Размышлений о первой философии...» — как материалы, способные производить совершенные подобию: я могу сразу заключить, будто я воспринимаю воск глазами... всегда говорю по привычке, будто вижу из окна людей, переходящих улицу (точно так же, как я утверждаю, что вижу воск), а между тем я вижу всего лишь шляпы и плащи, в которые с таким же успехом могут быть облачены автоматы» (Декарт 1994, 27).

Этот фрагмент также обнаруживает «жуткое» сходство между Декартовыми и Фрейдowymi размышлениями о воске, автоматах и строении субъекта.

¹³⁹ Отношение между дионисийским и аполлоническим началами и барокко обсуждается в работах Пилгрима и Бенуа: «Барокко есть художественное и политическое утверждение полисемических ценностей траты и таланта, против классифицирующего классицизма и манихейских, однозначных тоталитаризмов... Дионис мстит Аполлону» (Pelegrin 1983, 4). «Классическая эпистема подавляла барокко прошлого, видя в нем бесполезное и беспорядочное дионисийство, твердый и решительный бред.... Барокко есть антиморфическое искусство, которое открывает пространство для новых движущихся, расширяющихся референтов, развешивающих навсегда статическую эпоху и пространство классического комфорта. Оно разделяется надвое: на Аполлона и Диониса» (Benoist 1983, 373).

¹⁴⁰ Воск в повести систематически увязывается с эротическими сценами. Екатерина, например, изображается как «веселая вдова», которая перед свиданием с одним из любовников еще во время траура «воском для чего-то притерла ноги» (Тынянов 1986, 387). И после долгого дня в мастерской Растрелли идет домой спать. «Он позевал, осмотрел еще раз малого гордого всадника, покрыл все полотном и позвал жившую у него в услужении девку, чтобы она погасила *свечу* и веселила его» (Тынянов 1986, 401; курсив мой. — Д. К.).

¹⁴¹ Растреллиевские барочные стилизации тела Петра могут рассматриваться также как пародийное подражание телу Христа. «Все барокко с его чрезмерной аллегоризацией тела, — заметил Жак Лакан в семинаре о барокко, — с самого начала есть маленькая история Христа» (Lacan 1975, 97).

¹⁴² Настоящая пародийная цель тыняновской повести — не обязательно библейский Апокалипсис, но советская революция как исторический момент, «когда времени нету боле». В «Поручике Кижее» остановившиеся часы однозначно соотносятся с послереволюционным временем, пришедшем вслед за тем временем, когда «голова летели». После описания различных подарков, которые император Павел получил от «незадолго перед тем обезглавленного Людовика XVI», рассказчик обращается к «часам, подарку Марии-Антуанетты, [которые] стояли на яшмовом столе. Часовая стрелка была золотым Сатурном с длинной косой, а минутная — амуром со стрелой. — Когда часы били полдень и полночь, Сатурн заслонял косой стрелу Амура. Это значило, что время побеждает любовь. — Как бы там ни было, часы не заводились» (Тынянов 1990, 19). Сатурн, который не

вращается (сам он латинская копия Кроноса, божества, связанного с хроносом, со временем), — подходящая метафора для послереволюционного времени без *revolutio*, для безвременья.

Однако изображение России как послеапокалиптического пространства — общая тема русской литературы. Например, в «Мертвых душах» Гоголя (Бахтин называет их метафорическим прохождением чистилища, когда Чичиков посещает Плюшкина, «сцена письма» («куча исписанных мелко бумажек... кусочек сургучика... два пера, запачканные чернилами») находится рядом с «часами с остановившимся маятником» (Гоголь 1985, 119-120).

