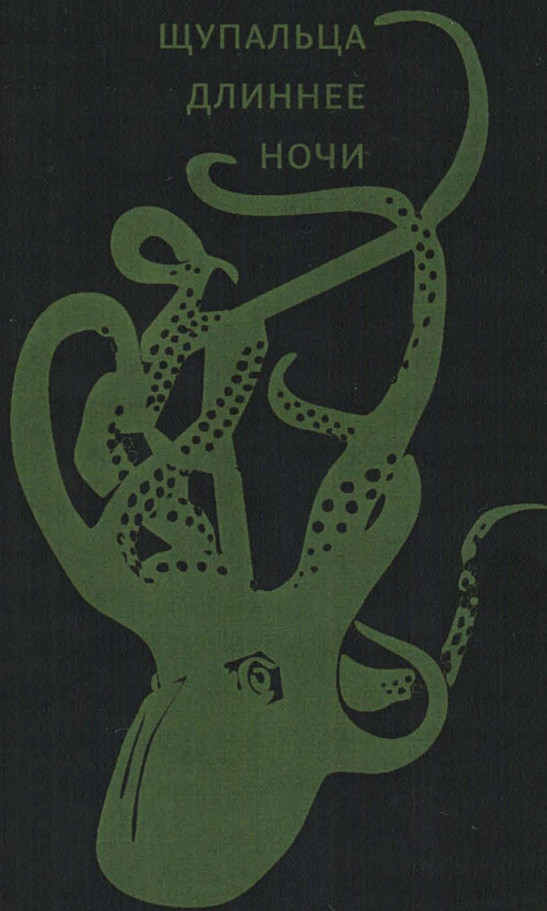


ЮДЖИН ТАКЕР

ЩУПАЛЬЦА  
ДЛИННЕЕ  
НОЧИ



ЩУПАЛЬЦА ДЛИННЕЕ НОЧИ

ЮДЖИН ТАКЕР

УЖАС ФИЛОСОФИИ ~ ТОМ III



Eugene Thacker

TENTACLES  
LONGER THAN NIGHT

[Horror of Philosophy, vol. III]

Zero Books  
John Hunt Publishing Ltd.

Winchester (UK) and  
Washington (USA), 2015

Юджин Такер

# ЩУПАЛЬЦА ДЛИННЕЕ НОЧИ

[Ужас философии, том III]

Перевод с английского

*Андрея Иванова*



Пермь, 2019

УДК 14  
ББК 87.1  
Т15

Серия «Исследование ужаса»; вып. 5

Научный редактор *Д. Вяткин*  
Редактор *Я. Цырлина*



**Такер, Юджин**

Т15 Ужас философии : в 3 т. / Ю. Такер. – Пермь : Гиле Пресс, 2017–2019.  
ISBN 978-5-9906611-6-5

Т. 3 : Щупальца длиннее ночи / пер. с англ. А. Иванова. – 2019. – 214 с.  
ISBN 978-5-6043581-0-8

«Щупальца длиннее ночи» – третий том трилогии «Ужас философии» американского философа и исследователя медиа, биотехнологий и оккультизма Юджина Такера. В этой трилогии ужас и философия предстают в ситуации параллакса – постоянного смещения взгляда между двумя областями, ни одна из которых в обычной ситуации не может быть увидена тогда, когда видится другая. В результате произведения литературы сверхъестественного ужаса рассматриваются как онтологические и космологические построения, а построения философов – как повествования, сообщающие нам нечто о природе ужаса, лежащего «по ту сторону» человеческого.

УДК 14  
ББК 87.1

ISBN 978-5-6043581-0-8 (т. 3)  
ISBN 978-5-9906611-6-5

© Eugene Thacker, 2014  
Original English edition © Zero Books, an imprint of John Hunt Publishing Ltd. 2015.  
[www.johnhuntpublishing.com](http://www.johnhuntpublishing.com)  
© Издательство «Гиле Пресс», издание на русском языке, 2019  
© А. Ф. Иванов, перевод на русский язык, 2019  
© А. Ф. Иванов, комментарии, 2019

# СОДЕРЖАНИЕ

## Часть I

### ЩУПАЛЬЦА ДЛИННЕЕ НОЧИ

7

- 9           Бескрайний неистовый космос (По, Лавкрафт)  
13           Ужас философии  
19           О сверхъестественном ужасе (личная история)  
21           Я не могу верить тому, что вижу; я не могу видеть  
              то, во что верю

## Часть II

### РАЗМЫШЛЕНИЯ О ДЕМОНИЧЕСКОМ

29

- 31           О преисподней («Ад» Данте)  
38           Отступление об Аде  
42           Мертвые тропы, воскресшие тела  
46           Как вверху, так внизу  
53           Тела, подверженные порче  
57           Кому свойственно падать, тому свойственно и восставать  
60           Некрологии  
65           Вариации на тему «Ада»  
68           «Инферно» Дарио Ардженто  
69           Катастрофическая жизнь

## Часть III

### РАЗМЫШЛЕНИЯ О ГОТИЧЕСКОМ

71

- 73           Бестиарий («Песни Мальдорора» Лотреамона)  
77           Зуб и коготь, плоть и кровь  
82           Блаженство метаморфозы  
87           Я ношу труп  
94           Против литературы, против жизни  
97           Съеденный заживо или погребенный заживо  
103          Мечты о кефалофоре  
106          Длинные волосы смерти  
110          Плавучая бойня  
112          Расплавленные меди

## Часть IV

### РАЗМЫШЛЕНИЯ О СТРАННОМ

117

119	Застывшая мысль (Блэквуд, Лавкрафт)
122	Логика сверхъестественного
123	Ни страх, ни мысль
129	Ни жизнь, ни смерть
133	Черное озарение
138	Похвала теням
142	Черная математика
148	Натурхоррор
154	Экзегетика щупалец
160	Мы – нездешние (Лиготти)
168	Монастырский ужас

## Часть V

### КАК ЕСЛИ БЫ...

173

175	Как если бы
177	Странствующий философ
177	Низложенный
179	Фантазмы (III)
179	Религиозный ужас
183	Некогда живая тень
184	Фантазмы (IV)
184	Мир становится фантомом
185	Призрачное самоубийство
186	Аргумент для категорического императива
186	Гимн ужасу
186	Нечестивая материя
189	Qualitas Occulta
191	Фантазмы (V)

## ПРИМЕЧАНИЯ

193

Часть I  
ЩУПАЛЬЦА  
ДЛИННЕЕ НОЧИ





**Б**ескрайний неистовый космос (По, Лавкрафт). В 1843 году Эдгар Аллан По опубликовал рассказ «Черный кот», который начинается такими словами:

Не жду и не требую доверия к чудовищной, но житейски обыденной повести, к изложению которой приступаю. Поистине безумна была бы такая надежда, если уж мой разум и то отрекается от своих же собственных показаний. А я не сошел с ума и, ручаюсь, не брежу. Но завтра мне умирать, и сегодня хочется облегчить душу. Чтобы перейти прямо к делу, постараюсь ясно и покороче, без комментариев представить людям добрым череду мелких домашних неурядиц. Из-за них я жил в страхе, мучился и погиб. Воздержусь, однако, от их истолкования. Мне от них только жутко, а многим все эти перипетии покажутся не то, чтобы страшными, а скорее уж *baroques*. Со временем же, не исключено, что сыщется кто-то поумней и объяснит этот фантазм так, что все окажется проще простого, – ум поспокойнее, тверже, логичней, не мечущийся, не то, что у меня, установит в стечении обстоятельств, которые я описываю в священном ужасе, всего лишь ряд причин и следствий, вытекающих друг из друга как нельзя естественней<sup>1\*</sup>.

Такого вступления, пожалуй, еще никогда не было в литературе ужасов. Эдгар По настраивает нас на ожидание чего-то совершенно невероятного, но не дает ни одной подсказки, что это может быть. Независимо от того, что последует, мы, читатели, уже подготовлены к тому, чтобы испытать нечто, чему рассказчик не хочет – или не может – дать сколько-нибудь конкретного определения. Мы знаем лишь то, что рассказчик стал свидетелем чего-то не имеющего рационального объяснения. Рассказчик и сам сомневается в том, что это было: сновиде-

\* Звездочкой обозначены примечания и комментарии переводчика, тогда как цифрой-номером – примечания автора и библиографические ссылки в конце книги; если цифровая сноска при этом имеет нижнее подчеркивание, то примечание содержит информацию, отличную от чисто библиографической.

ние, пьяный бред или же безумие? Неопределенность, которая присутствует еще до того, как начнется повествование, приводит к повышению ставок самой истории. Каким бы абстрактным ни был этот ужас, рассказчик не в состоянии его объяснить. И тем не менее он нуждается в объяснении и *должен быть объяснен*. Рассказчик настолько убежден в этом, что готов пожертвовать своим здравомыслием ради объяснения этого «Ужаса». Рассказчик говорит, что если сам он не в состоянии сделать это, то, должно быть, есть кто-то еще, кто на это способен. Поэтому он может лишь надеяться, что кто-нибудь (несомненно, это мы, «дорогие читатели») придет ему на помощь и подскажет хоть какое-нибудь объяснение.

Невозможно допустить будто бы что-либо может произойти без всякой причины. Но это событие не похоже на обыкновенное событие. Оно не-у-местно, оно не вписывается ни в нашу обыденную, ни даже в научную картину мира. Оно угрожает самому порядку вещей, созданному людьми, живыми человеческими существами, живущими в человеческом мире, сотворенном (по нашему допущению) их собственными силами. Для рассказчика «Черного кота» подлинный «ужас» состоит в том, что это нечто, это событие, несет угрозу установленному порядку вещей и может случиться без всякой причины. Чтобы допустить возможность такой мысли, надо либо отбросить всякую рациональность и спуститься в бездну безумия, либо совершить прыжок веры, обратившись к религии и мистицизму. Ужасная история – прежде чем начнется рассказ – словно сама находится в состоянии кризиса: рассказчик не справляется с собственным повествованием и способен лишь на неопределенные фразы и туманные высказывания.

И тем не менее история разворачивается. Глядя на происходящее глазами рассказчика, мы видим череду событий, включающих в себя депрессию, алкоголизм, пожар, таверну, петлю, странные предвестия, подвал дома, убийство, бесчеловечные завывания и двух черных кошек, которые то ли являются, то ли нет реинкарнацией одного и того же кота. «Черный кот» – это классический пример истории, сообщенной ненадежным рассказчиком, который допускает существование необычных событий, возможно, имеющих сверхъестественную природу, но в то же время достоверность которых может считаться сомнительной из-за его психической нестабильности. Был ли этот знак на стене в действительности изображением умершего кота или лишь

плодом воображения ненадежного рассказчика? Действительно ли белое пятно на груди у черного кота меняло форму, превращаясь в изображение виселицы, или рассказчик слишком много выпил? Эта и другие загадки вызывают у читателя тревожную дрожь – прием, благодаря которому и прославился Эдгар По. Метания истории между «это все в его голове» и «это в действительности произошло» является отличительным признаком не только произведений По, но всей традиции сверхъестественного ужаса.

Этот прием стал настоящим краеугольным камнем сверхъестественного ужаса, и почти век спустя Лавкрафт начинает свою повесть «За гранью времен» следующими словами:

После двадцати двух лет непрерывных ночных кошмаров, после бесчисленных попыток избавиться от диких и невероятных фантазий, ставших со временем частью моей жизни, я не рискну поручиться за полную достоверность описываемых ниже событий, имевших место – если это был все же не сон – в Западной Австралии в ночь с 17 на 18 июля 1935 года. Во всяком случае я еще не потерял надежду на то, что все происшедшее было просто еще одной из множества галлюцинаций, благо поводов для нервного расстройств у меня в те дни хватало с избытком. Но увы, и эта слабая надежда каждый раз угасает, едва соприкоснувшись со страшной реальностью.

Итак, если выяснится, что все случившееся не является плодом моего воображения, человечеству останется лишь воспринять это как предупреждающий знак, поданный нам таинственными силами Вселенной, и отказаться от непомерных амбиций, осознав ничтожность собственного бытия в кипящем водовороте времени. Ему также следует быть готовым к встрече с доселе неведомой опасностью, которая, даже не будучи в состоянии охватить целиком всю нашу расу, может обернуться чудовищными и непредсказуемыми последствиями для многих наиболее смелых и любознательных ее представителей. Последнее обстоятельство и побудило меня выступить с этим сообщением, дабы предостеречь людей от попыток проникнуть в тайну тех древних развалин, которые не так давно стали предметом исследований возглавляемой мной экспедиции<sup>2</sup>.