В работе Милана Канка «Сверхчеловек с Лениным» (1978) сверхчеловек — предельная индивидуалистическая пародия Ницше — изображается вылетающим из дискотеки «Революция» и несущим портрет Ленина на фоне американского флага. В одном из фильмов о супермене герой останавливает само время и обращает его вспять, вращаясь — революционируя — вокруг Земли. Всякое послереволюционное, или послеапокалиптическое, время — время безвременья — делает историю вымыслом с помощью таких избыточных псевдо-«возвращений» и тем самым создает видимость «прогресса» истории. Тынянов и, на его волне, Канк предстают блестящими истолкователями революционного времени и бытия, т. е. революционной идеологии.

¹⁴³ Эта сцена повторяет известную классическую историю о живописи Зевкса, изображавшего виноград столь правдоподобно, что он привлекал птиц. Это совершенное подражание превзошел Парфазий: он нарисовал на стене занавес, а его соперник Зевкс попросил поднять этот занавес, для того чтобы стала видна написанная за ним на стене картина. Балтрушайтис подчеркивает, что «*trompe-l'oeil* и анаморфоз принадлежат к тому же порядку вещей: ложное измерение и *фальсифицированная реальность*» (Baltrušaitis 1977, 99; курсив мой. — Д. К.).

В повести Тынянова обман, «наступательное гиперуподобление», подчеркивается самим местом, где лежали фрукты. «Пушка» по-русски означает также обман, надувательство, введение кого-то в заблуждение (см.: Смирницкий 1985, 519). Таково оружие самой повести — «Восковая персона» есть симуляция (литературного, политического, исторического) канона.

¹⁴⁴ Конечно, существует долгая традиция представления Петра Великого в русской литературе ранее поэмы Пушкина (Кантемир, «Петрида»; Державин, «Петру Великому»; незавершенная героическая поэма Ломоносова «Петр Великий»; Радищевское «Письмо другу своему в Тобольске по долге звания своего» — о памятнике Петру Великому и т. д.), но «Медный всадник» содержит такое восприятие Петра Великого, которое перерабатывает предшествующую литературную традицию и определяет литературную реакцию на эту историческую фигуру в XX столетии. Именно с этой традицией ведет диалог «Восковая персона».

¹⁴⁵ «Восковая персона» вызывает в памяти некоторые другие литературные образы Петра Великого. И в «Восковой персоне», и в этих других текстах Петр Великий, его монумент и Петербург (как расширенное тело царя, или его саркофаг) рассматриваются, как правило, как призрак, как прозрачный город, переживающий череду непрерывных апокалиптических катастроф. Памятник Петру — действительно один из центральных образов русского модернизма: Блок («Статуя», 1903; «Петр», 1904; «Город в красные пределы», 1904; «Встреча», 1905; «Виsia над городом всемирным», 1905, а также «Шаги командора», 1912, где соединяются «статуя» и пушкинские интертексты); Брюсов («К медному всаднику», 1906); Гумилев («Заблудившийся трамвай», 1921: «И за мостом летит на меня/Всадника длань в железной перчатке/И два копыта его коня», Гумилев 1964, 50); Гиппиус (Петербург, 1909; Петроград, 1914; Питербурх, 1919); Маяковский (Еще Петербург, 1914; Последняя петербургская сказка, 1916; Радоваться рано, 1918; Юбилейное, 1924, — в последнем угрожающим монументом является не только Петр, но сам Пуш-

кин). «Восковая персона» Тынянова может рассматриваться как собранная воедино и избирательная, диалогическая память об этой традиции.