Рассказчик у Лавкрафта высказывает то же сомнение и то же желание все объяснить, что и рассказчик у По. Но Лавкрафт сообщает нам больше подробностей. Рассказчик в повести «За гранью времен» – это Натаниэль Уингейт Пизли, профессор политэкономии Мискатоникского университета, живет в Аркхэме, штат Массачусетс. Нам также даются точные указания на дату (17–18 июля 1935 года), место («Западная Ав-

стралия») и, по-видимому, предмет ужаса (неведомые «древние развалины»). Но больше мы ничего об этом не знаем, точно так же как и в рассказе «Черный кот». Рассказ Пизли столь же путанный, недостоверный и бредовый, как и рассказ героя «Черного кота», Пизли так же мучается сомнениями, надеясь на то, что все, чему он был свидетелем, являлось лишь галлюцинацией или даже умопомрачением.

Тем не менее возможность того, что «это» действительно было, страшнее безумия. Таков поворотный момент в обоих рассказах – ужасно не то, что рассказчик безумен, а то, что он *не* безумен. Если он безумен, странное и страшное можно объяснить хотя бы в терминах сумасшествия, бреда, меланхолии или клинической психопатологии. Другое объяснение для Пизли нежелательно: «Итак, если выяснится, что все случившееся не является плодом моего воображения, человечеству останется лишь воспринять это как предупреждающий знак, поданный нам таинственными силами Вселенной, и отказаться от непомерных амбиций, осознав ничтожность собственного бытия в кипящем водовороте времени». Ставка здесь, возможно, даже выше, чем в «Черном коте», поскольку Лавкрафт помещает человечество и все его знания в бескрайний «кипящий водоворот времени» и анонимную «неведомую опасность», которая предвещает лишь «чудовищные и непредсказуемые последствия» для человеческой расы.

Дилемма Пизли (еще до начала рассказа) состоит в следующем: либо я буду придерживаться того, что знаю, и насильно сведу все к иллюзии (сумасшествию, наркотикам, временному умопомешательству и т. п.), либо я допущу, что это реально, но тогда – поскольку оно чуждо всему известному мне – следует признать, что я ничего не знаю. Положение – «я не могу принять того, что реально» – является сердцевиной такого типа историй, которые Лавкрафт характеризует как истории о «сверхъестественном ужасе»<sup>3</sup>. Во всех этих историях так же, как в «Черном коте», возникает ощущение угрозы, которая способна поколебать наши основополагающие допущения о мире (в особенности о мире для нас как человеческих существ), – угрозы неопределенной (хотя и имеющей «космический» характер). Ужас, который присутствует в повести «За гранью времен», – это не просто ужас как разновидность страха или ужас, вызванный угрозой физическому существованию, но это какой-то неопределенный ужас. Язык не поворачивается и мысли путаются.

И все это в одном вступительном абзаце. Но в «За гранью времен» есть продолжение. По ходу повествования мы становимся свидетелями иных, пугающих измерений, находок археологических древностей, телепатической одержимости и чуждых человеку древних телесных форм. Реальность всего этого ставится Пизли под сомнение, поскольку он не может допустить ее существования. И вновь ужас философии. В этом смысле истории подобные «Черному коту» и «За гранью времен» находятся между историями, имеющими рациональное объяснение (например, месмеризм в «Правда о том, что случилось с мистером Вольдемаром» или четвертое измерение в «Снах в ведьмином доме») и историями, которые доказывают существование сверхъестественного (например, воскрешение в «Морелле» и «Изгое») Какими бы разными они ни были, рассказы По и Лавкрафта связаны с подлинно философской проблематикой, которая хорошо известна всем, кто изучает Аристотелеву логику: все, что происходит имеет причину для своего происхождения и, значит, может быть объяснено. «Закон достаточного основания» не только лежит в основе философского исследования, но также и является основополагающим принципом для любого повествования, особенно в тех жанрах – таких, например, как жанр ужасов, – где на кону стоит достоверность существования чего-то необычного.

\*\*\*

**Ужас философии.** Все только у тебя голове. Все в действительности имело место. Эти взаимоисключающие высказывания обозначают границы жанра ужасов. И все же самое интересное происходит внутри этих границ, в неопределенности, находящейся между двумя полюсами: старая привычная реальность, которой больше нельзя доверять, и открывшаяся новая реальность, которая кажется невозможной. Литературный критик Цветан Тодоров в своей книге «Введение в фантастическую литературу» обозначил эту неопределенную территорию термином «фантастическое». Обсуждая рассказ «Влюбленный дьявол», написанный в XVIII веке Жаком Казотом, Тодоров дает определение понятия «фантастического»:

В хорошо знакомом нам мире, в нашем мире, где нет ни дьяволов, ни силфид, ни вампиров, происходит событие, не объяснимое законами самого

этого мира. Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно – составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам<sup>4</sup>.

Если Тодоров в первую очередь занят анализом фантастического как литературного жанра, мы в свою очередь должны выделить философские вопросы, которые возникают в связи с этим понятием: допущение общепринятой реальности, в которой определенный набор естественных законов управляет мировым порядком, вопрос о надежности органов чувств, ненадежная связь между способностью воображения и разумом и несоответствие между нашим повседневным пониманием мира и часто туманными и контринтуитивными описаниями, которые дает философия и наука. Эта развилка касается не только существующего и несуществующего, это – колебание между двумя видами радикальной неопределенности: либо демоны не существуют, но тогда мои собственные чувства ненадежны, либо они существуют, но тогда мир совершенно не такой, каким я его представлял. С фантастическим, равно как и с жанром ужасов, мы оказываемся между двумя безднами, которые не способны ни успокоить, ни обнадежить. Либо я не знаю мира, либо я не знаю себя.

С учетом того уровня саморефлексии, который достигнут сегодня в жанре ужасов, нам загодя известны разнообразные уловки, с помощью которых появляется фантастическое. Современные фильмы вроде «Хижина в лесу» (*Cabin in the Woods*, 2012) сознательно играют и с условностями жанра, и с нашими зрительскими ожиданиями. Если персонаж кажется в чем-то сверхъестественным, мы тут же задаемся вопросом: это был сон, они под наркотиками, они сошли с ума или это просто обман зрения? Мы также знаем, насколько быстро сверхъестественное явление в истории с ужасами, например существование вампиров или зомби, находит себе место в общепринятой картине мира, полностью лишаясь своей исключительности и становясь обыденным и даже банальным. Биология, генетика, эпидемиология и весь набор объяснительных моделей, используемых этими науками, привлекаются для того, чтобы дать рациональное объяснение кровожадности вампиров и телесному воскрешению зомби. В любом случае возникающие на развилке колебания быстро находят свое разрешение. И лишь в тот самый

момент полной неопределенности – когда обе возможности кажутся одновременно и правдоподобными, и неправдоподобными, когда любую мысль нельзя ни допустить, ни отвергнуть, когда все можно объяснить и ничто не объяснимо, – только в этот момент, усомнившись в законе достаточного основания, мы ощущаем ужас философии. Именно по этой причине Тодоров уточняет свое определение, утверждая, что «фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность»<sup>5</sup>.

Эта неуверенность, эта неопределенность длится всего лишь мгновение; ее дилемма заключается в двух взаимоисключающих, хотя и в равной мере правдоподобных возможностях. Лишь немногие произведения в жанре ужасов способны удерживать фантастическое на всем своем протяжении. Исключением является хорошо известный эпизод «Кошмар на высоте 20 000 футов» (*Nightmare at 20,000 Feet*) из сериала «Сумеречная зона» (*The Twilight Zone*, 1959–1964), вышедший в эфир в 1963 году. Основанный на одноименном рассказе Ричарда Матесона, фильм от начала до конца сохраняет неопределенность и может служить в качестве примера исследования фантастического. Все внимание в нем сконцентрировано на главном герое – Роберте Уилсоне (в исполнении неподражаемого Уильяма Шетнера), совершенно обычном женатом бизнесмене среднего возраста, который возвращается домой из больницы после нервного срыва. В самом начале фильма Боб (как все его называют) вместе с женой Джулией садится в самолет. Следуя принципам киноскетизма, который стал отличительным признаком «Сумеречной зоны», действие серии происходит исключительно в салоне самолета. Погруженный в свои мысли и постоянно нервничающий Боб все время пытается убедить себя, что он здоров и что все будет хорошо. Таким образом, еще до того, как что-либо произошло, мы уже склонны «объяснить» все необычное психическим расстройством Боба. В полете самолет попадает в грозу. Будучи не в силах заснуть, Боб выглядывает в окно. Не веря увиденному, он присматривается, и мы как зрители видим то, что видит он: причудливое странное существо за бортом пробирается по крылу самолета. Режиссер Ричард Доннер совмещает план и план «точки зрения», чтобы мы могли «видеть» происходящее глазами Боба и вместе с тем сохраняли подозрительное к нему отношение, помня о его психическом расстройстве. В результате череды напряженных эпизодов Боб убеждается (как, возможно, и мы, зрители), что на крыле самолета действительно сидит неизвестное существо.



Однако, к нашему разочарованию, Бобу не удается убедить ни свою жену, ни бортинженера, поскольку каждый раз, когда он пытается привлечь их внимание, существо исчезает. Мы вместе с Бобом лишены единственной возможности удостовериться в реальности этого существа – чтобы другие также увидели, что оно существует на самом деле, а не является лишь плодом излишне богатого воображения.

Тем не менее, хотя мы и можем объяснить появление существа нервным расстройством Боба (как это делают Джулия и бортинженер), будучи зрителями, мы так же его видим. Мы являемся теми «другими», которые выступают свидетелями этого фантастического события, хотя мы, разумеется, не являемся участниками происходящего. Эта игра между «жутким» («*uncanny*») (галлюцинация Боба) и «чудесным» («*marvelous*») (реальное присутствие существа) продолжается на протяжении всего фильма. Обстановка накаляется, когда Боб видит, что существо хочет оторвать крыло самолета. В кульминационной сцене Боб берет дело в свои руки, предпринимая попытку убить существо, открыв люк аварийного выхода и вынуждая [экипаж самолета] совершить аварийную посадку. Вконец измотанного, находящегося в иступлении Боба выносят из самолета, привязав к носилкам, и везут в больницу (любопытно, что режиссер использует здесь план точки зрения, так что мы смотрим снизу вверх и видим склонившегося над нами полицейского). Когда камера отъезжает от самолета, последние кадры являют нам нечто странное, что вынуждает признать все увиденное Бобом правдой. Это явно объективное доказательство существования «чего-то» там, по ту сторону, возвращает нас к фантастическому, находящемуся между жутким и чудесным.

Современные произведения в жанре ужасов взяли на вооружение технику создания фантастического, которую мы видим у Матесона. Примером этому служит фильм «История двух сестер» (или «Роза, Лотос», 2003), южнокорейского режиссера Ким Джи Уна. Фильм основан на популярной корейской сказке, рассказывающей историю двух сестер по имени Роза и Лотос, про смерть матери и козни злой мачехи, загадочное убийство сестер и возвращение их в виде призраков, преследующих семью и город, в котором они жили. Фильм Кима начинается с того, что сестры подростки Су-Ми и Су-Йон вместе с отцом и мачехой проводят каникулы вдали от дома на озере. Постепенно проясняется положение дел, царящее в семье: угрюмый тюфяк-отец, по-

мыкающая им мачеха и сестры – бунтарка (Су-Ми) и робкая (Су-Йон). Подобно «Кошмару на высоте 20 000 футов», фильм начинается со сцены в санатории, где Су-Ми в белом халате с распущенными волосами сидит, откинувшись на стуле, и отвечает на вопросы врача. Мы снова склоняемся к тому, чтобы объяснить все, что мы видим, умственным расстройством. Шаг за шагом, следуя за фильмом, действие которого в основном разворачивается в стенах дома, мы становимся свидетелями семейной драмы с участием сестер и их мачехи. Су-Ми видит тревожные сны, в которых фигурирует ее родная мать; это стирает границу между сновидением и реальностью.

Большая часть «Истории двух сестер» протекает в реалистических декорациях, хотя пышная, местами мрачная и завораживающая манера, в которой снят фильм, придает даже самой «реалистичной» сцене ощущение галлюцинаторности. Сцены перемежаются фантастическим. В одной из них друзья семьи собираются на ужин. Когда одна гостья, неожиданно поперхнувшись, падает на пол, задыхаясь, она внезапно видит под кухонным столом нечто жуткое и невероятное. И тем не менее, когда мы уже полагаем, что чудесное и сверхъестественное существуют в действительности, происходит очередной поворот сюжета. Пытаясь противостоять Су-Ми, которая становится все более и более неуправляемой, отец пытается убедить ее, что она нездорова; в этот момент точка наблюдения внезапно смещается и мы, зрители, начинаем подозревать, что Су-Ми борется не со своей мачехой, а с самой собой, играя роль проецируемого изображения своей мачехи. Мы снова возвращаемся к жуткому. В сильной, завораживающей финальной сцене реальная мачеха возвращается ночью в дом на берегу озера. В комнате, где умерла мать Су-Ми, она видит нечто необъяснимое. Мы возвращаемся к фантастическому, «подвешенному» между конфликтующими точками зрения и серией невероятных событий.

Фантастическое, таким образом, это центральное понятие для жанра сверхъестественного ужаса, хотя, как напоминает нам Тодоров, те вопросы, которые оно ставит, могут даже подорвать саму природу этого жанра. Фантастическое может существовать либо очень короткий промежуток времени, либо длиться на протяжении всей истории. Хотя на вопросы, которые ставит фантастическое, можно дать ответы, двигаясь либо к «жуткому», либо к «чудесному», сами эти вопросы оказываются важнее, чем ответы: они представляют собой момен-

ты, когда все возможно, все неопределенно, земля уходит из-под ног. В границах условностей, которые предполагает жанр ужасов, фантастическое привносит вопросы, которые, пусть и в другом обличье, являются по сути философскими.

С учетом этого мы можем предложить иной подход к жанру ужасов. Разумеется, продукция этого жанра – принимая во внимание его «низкопробную» историю – чаще всего рассматривается как развлечение, и это, бесспорно, важная составляющая жанра. Но в то же время ничто нам не мешает рассмотреть произведения в жанре ужасов через призму философских вопросов, которые они поднимают, проанализировать их с точки зрения приемов, с помощью которых они ставят под сомнение нашу презумпцию знать, понимать и объяснять все на свете. Отсюда вытекает заголовок всей серии – «Ужас философии», – у которого имеется несколько значений. Разумеется, каждый, кто читал сложные философские книги, знаком с собственным ужасом от философии, который в наши дни еще больше усиливается публичными интеллектуалами, использующими философию как дымовую завесу, чтобы насадить культ учителей-гуру и продать как можно больше книг по саморазвитию.

Но этот заголовок указывает также и на определенный способ изучения жанра ужасов – способ, выворачивающий идею «философии ужаса», согласно которой философия объясняет все и вся, говоря нам, что фильм ужасов имеет тот или иной смысл, выражает то или иное наше беспокойство, отражает тот или иной актуальный для нас культурный момент и т. д. Возможно, что жанры, подобные жанру ужасов, интересны не потому, что мы можем предложить оригинальный способ их объяснения, а потому, что они понуждают нас задаваться вопросами об основополагающих принципах производства и получения знания вообще и о нашей гордыне, с которой мы живем в своем человекоцентричном мире.

Во втором томе этой серии, озаглавленном «Звездно-спекулятивный труп», я предложил «неправильное прочтение» философских произведений как если бы они были сочинениями в жанре ужасов. Мы рассмотрели то, каким образом каждая философия заключает в себе мысль или целый ряд мыслей, которые невозможно мыслить, не рискуя лишиться целостности всей философской конструкции. В этом томе, озаглавленном «Щупальца длиннее ночи», я хочу предложить нечто

схожее. Разница только в том, что в данном случае мы «неправильно прочитаем» сочинения в жанре ужасов – как если бы они были философскими произведениями. Что если мы прочтем По или Лавкрафта как философов, а не как авторов коротких рассказов? Что если мы прочтем произведения По и Лавкрафта как нон-фикшн? Это означает, что весь типичный набор писателя или литературного критика – сюжет, персонажи, место действия, жанр и т. д. – для нас не так значим, как вложенные в рассказ идеи, и что главная мысль, пронизывающая практически любое произведение литературы сверхъестественного ужаса, – это сам предел мышления, люди-персонажи, столкнувшиеся с пределами человеческого. Короче говоря, мы будем рассматривать жанр ужасов, как выстроенный вокруг идей, а не сюжета (подтверждением именно этой позиции и служит творчество Лавкрафта и писателей его круга). Более того, я даже намерен утверждать, что сама уникальность жанра ужасов – и в особенности сверхъестественного ужаса – заключается в том, что он безразличен к обстоятельствам человеческой трагедии. Остается лишь фрагментарное и порой лирическое свидетельство человека, сиющегося противостоят нехватке «достаточного основания» в безграничном космосе. И даже этого недостаточно.

\*\*\*

*О сверхъестественном ужасе (личная история).* Допустим, я принимаю этот способ прочтения, но это не означает, что я в восторге от того, что читаю. В конце концов, о вкусах не спорят. В то же время было бы неправильно говорить, что мой интерес к прочтению произведений в жанре ужасов как философских сочинений происходит из чисто академических и научных устремлений. Для этого есть и личные мотивы. Я бы не сказал, что являюсь таким уж фанатом жанра ужасов. Хотя, конечно, у меня есть собственные предпочтения. Мне никогда не надоеет смотреть «Суспирию» (*Suspiria*, 1977) Дарио Ардженто или «Квайдан» (*怪談*, 1964) Масаки Кобаяси. И неважно, в который раз я разбираю со студентами «Ивы» Элджернона Блэквуда, я каждый раз загипнотизирован лирическим и слегка ошеломляющим описанием приглушенного движения кажущихся живыми ив, когда они незаметно приближаются к рассказчику. Делает ли меня выбор этих произведений – а не «Настоящей крови» (*True Blood*, 2008–2014), «Ходячих мертвецов»

(*The Walking Dead*, 2010–...) или «Пилы 3D» (*Saw 3D*, 2010) – фанатом ужасов или нет? А если я назову «Сквозь тусклое стекло» (*Såsom i en spegel*, 1961) Ингмара Бергмана фильмом ужасов? А если я скажу, что «Цветы зла» Бодлера столь же важны для этого жанра, как и «Франкенштейн» Мэри Шелли или «Дракула» Брэма Стокера?

Эти вопросы, вероятно, не нуждаются в ответах. Взамен я могу рассказать короткую историю. В молодости я не был заядлым читателем. Возможно, это звучит странно для студента, изучающего английскую литературу. Я виню в этом общество: я рос в эпоху кабельного телевидения, домашнего видео и видеоигр, так что чтение было в лучшем случае частью школьной программы. Но я также вырос среди книг и музыки, в особенности книг, которые рядами стояли в отцовском кабинете. Однажды на день рождения родители подарили мне иллюстрированное издание рассказов Эдгара По. Я помню, как читал «Колодец и маятник», осознавая, что это не похоже ни на что прочитанное до этого. Одна из причин в том, что большая часть истории бессюжетна. Читатель оказывается в странном и мрачном потустороннем месте, где присутствует один-единственный персонаж и безымянное, качающееся лезвие. Мы не знаем, кто этот человек, почему он здесь, где он, происходит ли это в действительности или это всего лишь сновидение или галлюцинация. Лишь в самом конце рассказа, в последних строчках, мы узнаем, что герой был приговорен инквизицией к пытке. Но до этого момента все было совершенно не похоже на обычные литературные рассказы. Эдгар По написал абстрактный рассказ ужасов, исследование, рассуждение, размышление о конечности, времени и смерти.

Это, конечно, расхожая интерпретация рассказа, но для меня она тогда открыла нечто неожиданное в жанре ужасов: что жанр ужасов столь же пронизан идеями, сколь и эмоциями, столь же связан с неизвестным, сколь и со страхом. Несколько лет спустя я наткнулся на Лавкрафта, изданного в баллантайновской серии «Фантастические истории для взрослых». Схожее потрясение я испытал, читая «Цвет из иных миров»: герои рассказа сталкиваются с чем-то совершенно неизвестным и бесчеловечным, чем-то что существует, но на каком-то ином уровне, недоступном для наших чувств. Ужас исходит не от того, что ты видишь, а от чего-то запредельного, что ты не можешь увидеть, не в состоянии постичь, не в силах помыслить.

Это не ограничивалось только литературой. Повторюсь, что я вырос в эпоху, когда малобюджетные фильмы ужасов были большим бизнесом, так что я смотрел «Хэллоуин» (*Halloween*, 1978), «Пятницу, 13-е» (*Friday the 13th*, 1980–...), «Возвращение живых мертвецов» (*Return of the Living Dead*, 1985) и пр. Но по воскресеньям, после обеда, один из местных телеканалов показывал старые фильмы ужасов, снятые на *Hammer Studios* (главные роли во многих из них исполняли Кристофер Ли и Питер Кашинг), а также фильмы Роджера Кормана, снятые по рассказам Эдгара По для *American International Pictures* (где главные роли часто играл Винсент Прайс). Корман работал с киноизображением так же, как По с языком. Пугающее начало «Колодца и маятника» может сравниться только с финальной сценой изображающей лабиринты пещер и туннелей в стиле гравюр Пиранези. Почти треть фильма «Маска красной смерти» (*The Masque of the Red Death*, 1964) отдана серии полностью бессюжетных сцен, которые происходят в странных, лишенных деталей однотонных комнатах, которые отражают настроения героев. И вновь абстрактный ужас, порожденный идеями.

\*\*\*

*Я не могу верить тому, что вижу; я не могу видеть то, во что верю.* Когда я перечитываю некоторые из этих произведений сегодня, меня увлекает соблазн прочесть их на разных уровнях. Это клише, я знаю, но именно это заставляет меня возвращаться к одним и тем же произведениям (и игнорировать другие). Литературная критика называет это аллегорией. Например, когда Данте под водительством Вергилия посещает Ад, Чистилище и Рай, его путешествие является реальным и символическим, буквальным и аллегорическим. Как читатели мы должны понимать, что Данте в Аду на самом деле встречается на своем пути лес самоубийц, расчлененных зачинщиков раздора и замороженный, изрезанный пещерами колодец, где обнаруживает погруженного в тяжелые раздумья Сатану. Но на уровне аллегории путешествие Данте является внутренним и воспринимается нами как духовный путь индивида. Данте отдавал себе в этом отчет. В своих сочинениях он много рассуждает об аллегории, указывая на два различных ее вида (часто применяемая в Средние века техника), а также о том, как аллегория используется в «Божественной комедии». Например, в письме

к Кан Гранде делла Скала, аристократу и покровителю искусств, Данте объясняет использование аллегии в своем сочинении:

Чтобы понять излагаемое ниже, необходимо знать, что смысл этого произведения непрост; более того, оно может быть названо многосмысленным, то есть имеющим несколько смыслов, ибо одно дело – смысл, который несет буква, другое – смысл, который несут вещи, обозначенные буквой. Первый называется буквальным, второй – аллегорическим или моральным. ...И хотя эти таинственные смыслы называются по-разному, обо всех в целом о них можно говорить как об аллегорических, ибо они отличаются от смысла буквального или исторического. Действительно, слово «аллегория» происходит от греческого *allegon* и по-латыни означает «другой» или «отличный»<sup>6</sup>.

В этом письме Данте не только проводит различие между буквальным и фигуративным, но также и указывает на связь, существующую между ними. Хотя аллегорическое проистекает из буквального, для Данте оно является более глубоким, имеющим в конечном счете мистическое значение.

В этом письме Данте предлагает следующее прочтение «Божественной комедии»:

Итак, сюжет всего произведения, если исходить единственно из буквального значения, – состояние душ после смерти как таковое, ибо на основе его и вокруг него развивается действие всего произведения. Если же рассматривать произведение с точки зрения аллегорического смысла – предметом его является человек, то – в зависимости от себя самого и своих поступков – он удостоивается справедливой награды или подвергается заслуженной каре<sup>7</sup>.

Таким образом, я нахожу жанр ужасов интересным не только на уровне буквального смысла, но и на уровне аллегии. Теперь, как было известно и Данте, невозможно отделить одно от другого – аллегорическое опирается на буквальное, а буквальное может обрести плоть и кровь и другие соблазнительные черты с помощью аллегорического. Другими словами, вам нужны все эти твари, вам нужны мельчайшие подробности их превращений, вам нужны мучительные описания внутренних состояний героя, когда происходит встреча с абсолютно чуждым – аллегорический уровень не стирает эти черты, напротив, он

делает их еще более явственными. В определенном смысле это идет вразрез с основной массой литературной критики, загодя устремленной к все более высоким уровням абстракции и символического, которая наспех оттолкнувшись от буквального воспаряет к высотам интерпретации. А ужас – это «низкий» жанр. Это плоть и кровь, грязь и бесформенность, бесчеловечная суть (*matter*) жизни, сведенная к изначальной (*primordial*) физике и космической пыли. Именно *буквальность* ужаса делает его ужасным: это не «как если бы» безымянное щупальцеобразное существо из других измерений собирается пожить-ся твоей душой; это то, что происходит на самом деле. И тут ничего не поделаешь. В ужасе присутствует та буквальная непосредственность, которая вынуждает наш язык и наши мысли замереть, уткнувшись в тавтологию «это есть то, что есть»; и все же «это» остается неопределенным и неназываемым, чем-то объемным, грузным, вязким – остается угрожающей «тварью на пороге».