В работе Ксении Гасиоровской «Образ Петра Великого в русской художественной литературе» собран обширный исторический и литературный материал о Петре Великом, но, к сожалению, отсутствует сколько-нибудь явная интерпретация. В этой книге не принимается во внимание поэтическая традиция (а потому «Медный всадник» лишь упомянут) и все ссылки на Петра, которые являются только аллегорическими или не соотнесены прямо с петровским временем (например, Петрович в «Шинели» Гоголя, Петр Степанович Верховенский в «Бесах» Достоевского, Штольц в «Обломове», «Левша» Лескова, «Петербург» Андрея Белого), но при этом оказываются решающими для понимания петровской традиции и повести Тынянова. Я хотел бы особо упомянуть три модернистских текста, которые содержат в себе основания для диалога с «Восковой персоной». Это, во-первых, «Петербург» Андрея Белого (1916), который заканчивается рассуждением о музеях и пирамидах, а значит предвосхищает и мумию Ленина, и способы сохранения подобия Петра, которые изображает Тынянов; во-вторых, «Собачье сердце» Булгакова (написано в 1925 г. — в год мумификации Ленина), в котором квартира профессора Преображенского с чучелами животных и склянками с формалином напоминает петровскую кунсткамеру и сам Преображенский, имитация Петра, сохраняет (мумифицирует) «вечную молодость» своих пациентов; в-третьих, «Поход в музей» Набокова (1939), с его без нужды распространяемым музеем, в котором мумии, гробницы и заспиртованные черви служат пространством «политического бессознательного» Петербурга эпохи сталинского террора и в котором главный герой «просыпается» во время похода в музей (Nabokov 1985).

¹⁴⁶ Эта связь была отмечена в критических работах о Тынянове, но с противоположной оценкой. В книге «Юрий Тынянов» А. Белинков отмечает: «Повесть Тынянова полемически обращена против Пушкина. Медному всаднику Пушкина Тынянов противопоставляет своего воскового всадника. И то, что это не медь, а воск, то, что это не вечный, а скоропреходящий материал, подчеркнуто. ... Петр Растрелли построен как антитеза Петру Фальконе. Это спор двух материалов, памятников, двух исторических оценок, двух мнений о вечности и преходящести деяния» (Белинков 1960, 320). Согласно Белинкову (чья интерпретация перегружена советским критическим жаргоном), эта борьба, естественно, «обречена на неудачу» (Белинков 1960, 323). Но при всем своем критическом и идеологическом рвении (а может быть, как раз благодаря ему) Белинков все же наталкивается на некоторые очень интересные мысли. Белинков также отвергает Тынянова на совершенно предсказуемых «высоких» советских основаниях — «вечный Петр, вечный Пушкина, вечная Россия» противопоставляются «преходящему формалисту Тынянову», — и при этом используются аргументы, которые уже были разработаны, и много более тонко, в повести и теоретических работах Тынянова. Повесть Тынянова не нацелена на опровержение Пушкина, но направлена скорее на опровержение его увековечивающих монументализаций, вроде той, что была предпринята Белинковым.

¹⁴⁷ «Начинается неверное, обманчивое, лицемерное, призрачное, звонкое, пустое внутри барокко» (Белинков 1960, 321).

¹⁴⁸ Требование Маяковским «живого» Пушкина следует рассматривать как продолжение ницшевского понятия истории «на службе жизни», характерного для футуризма и раннего формализма.

¹⁴⁹ С другой стороны, работа Растрелли прямо упоминается Пушкиным: «И всплыл Петрополь как тритон / По пояс в воду погружен». Пушкин цитируется по академическому изданию. Пушкин имеет в виду знаменитый барельеф Растрелли (1719) или фонтан (1723). В повести Тынянова, в свою очередь, Растрелли не раз сравнивается с Тритоном.

- ¹⁵⁰ «Петрида» Кантемира тоже восхваляет «новый град Пётров», который «домы так, что хоть нов град, ничем худши давним» (Кантемир 1956, 245–246). Но Петербург, каким его изображает Кантемир (и все русское барокко или классицизм), не несет в себе катастрофы для своих жителей или русской истории.
- ¹⁵¹ Вот почему Тынников ведет диалог главным образом с этим текстом, а не с литературной традицией изображения Петра Великого в XVIII в. Русский классицизм не раздумывал об идеях Просвещения, и нет особой разницы между прославлением, скажем, Петра Великого, любого другого императора того времени или, в сущности, стекла (Ломоносов). Культурное и литературное восприятие Петра Великого как угрозы, катастрофы, Апокалипсиса, Антихриста и т. д. и русской идентичности как вытесненной этим императором начинается в XIX столетии, наиболее явным образом — с Пушкина, и именно с этой традицией должен примириться Тынников.
- ¹⁵² Это понятие «архивной» памяти у Нора приводит на ум работу Ницше «О пользе и вреде истории для жизни», где это понятие было сформулировано впервые.
- ¹⁵³ В отличие от царской генеалогии, изображаемой в поэме (...полночная царица / Дарует сына в царский дом), где судьба отпрыска с самого рождения увековечена и укрепляет вечность вечного «сна Петра».
- ¹⁵⁴ Эта встреча России и Запада, производящая обломки, напоминает еще об одном жителе Петербурга, который сам — развалина этого города (в этом городе): это Илья Ильич Обломов.
- ¹⁵⁵ Имеются многочисленные параллели между Петром Великим и его бронзовой статуей и Евгением: оба наблюдают с берегов моря/реки, оба верхом на животных (“на звере мраморном... верхом / сидел недвижимый... Евгений”), оба — ни живые ни мертвые, призраки и пр. Они наводят на мысль, что кто-то из них — двойник. Действительно, они представляют две стороны русского исторического бессознательного, они два двойника, постоянно повторяющих друг друга, отражающихся друг в друге в русской литературе.
- ¹⁵⁶ Петр у Тынникова тоже ни жив ни мертв — призрак: «Кто там лежал в боковой палате? Мертвый? Живой?» (Тынников 1986, 377).
- ¹⁵⁷ Стоит вспомнить также поэму Георга Тракля «Зимний вечер», в которой порог явно связывается с поминовением жертвы Христа: В важной хайдеггеровской интерпретации этих строк окаменелый порог, который знаменует боль, одновременно «разрывает», но также «притягивает все к себе, собирает в себя» (Heidegger 1971, 194, 204). Мы должны вспомнить также афоризм Бахтина из его книги о Достоевском: «Петербург: и он на пороге» (Бахтин 1978, 195) и многочисленные пороги, через которые переступает Раскольников на протяжении всего романа «Преступление и наказание».
- ¹⁵⁸ «Саркофаг... каменный гроб, особенно выполненный с использованием скульптуры, надписей и т. д., часто построенный как памятник... Греч. саркофаг — гроб, первонач. вид известняка, который, как считалось, ускоряет разложение трупов» (Webster 1991, 1192).
- Саркофаг как таковой знаменует порог между символическим, мертвым и разлагающимся телом, преданным упокоению, и местом его сохранения, повторяющим контуры умершего в форме монументальной посмертной маски, которая смотрит вовне, обращена к позднему и историческому.
- ¹⁵⁹ Очерк Брюсова «Медный всадник» (1909) содержит пространную аргументацию для различных и часто, пожалуй, противоречащих друг другу отношений Пушкина к Петру Великому и его религиозному и политическому наследию (Брюсов 1955, II, 421–452). Что важно и очень полезно для наших целей, он также демонстрирует равенство между статуей всадника и каменной статуей Командора в Дон Жуане (Брюсов 1955, II, 444). Его поэма «К медному всаднику» (1906), с другой стороны,

лишний раз подтверждает верность известного образа Петра Великого как вечно тождественного самому себе («сквозь века, неизменный»), призрачного явления («как призрак туманный»), преследующего Россию (Брюсов 1955, I, 256).

¹⁶⁰ Каких-то несколько лет спустя, как рассказывает его шурин В. Каверин, Тынников сжег свои письма, часть рукописей и пытался покончить с собой.

¹⁶¹ Пушкин называет своего Петра «кумиром», «идолом». Идол означает, конечно, «чистое притворство, подражание, то, что тождественно самому себе», «просто образ или подобие чего-то» (Webster 1991, 668).