Таким образом, аллегорическое находится на службе буквального, а не наоборот. Но каковы эти уровни аллегорического? Насколько буквальность ужаса конкретизируется в аллегории? На мой взгляд, здесь есть несколько уровней. Первый – это буквальный уровень самой истории, включая ее персонажей, место действия, странные происшествия, конфликт и последующее его разрешение. В центре этого находится набор чувств, которые мы обычно связываем с историями ужасов, – боязнь, страх, подвешенность (*suspense*) и вымерзение (*gross-out effect*). Но часто мы как читатели или зрители понимаем, что автор или режиссер пытается разобраться в сложных вопросах, касающихся, скажем, смерти, религии, политики, конфликта между «мы» и «они» или вопроса, что значит быть человеком. На этом уровне, который приобретает аллегорическое измерение, история ужасов может исследовать вполне себе человеческие темы с помощью монстров, запекшейся крови и сверхъестественного, история пронизана человеческой драмой... несмотря на то, что эти существа совершенно чужды человеку. Таковы парадоксы, которые возникают благодаря аллегории. Сколько зрителей отождествили себя с неуклюжим, чувствительным монстром в исполнении Бориса Карлоффа в снятом Джеймсом Уэйлом «Франкенштейне» (*Frankenstein*, 1931)? То же самое касается и современных примеров, когда наши симпатии и антипатии проявляются совершенно различным и зачастую неожиданным способом (например, симпатия к зомби, которые часто появляются в фильмах Джорджа Ромеро).



Эти уровни невозможно отделить друг от друга. Читатель может воспринимать историю на буквальном и на аллегорическом уровнях одновременно. Более того, я считаю, что лучшие произведения жанра ужасов даже требуют этого от нас как читателей, что приводит к третьему уровню, на котором работает жанр ужасов, – уровню собственно жанра ужасов. Отдельные наиболее интересные произведения жанра ужасов – это также и произведения о самом жанре. Особенно актуально это сейчас, когда телепрограммы и фильмы ужасов все чаще полагаются на знание зрителем законов жанра, чтобы играть с ними и даже нарушать их. Некоторые фильмы делают это, используя намеки и ссылки, другие прибегают к игровым приемам головоломок, чтобы создать саспенс, третьи прибегают к современным технологическим ухищрениям, которые служат комментарием к процессу самого просмотра фильма ужасов

Обозревая классические фильмы ужасов, вновь и вновь задаешь себе один и тот же вопрос: насколько жанр ужасов в целом связан со сверхъестественным? Мы хорошо знаем и готическую традицию рассказов о сверхъестественном, и фильмы о фантастических монстрах 30–40-х годов прошлого века. Тем не менее со времен «Психо» (*Psycho*, 1960) и «Подглядывающего Тома» (*Peeping Tom*, 1960) жанром ужасов также разрабатывался страх (*terror*), имеющий психологическую природу, страх нашего внутреннего мира. Но если все можно объяснить наукой и психологией, разве тогда мы не находимся в смежных жанрах научной фантастики или триллера? Что тогда делает произведение частью жанра ужасов? Поклонники жанра все еще не имеют общего мнения по этим вопросам, на которые никогда не дать определенного ответа. Но если вы выросли на фильмах ужасов в 1980-е, вы хорошо понимаете этот внутренний конфликт, хотя бы на подсознательном уровне. Некоторые фильмы были погружены в сверхъестественное: ужас основывался на том, что мы не видим («Сияние» [*The Shining*, 1980], «Ужас Амитивилля» [*The Amityville Horror*, 1979], «Полтергейст» [*Poltergeist*, 1982]). Затем были фильмы, которые полностью отказались от сверхъестественного – слэшеры, вышедшие из итальянской традиции *джалло*<sup>\*</sup>, – и

\* Джалло, или джиалло, – жанр итальянских фильмов ужасов, сочетаются элементы детектива, психологического триллера, эротики. Зачастую в таких фильмах присутствует серийных психопат-убийца, что дало повод говорить о джалло, как предшественнике слэшеров. Название жанра (от итал. *giallo* – «жёлтый»)

которые привели в итоге к классическим образцам, таким как «Хэллоуин» и «Пятница 13-е». В этих фильмах мы видим все, даже больше чем хотелось. Ужас заключался либо в том, что вы не могли увидеть, либо в том, что вы видели слишком хорошо; либо *сверхъестественный ужас*, либо *экстремальный хоррор*. (Эта дихотомия проявляется в литературных произведениях жанра ужасов – с одной стороны, есть авторы типа Рэмси Кэмпбелла и Томаса Лиготти, с другой – авторы, ассоциируемые со «сплаттерпанком»<sup>\*</sup>; она продолжается и по сей день, например, в дихотомии между «пыточным порно» [*torture-porn*] и японскими фильмами ужасов [*J-horror films*].) Конфликт проявляет себя даже в рамках одного фильма: хотя «Сияние» Стэнли Кубрика – история про дом с привидениями, именно это приводит главного героя к тому, что он становится маньяком-убийцей (сверхъестественное становится естественным); и мы часто забываем, что убийца в маске в фильме Карпентера «Хэллоуин» изображается в форме тени, приобретая почти сверхчеловеческие способности (естественное становится сверхъестественным).

Таковы, пожалуй, два полюса жанра ужасов: экстремальный хоррор и сверхъестественный ужас, люди совершающие действия над людьми и не-люди совершающие действия над людьми, «я не могу верить тому, что вижу» и «я не могу видеть то, во что верю». Возможно, жанр ужасов действительно находит свое объяснение в пространстве между этими двумя полюсами, в переходе между ними. Это скольжение стало визитной карточкой жанра, в особенности у таких авторов как Брайан Ламли, Клайв Баркер и Чайна Мьевиль, которые переносят читателя от полюса к полюсу, рассказывая насыщенную деталями многогранную историю, соединяющую в себе элементы различных жанров: фэнтези, научной фантастики, детектива, исторической драмы и т. д.

Существует ли в жанре ужасов еще один уровень над всем этим, четвертый уровень аллегорического, который вырывает нас из мира, созданного повествованием? Если да, то такой уровень должен вынести нас за пределы жанра ужасов в сторону размышлений о религии

происходит от дешевых детективов итальянского издательства *Mondadori*, выходивших под желтыми обложками.

\* Англ. *splatterpunk*, от *splatter* – «брызги». Литературный жанр, характерной чертой которого являются гротескные сцены насилия и «сверхинтесивный беспредельный ужас». Родоначальник жанра – британский писатель-фантаст Клайв Баркер.

и религиозном опыте. Под религией я понимаю не просто организованную институциональную религию, которую мы привычно ассоциируем с монотеистическими традициями иудаизма, христианства и ислама. Здесь многое остается недосказанным. Современная философия религии могла бы рассказать о границе, отделяющей религию от не-религии. Одни отстаивают ценность альтернативных традиций, будь то язычество или восточная традиция, тогда как другие настаивают на более многостороннем и внутренне насыщенном понимании монотеистических религий, подобных христианству, а третьи призывают к чувству разнообразного духовного присутствия в повседневной жизни вне рамок каких-либо религиозных институтов. Но у всех этих позиций есть одна общая черта: они выделяют в качестве основного отношение человека к пределу его способностей адекватно воспринимать мир, в котором он пребывает. Этот опыт предела можно называть «религиозным» (Уильям Джеймс предпочитал говорить «религиозный опыт») или более узко «мистический» (от древнегреческого прилагательного «μυστικός», то есть «тайный»). Этот опыт обозначает столкновение с чем-то совершенно неведомым, что теолог Рудольф Отто назвал «нуминозным», столкновение с «абсолютно иным», встречу с горизонтом нашего разумения как разумения человеческих существ и вытекающим из этого пределом мышления. Это столкновение может произойти как столкновение с другим человеком или другими людьми, с определенным местом или местностью, либо с какой-нибудь книгой, фильмом или музыкой, либо даже просто возникнуть из, казалось бы, каждодневного банального наблюдения.

В любом случае эта встреча с неведомым не приводит к поражающему воображение благодному созерцанию света, которое обычно возникает при упоминании «мистицизма». На самом деле, если углубиться в традицию, скажем, средневекового христианского мистицизма, то можно обнаружить тексты, наполненные сомнениями и неопределенностью, взывающие к «божественной тьме», «облакам неведения» и «темной ночи души». В них содержатся отчеты о сильных физических и душевных страданиях, о битвах с легионами демонов в пустыне, об исступлении и умерщвлении плоти, о страстях настолько нечеловеческих, что выразить их можно только воплями и рыданиями, о трупах, погребенных в любовных объятиях. В любом случае мы стоим перед вопросами без ответа, проблемами без решения. Можем

ли мы сказать тогда, что религиозный опыт зачастую противоречит религии? И что в этом случае считается «опытом», если мы находимся на пределе наших чувственных и мыслительных способностей? Такова аллегория «религии», которую я нахожу завораживающей в жанре ужасов. Но контекст XIII века, когда Данте писал «Ад» явно отличается от контекста конца XX века, когда появился «Вокзал потерянных снов» Чайны Мьевия. Современные истории ужасов написаны в мире, где религиозный фанатизм систематически истребляет религиозный опыт, в мире, где научный фанатизм все объясняет и контролирует, в климатологическом мире, после объявленной Ницше «смерти Бога», где осталось мало веры, где утрачена надежда и нет никакого спасения. И возможно, это еще один уровень, на котором – если не напрямую, то косвенно – работает жанр ужасов. Это можно заметить в тех произведениях, которые осмеливаются проникнуть на другие уровни, в особенности на последний уровень – уровень *религиозного ужаса*, где мы оказываемся по ту сторону мира людей педантично причиняющих друг другу зло и внезапно осознаем, что мир не только к нам безразличен, но почти всегда был и остается бесчеловечным миром. Неутешительная мысль. Но ни философия, ни религия, ни ужас не предназначены для утешения.



Часть II  
РАЗМЫШЛЕНИЯ  
О ДЕМОНИЧЕСКОМ



**О** преисподней («Ад» Данте). Современный читатель Дантова «Ада» находит в этом произведении не только впечатляющее путешествие по кругам преисподней, но и целый bestiary странных ландшафтов и фантастических существ, словно специально придуманных для жанра ужасов. Действительно, хорошо это или плохо, но «Ад» невозможно не причислить к выдающимся представителям жанра ужасов. Здесь и вихреобразный, кишасый людьми круг сладострастников, и пылающие тела еретиков, вылезавшие из своих могил, и сросшиеся с деревьями трупы, населяющие лес самоубийц, и равнина воров, чьи конечности обвиты змеями, и анатомически препарированные зачинщики раздора. Вдобавок к этому пылающая пустыня, заливаемая огненным дождем, гротескные болота скучающих, ледяные озера, заполненные трупами, город мертвых, реки кипящей крови, бурлящие теснины и сумрачные пещеры. Весь этот bestiary дополняют мифологические существа: Цербер, фурии, гарпии, кентавры, Горгона, гиганты, своры демонов и в самом нижнем круге, разумеется, звероподобный трехликий Сатана, наполовину вмерзший в лед, вытирающий слезы, текущие из шести глаз и вечно машущий шестью своими крыльями. Если когда-либо и существовал сборник материалов для жанра ужасов, то это был «Ад» Данте.

Но как раз поэтому непросто дать правильную оценку этому произведению. Данте писал «Божественную комедию» в начале XIV века испытывая различные влияния, включавшие и греческую мифологию, и арабскую философию, и христианскую теологию, не говоря уже о современных ему литературных, исторических, философских и политических веяниях. Мы настолько привыкли к кинофильмам и телешоу с живыми мертвецами, что нам непросто оценить то, как Данте опи-



сывает город Дит, город мертвых, в котором множество трупов – еретиков – вылезают посреди поля из охваченных огнем открытых могил. Этот образ имеет одновременно и мифологический, и политический смысл, в первом случае напоминающий о путешествии в преисподнюю, а во втором, объединяя воедино город, кладбище и лобное место. Похоже, мы слишком отягощены культурным багажом, чтобы правильно оценить «Ад» в его историческом, политическом и культурном контексте.