Вспомним здесь «Мадам Бовари» Флобера, где тоже имеется модернистское суждение о монументах-идолах: не стоит носить идолов на руках, ведь золотая фольга остается на пальцах.

¹⁶² Настоящий текст был прочитан на конференции «Россия после коммунизма» (Колледж Уилльяма и Мэри, Апрель 1998 г.) и сознательно воспроизводится здесь автором без изменений.

¹⁶³ Дмитрий Мережковский прекрасно чувствовал эту мысль Достоевского и рассматривал его как возможного предшественника русской и, в качестве ее продолжения, советской революции (см. его работу «Пророк русской революции», 1906). Интересны с этой точки зрения также размышления С. Франка об этой дополнительной связи между русской национальной идентичностью и петровской модернизацией в его бесстрашно-последовательном очерке «Религиозно-исторический смысл русской революции» (1924): «Русская революция есть последнее действительное и всенародное проявление нигилизма — этого исконно русского умонастроения... Сочетание бесшабашной удали, непостижимого для европейца дерзновения святотатства и кошунства, смелого радикализма в ломке традиционных устоев с глубокой и наивной верой в цивилизацию и в рационально-государственное устройство жизни бесспорно роднит, несмотря на все различия... Петра Великого с современным русским большевизмом» (Франк 1992, 332). См. также суждение Н. А. Бердяева в «Истоке и смысле русского коммунизма»: «Достоевский... был революционер... социалист на почве православия, социалист со Христом. Он строил теократическую утопию» (Бердяев 1990, 72). Следует также отметить буквальное «оживление» фигуры мертвого Бога в бальзамированном теле — мумии Ленина (буквальном соединении мессианизма и коммунизма), открывшей счастливый горизонт русско-советского мессианского посула, его «светлого будущего» (вспомним выражение Сталина), диктующей все «после», «пост», предопределяющего исторический просвет/закрытие, жизнь, когда всякая диалектика перестала существовать, совершенно буквально, в вечной жизни как вечной смерти. Завершение этого идеологического построения обнаруживается в «Одном дне из жизни Ивана Денисовича» (1962) Солженицына, где для «бесконечного счастья» герою достаточно ежедневно получать пайку хлеба в концлагере в Сибири. («Солженицын хвалил начальство словами начальство непонятными», — язвительно заметил мне однажды Борис Гройс.) Более близким по времени завершением и подкреплением русской тоталитарной/колониальной фантазии и ее симптомов является работа Солженицына «Как нам обустроить Россию», впервые опубликованная в Советском Союзе в коммунистической газете «Комсомольская правда» (1990), где он буквально переносит границы России, вновь переселяет крымских татар и другие народы, рассматривает южные мусульманские страны, например Казахстан, как русскую территорию, флиртует со Сталиным и тянет Россию в это «пред», полагает, что ее невзгоды вызваны тем, что русские перестали ездить в конных экипажах и т. п. Проблемы России, следовательно, начинаются с самого ее вхождения в современность/историю.

¹⁶⁴ Взаимоотношение между Андричем и Ницше (в связи с мостом) отметил Петер Джайджич в 1962 г., но, к сожалению, оно так и не стало предметом детального

рассмотрения: «Белый силуэт моста появляется обычно в конце каждой главы, обозначая таким образом *конец некоего исторического эпизода*... но также добавляя к вечно изменчивому новому потоку событий старый элемент. В этом мы можем усмотреть нечто напоминающее ницшевское вечное возвращение или вечное возвращение Киркегора» (см.: Kritičari o Ivi Andriću 1962, xii; курсив мой. — Д. К.). Мост служит одновременно точкой стирания истории и моментом воспоминания, сопротивления забвению.