В то же время ретроактивное прочтение «Ада» как части жанра ужасов позволяет нам отступить от его тонкостей и исторических намеков, которыми насыщены Дантовы аллегии. Если мы посмотрим на «Ад» издали, единственное, что сохранит четкость, это то, как тематически и пространственно он структурирован. Здесь все структурировано и в то же время текуче. Противоположные начала, как, например, огонь и вода, смешиваются столь же непринужденно, как и тела различных существ. Пейзаж и климат Ада одновременно хаотичен и упорядочен, и хаос существ внутри каждого круга оборачивается упорядоченностью кругов и слоев.

Эта структура хорошо известна любому читателю «Ада». Данте – автор и действующее лицо – обнаруживает, что потерялся в сумрачном лесу «земную жизнь пройдя до половины». Здесь он встречается с эпическим поэтом Вергилием, который берет его в странствие через Ад, Чистилище и Рай. Когда Данте (действующее лицо) и Вергилий подходят к воротам Ада, они видят надпись, заканчивающуюся следующими словами: «Входящие, оставьте упования»<sup>8</sup>. Оказавшись внутри, ведомый Вергилием Данте проходит через несколько «кругов» Ада, каждый из которых содержит группу «теней», или душ людей, совершивших определенные прегрешения, за которые они несут наказание. Каждый круг соответствует определенному типу прегрешений, и Ад в целом выступает как система классификации проступков-прегрешений. Внутри каждого круга тени несут наказание согласно логике контрапассо, где наказание соответствует преступлению (например, во втором круге, круге сладострастников, находятся грешники, которых полощет ураганный ветер, «ветер» желаний). Каждый круг обладает присущим только ему ландшафтом и климатом, а также заселен различными существами, зачастую заимствованными из классических мифов. Описание девяти кругов приводится в «Аде» в 33 песнях на-

ряду со вступительной. Сами круги распределяются по трем группам в соответствии со степенью нарушения общепринятых норм человеческого поведения:

**Верхний Ад** (круги I-V), доминирует избыток страсти.

**Средний Ад** (круги VI-VII), доминируют пороки страсти или разума.

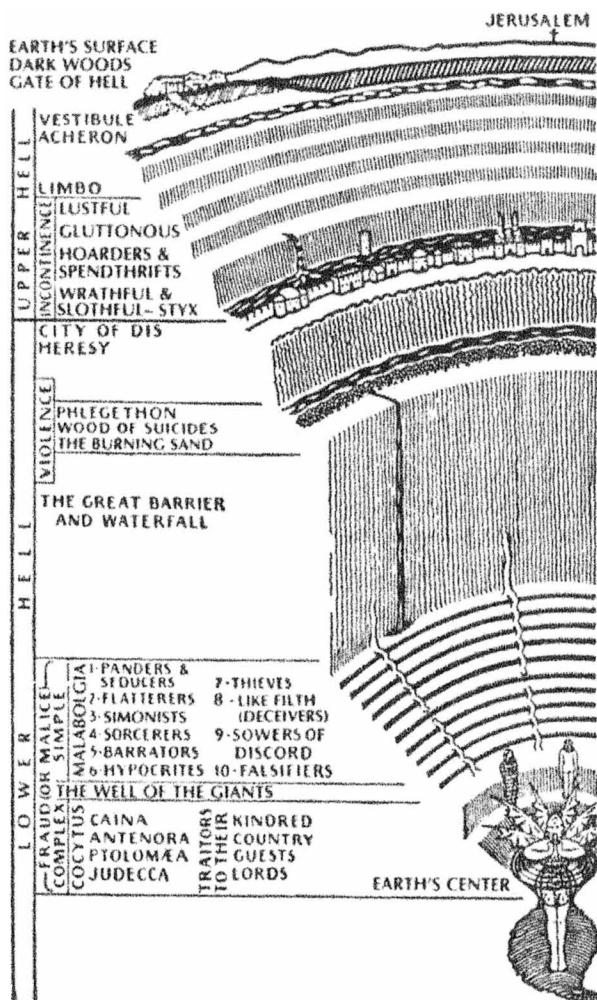
**Нижний Ад** (круги VIII-IX), доминирует избыток разума.

Исследователи творчества Данте соотносят Верхний Ад с понятием «невоздержанность» или переизбыток человеческих страстей, Средний Ад с понятием насилия или извращения человеческой природы, а Нижний Ад с понятием «лживости», «обмана» или переизбытка человеческого разума. Это подразделение вытекает из категорий человеческих способностей, воспринятых Данте от Аристотеля.

Таким образом, Ад является прежде всего стратифицированной областью, подобно геологическим слоям в фантастическом мире. Многие современные издания «Ада» сопровождаются схемами, детализирующими различные страты, поскольку некоторые круги – в частности, восьмой и девятый – подразделяются на пояса и Злые Щели, то есть *bolgia* («рвы», «котлованы»), которые, в свою очередь, стратифицируются и классифицируются населяющими Ад тенями<sup>9</sup>. Одни из самых впечатляющих схем созданы Уилфридом Скотт-Джайлсом; они украшают знаменитый перевод Дороти Сэйерс, изданный в 1949 году.

Я считаю это изображение впечатляющим, поскольку оно выражает инженерный подход. Вид в разрезе позволяет увидеть различные страты Ада, а трехмерное изображение создает правдоподобную картину обитаемых миров, существующих внутри других миров, полностью в соответствии с представлениями самого Данте. С современной точки зрения это изображение наводит на мысль о компьютерной игре, как если бы Данте, сам того не сознавая, разрабатывал модель Ада как видеоигру – за исключением того, что, вопреки привычной для нас логике, миссия заключалась в том, чтобы как можно ниже спуститься в Ад, а не выбраться из него<sup>10</sup>. Возможно, подобная игра могла бы иметь и другие правила, например, чтобы перейти на следующий «уровень» Ада, игрок должен был бы совершить прегрешение, соответствующее этому кругу. Чем сильнее будет прегрешение, тем больше очков он заработает. (Действительно, по ходу повествования герой Данте часто совершает греховные поступки, соответствующие проходимому

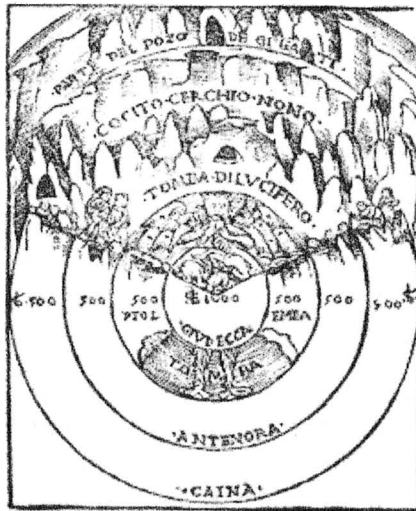
им кругу, например в круге гневных Данте высказывает враждебность по отношению к теньям, которые до него дотягиваются.)



Схема, сделанная Уилфридом Скотт-Джэйлсом для издания английского перевода «Ада» Данте, выполненного Дороти Сэйерс, 1949 г.

Любопытно, что такого же рода изображения присутствуют и в ранних изданиях «Ада», вплоть до эпохи, когда жил сам Данте. Как будто художники сами тяготели к такому пространственному страти-

фицированному ракурсу текста, при этом каждый разрабатывал свой собственный способ визуализации Ада в целом. Одни выбирали реалистическое изображение отдельных сцен, другие предпочитали более абстрактный, почти геометрический способ репрезентации, третьи предлагали вид сверху на круги Ада. Многие из этих изображений были созданы в эпоху Ренессанса и любопытным способом совмещают схематизм и живописные приемы репрезентации. Издание Бенивьени 1506 года (известное также как «Джунтина» – по имени издателя Филиппо Джунти), содержит, например, ряд ксилографий в виде рисунков в разрезе, как например, этот:



*In tutti questi disegni (come voi haete potuto no  
tare) mi tanno molte cose, et molte ne sono poste  
quasi (come voi parmente si dice) alla barchetta  
rispetto alla senjita della spara et alla impossibi  
bita della*

Эта версия, изданная флорентийским поэтом Джироламо Бенивьени, представляет собой одно из первых изданий «Божественной комедии», которые дают «научную» космологию Ада, Чистилища и Рая. Издание Бенивьени основывалось на работах Антонио Манетти – математика, архитектора и сочинителя, который специально изучил миры, описанные Данте, чтобы дать их наглядное изображение. Изыскания Манетти в Дантовой космологии было подхвачено последующи-

ми издателями, и теперь стало за правило во всех современных изданиях Данте включать эти сводные схемы. Такие визуальные отображения Ада подчеркивают взаимосвязь между микроструктурой отдельных кругов и макроструктурой Ада в целом; соответствие между индивидуальными телами в каждом круге и коллективным инфернальным «телом» самого Ада.

Схемы, подобные этой, несомненно, предназначены служить наглядным пособием для читателя (расширяя, таким образом, аллегорический аспект текста Данте). Они также акцентируют пространственную архитеконику Ада с его бесчисленным хаосом сцен, которые в то же самое время жестко организованы. Это поднимает важный вопрос об Аде: с архитектурной точки зрения главное противоречие Ада – это порядок, в который приведено то, что изначально беспорядочно, стратификация того, что не укладывается в последовательные слои, классификация того, что выходит за рамки классификации. Все эти вопросы являются центральными для политической философии. Как можно структурировать вещи, чтобы они сохранили текучесть? Каков наилучший способ организации людей и культуры, которую они создали? В какой момент политическая философия становится политической теологией?

Эти вопросы тесно связаны с одной из старейших идей западной политической философии – идеей политического тела. Философы от Платона до Гоббса и современных теоретиков политического долгое время проводили аналогию между индивидуальным человеческим телом и коллективным общественным телом либо для того, чтобы утвердить иерархию тела, либо для того, чтобы усомниться в ней. Если мы взглянем на «Ад» Данте с этой точки зрения, то обнаружим, что Данте выписывает архитеконику политического тела, в котором ландшафты, звери и разнообразные человеческие тела сходятся вместе для того, чтобы составить Ад в целом. основополагающее разделение – на Верхний, Средний и Нижний Ад – взято из аристотелевской этики. Данте изображает его пространственно и телесно (*corporeally*)<sup>44</sup>. Верхний Ад, где преобладает преизбыток человеческих страстей, часто соотносится с нижними отделами тела, тогда как Средний Ад, где главенствует насилие над человеческой природой, коррелирует с сердцем, торсом и руками, а Нижний Ад, где главенствует преизбыток разума, соотносится с «головой» – и как с местоположением ума, и как с центром, из которого осуществляется контроль над телом.

Фактически мы можем описать устроение пространства в «Аде» как *архитектонику власти*. Оно носит иерархический характер (чем серьезнее грех, тем ниже уровень Ада, с которым этот грех соотносится), но также оно является и пространством потока и изменчивости (изменяющийся ландшафт, различные климатические условия, скитания разнообразных существ и блуждающие в них человеческие «тени»). Взятый как целое Ад представляет собой огромную пещеристую структуру, часто изображаемую в виде перевернутого конуса, каждый круг которого спускается по спирали к центру, нижней точке Ада, где восседает меланхоличный и вмерзший в лед Сатана. Низшая точка Ада – это фактически инверсия высшей точки собора (который в свою очередь символизирует теологическое «тело» церковной общины и который komponует тело как «храм» души). Адская пропасть поставлена на место божественного храма. По сути, в «Аде» Данте предъявляет нам вывернутое наизнанку политическое тело, стоящее в буквальном смысле на голове.

Как и любая масштабная попытка систематизации Дантов Ад не образует идеальной системы, а содержит много частичных совпадений, мелких несоответствий и многозначных структур. Если мы можем «применить» моральные категории Данте к Аду как к целостной физической структуре, важно также отметить сопротивление, которое каждый индивидуальный круг Ада оказывает этому холистскому взгляду. Человеческие «тени», удерживаемые в каждом круге, стремятся избавиться от своего бесконечного наказания, даже проклинаая Бога, который поместил их туда; разнообразные существа – демоны, фурии и кентавры – также грозятся вырваться из рамок узко предписанной им роли; даже поверхность Ада, с ее неистовыми бурями, разливающимися водами и распространяющимися каскадами огня, готова опрокинуться на другие круги. В этом смысле «большое» политическое тело, которое представляет собой архитектонику Ада, должно прочитываться вместе с множеством «малых» политических тел, которые населяют его и являются частью нескончаемой турбулентности, составляющей саму его суть.

В «Аде» Данте переворачивает традиционную философскую модель политического тела с ног на голову. В результате мы видим другой взгляд на идею политического тела: не как на идеальное, согласованное и единое политическое тело, а как на серию беспорядочных, рас-

члененных, пораженных болезнью политических тел. Переворачивая политическое тело, Данте показывает нам политическое тело, определяемое не идеальными началами (Единое, целое, голова), а тем, что угрожает и растворяет политическое тело («тварное» движение хаотического потока и изменчивости). Тем самым Данте напоминает нам о главной проблеме понятия политического тела, как оно разрабатывалось политической философией, а именно, что величайшая угроза единства, связности и согласованности политического тела исходит изнутри. Далее мы отчетливо увидим, как политическая философия пытается справиться с этим противоречием. Сейчас же мы просто можем обозначить тот способ, каким Данте написал не только произведение в жанре ужасов, но и труд, который связывает ужас с политической философией и политической теологией. В своем описании Ада Данте вынужден перевернуть политическое тело, давая нам вместо политической теологии политическую демонологию.

\*\*\*

*Отступление об Аде.* Важно помнить, что каждая из категорий греха (избыток страстей, извращения естества, избыток разума) являются не только логическими категориями или понятиями, но и получают свое выражение в архитектонике Ада, изображаемого Данте. Проблема избытка страстей, которая занимает Нижний Ад, может выступать и как неконтролируемое стремление, как проблема неконтролируемой природы, господство животной жизни, как проблема «избытка жизни». Наиболее сильно это выражено в знаменитом втором круге Сладострастников (песнь V), изображенном Данте в виде роящегося вихря тел, желаний и безудержной страсти.

Проблема извращений страсти или разума занимает Средний Ад и может пониматься как извращенное, порочное поведение, как проблема извращения животной и человеческой жизни, естественного разума, как проблема «аномальной жизни». Данте подразделяет эти извращения на три вида: (а) насилие над другими (ересь, ложная доктрина), (б) насилие над собой (самоубийство) и (в) насилие над природой (ростовщичество, содомия). Самый любопытный пример такой «аномальной жизни» появляется, когда Данте и Вергилий проходят через врата города Дита (песни VIII–XII). Они сталкиваются с абберациями

жизни, чудовищами и химерами всех сортов: живые мертвецы (IX, 106–133), фурии (IX, 37–57), Минотавр (XII), кентавры, гарпии (XIII, 10–15) и гигантский ужасный Герион (XVII). К этому нужно добавить грешников, которые претерпевают наказание в Среднем Аду, проходя через странные метаморфозы. В городе Дите архиеретики (те, кто совершил насилие над другими) приговорены к тому, чтобы жить как живые трупы; а в лесу самоубийц (тех, кто совершил насилие над самим собой) люди сливаются с деревьями, их искалеченные тела скручены в стволы; в огненной пустыне лихоимцы, или ростовщики, и содомиты (те, кто совершил насилие над естеством) лишены всего, кроме собственных тел, и являются отголоском живых мертвецов, в которых превращены архиеретики. Они – лишённые жизни тела, окруженные рекой кипящей крови, живой крови (*life-blood*), которая, будучи извлечена из живого тела, заточает их в пустоте отсутствия жизни.

В действительности именно этот пейзаж голой жизни красноречивее всего говорит о Среднем Аде. Мы движемся из города (который на самом деле город могил, некрополь) в лес (который на самом деле мертвый лес) и в пустыню (жизнь которой представляется вытекшей вместе с кипящей кровью). В этом продвижении мы видим последовательное изъятие естественной, тварной жизни из человеческого существа, изъятие, соответствующее греховным деяниям, унижающим и извращающим «естественную теологию» тварной жизни. Город – это всего лишь некрополь, город руин, тогда как лес – это бесплодный застывший лес, а пустыня – это только пустыня и ничего больше.

Возможно, самая загадочная фигура чудовищной, аномальной жизни в Среднем Аду появляется в конце песни XIV, когда Данте и Вергилий покидают огненную пустыню. На вопрос об истоке реки крови, которая окружает огненную пустыню, Вергилий отвечает поразительной аллегорией о «Критском Старце» (94–120). Вергилий рассказывает об огромном древнем человеке внутри горы Ида на Крите, который «глядел на Рим как будто это было его зеркальное отражение». Чередуя ссылки на Овидия и Библию, Вергилий описывает Старца в терминах, которые в XIV веке были частью политико-теологического языка, использовавшегося для описания политического тела: голова и верхняя часть тела сделаны из золота, торс и средняя часть – из серебра, а нижняя часть – из латуни и железа (за исключением правой ступни, которая сделана из обожженной глины). Это гигантское аллегорическое



тело сходно с телом, описанным Платоном в Тимее; «трехчастное» тело само по себе было неизвестно древним грекам. Но это тело везде покрыто трещинами, сквозь которые вытекают слезы; из слез постепенно складываются мифические реки Ахерон, Стикс и Флегетон, впадающие в озеро Коцит, где обитает Сатана. Если Старец – это христианский Рим и если его тело расколото изнутри, то Данте делает из этого вывод о том, что политическое тело одряхлело. Раскол присутствует не только между церковной и светской властью (который он пытается разрешить в своем трактате «О монархии»), но, возможно, и само понятие политического тела претерпевает изменения, которые угрожают расколить его изнутри. Вопрос тогда заключается не в противостоянии божественной и светской власти, а в том, является ли политическое тело понятием собственно теологическим или политическим, – вопрос, который полностью не разрешен и в более поздних версиях, например у Гоббса.

В конечном счете проблема избытка разума, соотносящаяся с Нижним Адом, – это желание, которым разум манипулирует и которое он использует, делая его обманчивым, то есть проблема «инструментальной жизни». Нижний Ад представляет собой во многих отношениях самую сложную конструкцию, содержащую настоящую нумерологию подразделов и соответствующих им грехов. Злопазухи содержат десять щелей «простого» обмана, включающих, например, колдунов и воров, а круги вокруг Коцита содержат дополнительные пояса «изощренного» обмана, включающие различные виды предателей.

Грехи в Нижнем Аду также более сложны. Они включают в себя не только неконтролируемое влечение и не только извращенное естество, но и сознательное использование естества во вредоносных целях. Они, согласно Данте, являются самыми опасными грехами, но и самыми изощренными, самыми «возвышенными». Животное, тварная жизнь, здесь является не просто тем, что захвачено и одержимо, а тем, что подчинено разуму и инструментализировано, – это тварная жизнь, к которой можно относиться как к технике и которую можно использовать как технику. Телесное выражение этой техники жизни наиболее ярко и пугающе представлено в девятой щели, где мы встречаем зачинщиков раздора (песнь XXVIII) и в десятой, где мы видим поддельщиков (песнь XXIX). Зачинщики раздора (включая и Магомета) подвергнуты жесточайшим телесным наказаниям: здесь в избытке встре-

чается сдирание кожи, разрезание, нанесение увечий, расчленение [и потрошение]. Но ужасными эти наказания делает именно то, что они являются наказаниями. Они производятся с анатомической точностью, согласной ветхозаветной логике контрапассо, «око за око», когда наказание соответствует преступлению. В этом есть нечто большее, нежели просто отголосок препарирования трупов преступников и бедняков в начале эпохи модерна; вызывает ужас строгий ритуал этого повторяющегося анатомирования.

Два примера демонстрируют это особое анатомическое политическое тело. Первый пример – Мухаммед, которого обвиняют в расколе церкви, распорот от бедер до головы. Его тело самоисцеляется, но только для того, что снова понести наказание. Здесь мы видим намек на то, что объединенное иерархическое тело церкви всегда находится под угрозой изнутри со стороны тех, кто расходится с церковной доктриной. Если церковь – это единое политическое тело, тогда любая попытка низвергнуть иерархию (путем созданию новых голов или конечностей) может разрушить политическое тело, расчленив его. Второй пример появляется в конце песни в фигуре Бертрана де Борна, который из дерзости настроил молодого принца против отца-короля. Он был наказан отсечением головы и вынужден вечно бродить, держа ее в руках за волосы. Бертран обвиняется не только в том, что настроил принца против короля, но и сына против отца. Политическое тело семьи находит отголосок в политическом теле города-государства (это звучит очень в духе Аристотеля). И вновь опасность приходит изнутри; узурпация «головы» (главы семьи, города-государства) может привести лишь к отсечению головы и смерти политического тела.

Каждый из этих двух примеров анатомического политического тела, которые приводит Данте, акцентирует различные аспекты одного мотива. Рассечение туловища Магомета подчеркивает единство тела под началом головы, тогда как отсечение головы Бертрана де Борна подчеркивает единство головы [в ее господстве] над телом. Это анатомическое политическое тело присутствует и в следующей песне и в следующей щели, где мы встречаем различных поддельщиков, каждый из которых поражен какой-либо болезнью (включая чуму и проказу). Здесь мы видим третий аспект политического тела – тело, пораженное заболеванием, «больное» тело. Считается, что слухи о поддельщиках циркулируют по политическому телу, вызывая болезнь,

вредящую его связности и цельности. Коммуникация, таким образом, играет главную роль в распространении этих заболеваний. Язык (*logos*) распространяется по всей «протяженности» политического тела и, как и в ранее приведенных примерах (Магомет, Бертран де Борн), он также приносит болезнь изнутри.

В анатомическом политическом теле, представленном в каждом разделе греховной деятельности (избыток страстей, извращение естества, избыток разума) мы видим тела, которые в одно и то же время являются индивидуальными телами, подверженными конкретному наказанию, и политическое тело, которое расчленено, препарировано и подвержено болезни в результате совершённого тварного греха. Если мы сведём два вида политического тела, которые представляет Данте в Аду, вместе – архитектурное политическое тело («большое» тело) и анатомическое политическое тело («малое» тело) – мы можем заметить важную связь, которая существует между ними. В архитектурном политическом теле Данте показывает нам инверсию метафоры тела-как-храма, ставя политическое тело, так сказать, с ног на голову. Здесь мы имеем удвоенную аналогию: архитектурное строение аналогично телу, но само тело – через категории тварного греха – аналогично фактическим анатомическим телам, которые в итоге также прочитываются как разновидности понятия политического тела – понятия, которое претерпело множество трансформаций в поздние Средние века.

\*\*\*

**Мертвые тропы, воскресшие тела.** Для того чтобы понять «политическую демонологию» в «Аде» Данте, нам необходимо сделать отступление в историю политической философии. В ходе краткого обзора мы выделим несколько основополагающих принципов, касающихся политического тела, которые определяют его строение и состав (конституцию и композицию). Одновременно мы также увидим, как эта конституция оборачивается против самой себя, политическое тело пожирает само себя и начинает определяться через распад и разложение. Чтобы подчеркнуть этот аспект понятия политического тела нам потребуется уделить внимание различным идеям в равной степени медицинским и теологическим, естественным и сверхъестественным, которые относятся к области мертвецов и живых мертвецов.

Один из самых известных образов политического тела дан Гоббсом в виде Левиафана, которого он описывает языком естественного права и запечатлевает в виде знаменитой гравюры на фронтиспise книги. Это образ политического тела, последовательно механистического, виталистического и теологического. Необходимо целиком процитировать отрывок из введения к книге, который содержит краткое описание этого понятия:

Ибо искусством создан тот великий Левиафан, который называется Республикой, или Государством (*Commonwealth, or State*), по-латыни – *Civitas*, и который является лишь искусственным человеком, хотя и более крупным по размерам и более сильным, чем естественный человек, для охраны и защиты которого он был создан. В этом Левиафане верховная власть, дающая жизнь и движение всему телу, есть искусственная душа; должностные лица и другие представители судебной и исполнительной власти – искусственные суставы; награда и наказание (при помощи которых каждый сустав и член прикрепляются к седалищу верховной власти и побуждаются исполнить свои обязанности) представляют собой нервы, выполняющие такие же функции в естественном теле; благосостояние и богатство всех частных членов представляют собой его силу, *salus populi*, безопасность народа его занятие; советники, внушающие ему все, что необходимо знать, представляют собой память; справедливость и законы суть искусственный разум (*reason*) и воля; гражданский мир – здоровье; смута – болезнь, и гражданская война – смерть. Наконец, договоры и соглашения, при помощи которых были первоначально созданы, сложены вместе и объединены части политического тела, похожи на то «fiat», или «сотворим человека», которое было произнесено Богом при акте творения<sup>12</sup>.

Существует множество комментариев именно к этому фрагменту, и мы легко можем установить родство с неявным натурализмом мыслителей, рассуждавших о политике до Гоббса, таких как Боден, Гроций, Альтузий (понятие Альтузия *corpus symbioticum* – «тело, представляющее собой сожительство индивидов» – в связи с этим требует особого внимания), а также после него – прежде всего, таких органицистов как Гегель, Руссо и Ницше. Однако наша цель не в том, чтобы представить что-то вроде краткой истории этой идеи. Мы должны выяснить, насколько буквально понятие политического тела выражено в подобных фрагментах (которые находят отзвуки в других трудах Гоббса – «О гражданине» и «Элементы права, естественные и политические»).