¹⁶⁵ Некоторые читатели могут посчитать удивительным соединение Андрича и Хайдеггера. Документально подтверждаемые философские интересы Андрича охватывали главным образом экзистенциализм и «Или/Или» Киркегора, которого он читал в тюрьме в Первую мировую войну (этот факт отметил друг Андрича, писатель из Дубровника Иво Войнович). Он читал также Марка Аврелия, Гёте и Камю. Но ничто, по-видимому, не указывает на то, что он читал Хайдеггера. Недавно я предпринял широкие поиски каких-либо отсылок к Хайдеггеру в сочинениях Андрича. Основания для попытки выявить определенную связь между Андричем и Хайдеггером кажутся очевидными, такова, по крайней мере, их одержимость мостами. В очерке «Здание, Жилище, Мышление», написанном в 1951 г., Хайдеггер отводит мостам самое главное место; мост — его любимая метафора для объяснения существа человеческой судьбы — и в философском, и в физическом смыслах. И немногие писатели посвятили так много прекрасных страниц мостам, как Иво Андрич. Хайдеггер кратко упомянут в связи с Андричем Карлом Остоджичем (1962), и это единственное известное мне упоминание двух писателей рядом (см.: Ostojić 1962). Кроме того, в 1939—1941 гг. Андрич по долгу службы (он был министром) жил в Берлине. Он не мог не слышать о знаменитом ректоре университета, назначенном Геббельсом, который был также первым национальным философом. После войны Андрич занимал высокие посты в коммунистическом правительстве, и этот уединенно живший и политически осторожный человек, вероятно, избегал упоминать Хайдеггера в своих записях и держать его работы в своей библиотеке.

Я обратился к нескольким ученым и критикам, тесно связанным с Андричем и его творчеством. Иво Тарталья, профессор факультета сравнительного литературоведения в Белграде, являющийся также редактором собрания сочинений Андрича, не встречал упоминаний Хайдеггера в работах Андрича — ни в опубликованных, ни в неопубликованных. Не нашел их и биограф Андрича Радован Попович. Эрих Кош, президент Фонда Андрича в Белграде, написал мне следующее: «К сожалению, Иво Тарталья и Радован Попович правы: насколько нам известно на сегодня, Хайдеггер отсутствует у Андрича — и в его библиотеке, и в записях. Но есть ли в текстах Андрича идеи, близкие к идеям Хайдеггера, — вопрос, требующий дальнейшего исследования и истолкования. Философские интересы Андрича практически не шли дальше стоиков, Марка Аврелия и Эпиктета, и лишь по случаю останавливались на Киркегоре, Шопенгауэре и Ницше, тогда как более современные философы — Альтюссер, Деррида, Гуссерль или Маркузе — его мало интересовали. Но, поскольку он жил в одно время с некоторыми из них, какие-то их идеи могли передаваться ему через атмосферу и оставить свой след в его сочинениях. Например, в последнем выпуске журнала *Knjizevnost* (№№ 8, 9, 10) Радован Кордич упоминает Хайдеггера на с. 1192, прим. 2, в связи с Андричем» (из личной переписки).

Я проведу некоторые возможные параллели между Иво Андричем и Мартином Хайдеггером — не для того чтобы «хайдеггеризировать» Андрича, но чтобы показать, что его литературное творчество содержит сложную и глубоко интересную философию строительства и истории, которая, кроме того, на два десятилетия опередила самого знаменитого философа «здания, жилища, мышления».

¹⁶⁶ Вспоминаю здесь «Тезисы по философии истории» Вальтера Бенямина, где он доказывает, что подлинно историческое время «устанавливает понимание насто-

ящего как “времени сейчас”, которое пронизано осколками мессианского времени» (Benjamin 1969, 263).

¹⁶⁷ Пер. с сербскохорватск. Т. Вирты. — Здесь и далее произведения Андрича цитируются по русск. переводам: Андрич 1984—1985.

¹⁶⁸ «Мост на Дрине» цит. в переводе Т. Вирты.