Было бы несправедливостью считать понятие политического тела всего лишь метафорой, поскольку множество политических трактатов принимают его за чистую монету. Вновь и вновь мы обнаруживаем различные сравнения человеческого тела и политического порядка, как если бы обоснование легитимности последнего зависело от связности в понимании первого.

Понятие политического тела получило наиболее буквальное выражение в двух ключевых пунктах западной политической мысли. Первая его формулировка дана Платоном, отталкивавшимся от понятия города-государства, или полиса, а в своем переформатированном и возрожденном виде оно предстает в виде *corpus mysticum*, мистическом теле верующих, объединенных во всеобщем «теле» Христовом.

Такие исследователи средневекового мышления, как Этьен Жильсон, убедительно показали, насколько средневековая философия обязана Античности, и понятие политического тела является частью этого обязательства. У Платона это понятие получает свою формулировку сразу в нескольких местах в «Государстве»: там, где Сократ предлагает понимать справедливость у индивида, отталкиваясь от полиса, то есть от «укрупненного» (*writ large*) индивида. Платон сразу же снабжает нас языком, на котором понятие политического тела находит свое выражение – это язык медицины, здоровья и болезни. Сократ утверждает, что «придать здоровья означает создать естественные отношения господства и подчинения между телесными началами, между тем как болезнь означает их господство или подчинение вопреки природе». Отсюда он утверждает, что «внести справедливость в душу означает установить там естественные отношения владычества и подвластности ее начал, а внести несправедливость – значит установить там господство одного начала над другим или подчинение одного другому вопреки природе». Из этого Сократ делает вывод, что «добродетель – это, по-видимому, некое здоровье, красота, благоденствие души, а порочность – болезнь, безобразие [позор] и слабость»<sup>13</sup>.

Платоновское политическое тело содержит несколько идей, которые основополагающи для этого понятия. Язык медицины, здоровья и болезни предполагает, что в политическом теле содержится нечто человеческое и живое, которое в то же время больше, чем живой человеческий индивид. Это большое живое и человеческое образование должно пониматься через логику части и целого. В последующих

главах «Государства», в которых описывается идеальный полис, политическое тело обсуждается не только в терминах здоровья и болезни, но также и в терминах части и целого: политическое тело у Платона разделено на три части – суверенная голова (разумная часть), наемники и солдаты в сердце или груди (страстная часть) и крестьяне и миряне в нижней части тела (животная часть). В том, что касается трехчастного деления, политическое тело у Платона должно быть прочитано параллельно с «Тимеем» (жесткая телесная организация частей и целого, которая, возможно, подвергается деконструкции в «Пармениде»).

Такое масштабирование обнаруживается, как мы уже заметили, и в поздней Античности, и в Средние века. Окончательная формализация наступает, однако, только в схоластике позднего Средневековья, под сильным влиянием апостола Павла, чье понятие *corpus mysticum*, или мистического тела Христова, ввело в теологические версии понятия политического тела лексику общины: «...как тело одно, но имеет многие члены, и все члены одного тела, хотя их и много, составляют одно тело... Но Бог соразмерил тело, внушив о менее совершенном большее попечение, дабы не было разделения в теле, а все члены одинаково заботились друг о друге. Посему, страдает ли один член, страдают с ним все члены; славится ли один член, с ним радуются все члены»<sup>14</sup>. Несмотря на то, что иерархия Платона и натурализм Аристотеля выработали философскую терминологию для средневекового понятия политического тела, сама идея претерпела изменения в связи с переносом акцента на дух, творение и телесность, на одушевленное живое тело, которое никогда окончательно не мертво. Схоластическая философия настоятельно подчеркивала, как пишет Жильсон, «необходимую связь между верой в воскресение тел и философским тезисом о субстанциальном единстве человека, этого составного сущего»<sup>15</sup>.

Важные разделы политических трактатов периода позднего Средневековья, включая труды Аквината, Данте, Марсилиа Падуанского, Николая Кузанского и Уильяма Оккама, содержат пассажи, где орган за органом проводится аналогия между анатомией человеческого тела и телом церкви, государства или их смешения. Некоторые тексты, как, например, знаменитый «Поликратик» Иоанна Солсберийского, целиком основаны на таком буквально пошаговом соответствии между естественным телом индивида и коллективным политическим телом.

Голова, конечности, туловище, ноги, так же как и вся символика внутренних органов – сердца, мозга, гениталий, – все это представлено в виде функциональных частей внутри большого целого. И хотя в то время велись продолжительные споры о том, какое в итоге тело представляет собой это «целое», и что еще важнее, что считать его верховной «главой», рамки дискуссии оставались сфокусированы на концептуальном переходе от анатомического тела индивида к такому же образом анатомически устроенному коллективному политическому телу.

\*\*\*

**Как вверху, так внизу.** Вопреки расхожему представлению аналогия политического тела не дает строгого соответствия при переходе от теологического порядка к порядку секулярному, от божественного закона к естественному праву. Многочисленные несоответствия, отклонения и дополнения, которые сопутствуют этой аналогии, наглядно свидетельствуют об отсутствии единодушия в вопросе о том, каким должно быть наилучшее, или идеальное, политическое тело.

Вместо того чтобы подбирать бесчисленные цитаты, иллюстрирующие понятие политического тела, мы приведем четыре принципа, которые вычлениают проблемы, поставленные понятием политического тела перед политической философией. Эти принципы предполагают, что наши современные дискуссии все еще не избавились от категорий мышления, исторически сформировавшихся сквозь призму политической теологии. Но в то же время появилась и новая проблематика, которая представляет старые споры в новом свете.

Начнем с первого принципа: *политическое тело является ответом на вызов, который бросает мышлению политический порядок, или устройство (order)*. Иначе говоря, минимальное соответствие между естественным и искусственным (политическим) порядком – это априори понятия политического тела. Значит, политическое тело является способом осмысления политики как живого, витального устройства. Оно является живым витальным устройством, поскольку находится в рамках онтологии единого и многого, части и целого, а также в рамках отношения между естественным и искусственным. Оно является *живым*, витальным устройством, поскольку устанавливает корреляцию между природным миром и политическим порядком. Это то же самое, как ска-

зять, что природный мир содержит в себе божественный порядок (как мы находим у Августина), или утверждать, что политический порядок основан на «естественном праве» (как мы находим у Гоббса и Спинозы).

Однако простого утверждения, что политика – это определенная комбинация живого и упорядоченного, недостаточно, поскольку важно также и то, каким образом такая связь оформлена. Это происходит с помощью фигуры, которая предполагает определенную корреляцию между «жизнью» и «политикой». Таким образом, отсюда следует второй принцип: *основание для умопостигаемости политического порядка покоится на аналогии между естественным телом и политическим телом.* Причем первое предшествует последнему и часто служит ему образцом; а последнее – что важно – повелевает и управляет первым, а также регламентирует его. Более того, естественное тело часто берется как базовая индивидуальная, атомизированная единица человеческой жизни, которая затем экстраполируется на метаиндивидуальный уровень коллективного политического существования. В определенном смысле проблемой для политической мысли является корреляция между естественным телом и политическим телом, поскольку они никогда с точностью не совпадают. Аналогия, как и любая аналогия, предполагает несоответствия и нестыковки: имеет ли политическое тело одну или две головы (духовную и земную)? Является ли оно единственной системой или имеет системы внутри системы («корпорации», «советы»? Тем не менее в отношении между естественным телом и политическим телом мы видим набор общих критериев. Критерий единства, поскольку политическое тело должно быть «единым», объединенным, когерентным политическим телом – единством, включающим в себя все множества, то есть тем единственным, что охватывает множественное.

Имеется также критерий иерархичности, поскольку политическое тело приобретает единство через стратификацию, то есть набор определенных связей между «членами», или частями, политического тела. Например, в пучке политических концептов суверен/народ/множество в эпоху модерна делается акцент на связь между «головой» и «телом», тогда как в «пучке» Бог/духовенство/верующие эпохи позднего Средневековья делается акцент на суверенном месте «души» в политическом теле. В своем блестящем исследовании о политическом теле Эрнст Канторович показывает, как в эпоху позднего Средневековья



фигура, гарантирующая преемственность суверенной власти смещается от христоцентричного к законоцентричному и в итоге к «политикоцентричному» понятию правления: «Позднесредневековые представления о королевской власти, с какой бы точки зрения их ни рассматривать, сосредоточились после кризиса XIII в. вокруг идеи политики. Преемственность, ранее обеспечивавшаяся Христом, а затем законом, теперь гарантировалась *corpus mysticum* („мистическим телом“) королевства, которое, так сказать, не умирало никогда, но было „вечным“, подобно *corpus mysticum* церкви»<sup>16</sup>.

Таким образом, вдобавок к единству и иерархии появляется критерий централизации, или, лучше сказать, определенная озабоченность правлением живых потоков и циркуляций, – то, что Аквинат обозначает как «животворящий дух» политического тела. Жак ле Гофф делает акцент на недостаточно изученном напряжении, которое присутствовало в концепциях политического тела в эпоху позднего Средневековья, а именно на напряжении между «головой», которая для мыслителей типа Иоанна Солсберийского связана с двигающими тело нервами, и «сердцем», связанным с венами и отвечающим за циркуляцию крови по телу. Ле Гофф предположил, что споры о духовном и земном управлении часто проходили через образы висцеральной топологии, в которой управление нервами и управление кровью противостоят друг другу: «...метафорическим центром политического тела становилось сердце. Такое положение отражало эволюцию монархического государства. Вертикальная иерархия, которую символизировала голова, отступала на второй план, и тем более – идеал единства, рассыпавшийся союз духовного и светского, соответствовавший устаревшей доктрине Церкви. На первое место вышла централизация, которую проводил государь»<sup>17</sup>.

Эти критерии – единство, иерархия и централизация – сходятся в описании, которое формулирует «конституцию» политического тела, в терминах учета как его происхождения (и таким образом легитимности), так и того, что гарантирует связность политического тела во времени. Политическое тело, таким образом, сохраняется посредством нарратива конституции. Наиболее известный из таких нарративов – нарратив, который выводит политическое тело из теории естественного права, сформулированной Гоббсом как переход от дополитического состояния природы к уложению законов и установлению госу-

дарства (*commonwealth*). Но Платон и в «Государстве», и в «Законах» уже создал нарратив о конституции с помощью приводимой Сократом аналогии между идеей справедливости для индивида и идеей справедливости для полиса, или «гигантского индивида». В дальнейшем и Августин, и Аквинат схожим образом формулируют нарративы о необходимости божественного суверена и гаранта порядка в акте творения<sup>18</sup>.

Все это подразумевает предельно абстрактную модель, которой действующий политический режим, разумеется, может соответствовать, а может и нет. Хотя понятие политического тела и влечет за собой нарратив о конституции, или происхождении, это вовсе не означает, что это понятие предшествует действующему политическому режиму. В действительности часто бывает наоборот, что приводит нас к третьему принципу: *политическое тело получает свое выражение на языке политической теологии ретроактивно*. Аналогия политического тела используется для того, чтобы оправдать или де факто легитимизировать политический порядок, то есть оправдать определенную онтологическую связь между «жизнью» и «порядком».

Термин «политическая теология» использовался самым разным образом множеством политических мыслителей, включая Вальтера Беньямина, Карла Шмитта и Якоба Таубеса. Концептуально это связано с телесным воплощением суверенитета, будь то в лице единоправителя (*single ruler*) (Король, Папа – «глава») или в некоем понятии народа (народовластие, коллективное правление, религиозная общность – «тело»). В историческом плане политическая теология содержит отсылки к различным вариантам связи между духовной и земной властью в теологическом, юридическом и схоластическом дискурсах позднего Средневековья<sup>19</sup>. Но она также отсылает к необходимости суверенной власти, которая находится в центре споров о политической теологии и в эпоху модерна. Исходный аргумент Шмитта о том, что «все точные понятия современного учения о государстве представляют собой секуляризированные теологические понятия», утверждает необходимость исключительного суверена, поскольку в самой природе политического заключено то, что оно способно легитимизировать власть только через отсылку к внешнему источнику<sup>20</sup>. Таубес с этим не согласен: хотя иудео-христианская традиция и делает акцент на верховенстве закона (*sovereign law*), в традиции паулинизма также подчер-

кивается понятие общности и, возможно, более плюралистическое правило: «Карл Шмитт мыслит апокалиптически, но сверху, с точки зрения власти; я же мыслю снизу»<sup>21</sup>.