¹⁶⁹ Андрич использует здесь мотивы мифа, содержащегося в народной балладе «Здание Скадры». Вук Караджич в «Srpske narodne pjesme» рассматривает эту балладу как одну из самых старых сербскохорватских песен, которая сама во многих отношениях является переработкой греческого «Моста над Артой» (замечено Уильямом Д. Энтвистлом в «Европейской балладе»), каппадокийской баллады, содержащей похожий миф о принесении в жертву жены строителя. См. также примечание в: Monumenta Serbocroatica 1980, 429. Заметим здесь, что заглавие романа Андрича, «Мост на Дрине», возможно, почерпнуто из мусульманской народной песни «Строительство моста в Вышеграде» (Zidanje curgije u Višegradu), которая, как и роман Андрича, восхваляет Мехмед-пашу Соколовича за его «милосердные труды по всей Боснии» (Носу gradit po Bosni hajire, / Najnarrijed na Drini curgiju) и за решение «построить мост на Дрине» (Da sagradit na Drini curgiju), см.: Monumenta Serbocroatica 443. Из этой мусульманской народной баллады Андрич берет название своего романа.

¹⁷⁰ «Проклятый двор» цит. в переводе Т. Поповой.

¹⁷¹ Одинаковый конец обеих повестей был отмечен в критической литературе о творчестве Андрича.

¹⁷² Пер. А. Романенко.

¹⁷³ Здесь и далее произведения И. Андрича цит. по изд.: Андрич 1984—1985. «Мост на Дрине» цит. в переводе Т. Вирты.

¹⁷⁴ «Травницкая хроника» цит. в переводе М. Волконского.

¹⁷⁵ Очерк Влайсавлевича открывает том «Чистая война», изданный в Белграде во время последней войны, на двух языках, английском и сербскохорватском, неправительственной организацией «Белградский круг», которая оставалась самым последовательным объединением, критиковавшим правление Милошевича, но также и все другие национал-социалистические силы на территории бывшей Югославии. Это издание содержит очерки ведущих интеллектуалов из всех югославских республик, которые отвергли демонизацию другого на земле бывшей Югославии, и также очерки ведущих европейских мыслителей и философов: Жана-Люка Нанси, Питера Sloterdajka, Жана Бодрийара, Ричарда Рорти и др. Когда однажды будет написана история войны в Югославии, «Белградский круг» окажется самым достойным институтом, представляющим «европейские ценности» в Югославии, для югославов и для самой Европы. Вот мало известный на Западе факт: «Белградский круг» пригласил Жака Деррида прочитать лекцию в Белграде накануне войны в Боснии. Деррида решил прочитать текст «Политика дружбы» в Белграде в тот же день, когда в Сараево начались первые сражения. Когда новости о начале войны пришли в Белград, Деррида сказал своей аудитории, собравшейся в Народном университете им. Коларца, что, «если Европа не прислушается и не примет во внимание исторические уроки Сараева, она обречена на повторение всех ошибок этой истории».

¹⁷⁶ «Насилие и метафизика» Ж. Деррида цит. в переводе А. В. Ямпольской.

¹⁷⁷ Здесь и далее «Нора» Кафки цит. в переводе Б. Сучкова, см.: Кафка 1965, 572—612.

Драган Куюнжич

Воспаленный язык

Перевод с английского
И.В. Борисовой и Д. Куюнжича

Художник – А. Бондаренко
Корректор – А. Полякова
Компьютерная верстка – М. Гришина

Подписано в печать 01.08.03
Формат издания 60×90/16
Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная.
Бумага офсетная № 1. Зак. 2784.

ООО «Издательство Ад Маргинем»
113035, г. Москва, Космодампанская наб., д. 40-42, стр. 3
113184, Москва, 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7,
тел./факс: 951-93-60, e-mail: ad-marg@rinet.ru

ИД № 06255 от 12.11.2001

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.
Тел. 554-21-86