Политическая теология политического тела поднимает ряд вопросов, которые напрямую связывают онтологические проблемы с политическими. Один из центральных – вопрос о суверенитете, вопрос о том, кто действует как «глава» политического тела (или что в действительности считается «головой» у политического тела). Для Шмитта существует корреляция между чудом в теологии и чрезвычайным (*exemption*) в политике, где последнее является лишь секуляризованной версией первого. Также как божественный суверен не только способен установить естественный ход вещей, но также и может вмешаться в естественный ход вещей, чтобы принять чрезвычайное (или, скорее, сверхъестественное) решение, так же и секулярный суверен способен претендовать на исключение из правил. «Политическая теология» выступает связью между чудом и исключением, и именно это апоретическое состояние бытия внутри и снаружи служит основой для тезиса Джорджо Агамбена о суверенной власти. В терминологии политического тела это означает, что «голова» является и частью тела (формируя единое, целостное политическое тело), и вместе с тем отделена от тела (она управляет телом и противостоит ему, будучи исключением).

Другой вопрос, касающийся «двух природ», сформулирован немецким теоретиком права Отто фон Гирке: «Два необходимых признака являются определяющими для концепции государства. Один из них – наличие общества... обращенного к целям, которые принуждают людей жить совместно; второй – наличие суверенной власти... которая обеспечивает достижение общей цели»<sup>22</sup>. Речь идет не только о форме, которую принимает суверенность (кто действует в качестве «главы»?), но и о зачастую разделенной связи между правителем и управляемыми, суверенностью и общностью, «головой» и «телом». Теория Гирке, оказавшая влияние на Канторовича, помещает споры между духовной и земной властью в рамки органицизма. В книге «Политические теории Средних веков» Гирке выдвигает тезис, что «органическая теория государства», инкапсулированная в аналогии политического тела, является попыткой ликвидировать непреодолимый раскол между правителем и управляемыми, между сувереном и народом, ме-

жду головой и телом: «Во всех без исключения формах государства проводится различие между правителем и массой управляемых: законная основа власти правителя всегда состояла в том, что масса управляемых прежде уступила ему свою власть»<sup>23</sup>.

Эти свойства политического тела, приписываемые ему в рамках «нисходящей» модели, которые подчеркивают управление «головы» над остальным «телом», могут показаться нам слишком ограничивающими само понятие политического тела. В той мере, в какой понятие политического тела служит легитимации конкретного политического строя, это недалеко от истины. Но важно также указать на множество внутренних напряжений, несоответствий и любопытных изменений, которые претерпевает политическое тело, особенно в контексте политической теологии. Отсюда вытекает четвертый принцип: *политическое тело порождает логически упорядоченного монстра*. Это не означает, что политическое тело – как в описании биополитики у Роберто Эспозито, – выражаясь в терминах иммунитета, зависит от того, что его отрицает. В многочисленных дебатах, которые велись в эпоху раннего модерна, управлению границами и формам иммунизации уделяется мало внимания. Скорее, это предполагает, что понятие политического тела, возникшее само по себе как ответ на проблему политической онтологии, часто влечет за собой создание аберрантной логики, а именно, способов мышления, которые логически обоснованы, но которые приводят к образам политического тела, которые можно описать только тератологически. Эта чудовищная логика наглядно видна в дискуссиях о двойном суверенитете, которые приводят к «двуголовому», или бифефальному, политическому телу, как в политических сочинениях Данте, Оккама и Эгидия Римского<sup>24</sup>. Конечности множатся или, напротив, все отрезаны, рот и анус становятся зеркальным отражением друг друга, и низменные части оказываются причастными к божественному.

Как таковое политическое тело не является единым и целостным понятием, оно постоянно возникает, терпит крах и вновь возвращается к жизни. Это понятие основывается на вариациях, пермутациях и рекомбинациях, подобно взаимозаменяемым анатомическим частям. Споры, которыми была озабочена схоластика позднего Средневековья, являлись не просто спорами о церкви и государстве; они представляли собой череду попыток разрешить напряжение между «го-

ловой» и «телом», которое порой сопровождалось причудливыми и даже чудовищными последствиями.

Но помимо непреднамеренно созданных монструозных тел, понятие политического тела содержит множество разнородных слоев, «уплотнений», которые могут выделяться или скрываться в зависимости от контекста. Например, имеется естественная медицинская плотность политического тела, при которой идеальное политическое тело является «здоровым» или «больным» (как мы находим в различных видах у Платона, Николая Кузанского и Марсилия Падуанского). Политическое тело также имеет топологическую плотность, которая связана с сетью отношений как между частями и целым, так и между самими «частями» политического тела (вновь появляющимися различным образом у Платона, Альтузия, Гоббса и Спинозы). Политическое тело также никогда не могло избавиться от теологии, которая устанавливает божественный порядок и божественное вмешательство как отличительный признак «тела» и «головы» соответственно (и отсюда демонологические аспекты, которые обнаруживаются у Павла, Августина, а позже у Бодена и даже Гоббса). Имеются не только существенные расхождения в способах осмысления политического тела в различные исторические эпохи. Само политическое тело не является строго «политическим», или «теологическим», или «медицинским» понятием. Понятие политического тела не развивается, оно не прогрессирует, оно определяется своими внутренними напряжениями и своим повторением.

Чем же в таком случае является понятие политического тела? Политическое тело – это ответ на задачу осмыслить политический строй (как существующий витальный порядок). Оно формально основывается на аналогии с естественным телом (через последовательное подчеркивание единства, иерархии и витальности). Это формальное отношение исторически выражается в терминах политической теологии (и в вопросах суверенитета и «двух природ»). Несмотря на такую формальную связность, это понятие также определяется своим провалом (то есть своими внутренними напряжениями и телесными вариациями). Мы начали с разговора о политическом порядке и закончили разговором о телесных пермутациях, чудовищах и безголовых трупах. Возможно, это понятие, которое так часто используется в политическом мышлении, мы знаем гораздо хуже, чем кажется.

\*\*\*

*Тела, подверженные порче.* Многое из того, что содержится в перечисленных выше принципах, разумеется, не является чем-то новым. Существует целая серия исследований, включая труды Гирке, Канторовича и Анри де Любака, в рамках которых, используя различные подходы, были выявлены признаки, характеризующие политическое тело. Тем не менее существует один аспект, который в целом остался не изучен, а именно роль «медицинской онтологии» в описании состояния политического тела с учетом различной политической и исторической обстановки. Значит, нужно вновь воспринять буквальность политической аналогии тела со всей серьезностью – с точки зрения анатомии и расчленения тела с присвоением каждой части соответствующего ярлыка. Поскольку медицина не определяет понятие политического тела, постольку политическое тело как таковое не может быть сведено к своему медицинскому содержанию. Однако по-прежнему поразительно то, как политическое тело, с одной стороны, всегда превозносит само себя в стремлении к все более идеальному строю, а с другой стороны, то, как это вознесение (или воскрешение) обсуждается в строго телесных, анатомических и даже виталистических терминах.

В понятии политического тела содержится много неопределенности, и наиболее явственно она проявляется там, где политическое тело оказывается неспособным быть политическим телом или где оно оказывается неспособным выполнить свои обещания. Политическое тело, которое терпит неудачу, может быть понято только как ненормальное или нездоровое тело. И в своей крайней точке само существование тела способствует необратимому процессу болезни и распада, заключенному в его сердцевине. Проследим эту аналогию до логических выводов, следующих из нее: как естественное тело подвержено болезни, разложению и распаду, так и политическое тело может быть определено по его отношению к собственной «болезни», «разложению» и «распаду». Мы можем вновь обратиться к Гоббсу, который дает нам ясный пример этой логики:

Хотя ничто, сотворенное смертными, не может быть бессмертно, однако, если бы люди руководствовались тем разумом, на обладание которым они претендуют, их государства могли бы быть по крайней мере застрахованы

от смерти вследствие внутренних болезней. Ибо по своей природе эти установления призваны жить так же долго, как человеческий род, или как естественные законы, или как сама справедливость, которая дает им жизнь. Поэтому когда государства приходят в упадок, не вследствие внешнего насилия, а вследствие внутренних междоусобиц, то это вина людей не в силу того, что они являются материалом, из которого составлены государства, а в силу того, что они являются творцами и распорядителями последних.

<...>

Из немощей государства я поэтому на первом месте полагаю те, которые возникают от несовершенного его установления и которые аналогичны болезням естественного тела, пристокающим от ненормальностей зародыша<sup>25</sup>.

Гоббс, у которого мы находим кульминацию платоновского *полиса и мистического тела*, доводит аналогию до ее логического (и био-логического) завершения. Политическое тело не только возникает посредством естественного права и договора, оно также должно противостоять – и должно это делать постоянно – внутренне присущей ему возможности распада. Эта поляризация между возникновением и распадом у Гоббса встречается и в политическом теле у Платона, у которого Сократ проводит прямое сравнение между болезнью и расстройством. «Подобно тому как для нарушения равновесия болезненного тела достаточно малейшего толчка извне, чтобы ему расхвораться, – говорит Сократ, – а иной раз неурядица в нем бывает и без внешних причин, – так и государство, находящееся в подобном состоянии, заболевает и воюет само с собой по малейшему поводу, причем некоторые его граждане опираются на помощь со стороны какого-либо олигархического государства, а другие – на помощь демократического; впрочем, иной раз междоусобица возникает и без постороннего вмешательства»<sup>26</sup>.

Проблема не столько в смертности, сколько в самом процессе болезни, распада и разложения, который присутствует в сердцевине онтологии понятия политического тела. Теология позднего Средневековья, занятая проблемой «твари» и ее двойной природы (бессмертная душа и смертная плоть, не подверженный порче более-чем-человеческий дух и подверженное порче животное тело), также исследовала связь между «подверженностью порче» и болезнью. В связи с этим аристотелевский анимизм, галеновская гуморальная медицина и пробуждающаяся анатомия раннего модерна соединяются в мутную смесь,

чтобы произвести противоречивый образ политического тела, который и способен на несокрушимое здоровье и вместе с тем неизбежно обусловлен своей подверженной порче нижней половиной. Для философа и теолога, каким был Николай Кузанский, это подразумевало, что политическое тело требует постоянного особенного ухода: «Подобно опытному врачевателю, императору надлежит заботиться о содержании тела в порядке и гармонии, чтобы животворящий дух мог свободно обитать в нем». И далее Кузанец отмечает, что едва между «четырьмя темпераментами» нарушится равновесие, бдительный врач-суверен должен незамедлительно действовать, поскольку в противном случае это может «произвести в теле различные болезни», такие как «ростовщичество, мошенничество, обман, кража, грабеж», а также «беспричинные войны, раскол и распрю»<sup>27</sup>.

Каковы же тогда «болезни» политического тела? Гражданская война, беспорядки, восстание, инакомыслие, раскол, власть толпы – все эти амбивалентные состояния, характеризующиеся сосредоточением роящихся масс, приводят политическое тело к распаду. Один из уроков, который следует из этого, – что особенно поразительно в контексте политической теологии, – состоит в том, что самая большая угроза политическому телу приходит изнутри. Существуют угрозы, которые отличаются от внешнего вторжения или войны, угрозы, которые разом вовлекают медицину, теологию и политику в единое движение. Эта патология политического тела присутствовала задолго до того, как появился современный дискурс иммунологии и его тропов, связанных с управлением границами. Подобные утверждения открывают возможность того, что в самой структуре политического тела возникает противодействие, которое ведет к его гибели.

Таким образом, к ранее названным принципам мы можем добавить еще один: *политическое тело подразумевает анатомические рамки, которые оно всегда пытается преодолеть (supersede)*. Что же такое анатомизированное «медикализованное» политическое тело? Мы уже обозначили несколько его признаков, выделим три из них. Во-первых, как мы видели, действие аналогии устанавливает связь естественного тела с политическим телом, или, говоря иначе, создает основополагающую предпосылку для связи между телом-как-естественным и телом-как-политическим. Для одних мыслителей, как, например, Аквинат, это в значительной степени являлось инъекцией аристотелев-



ского натурализма в теологическое понятие мистического тела; для других, как, например, Николай Кузанский, это влекло за собой прямое признание галеновой медицинской философии.

Аналогия между естественным и политическим телом ведет к еще одной аналогии – между врачом и правителем, или между доктором и сувереном. Во многих диалогах у Платона Сократ проводит сравнение между врачом и правителем, чаще всего, чтобы показать, что правитель-философ должен действовать в соответствии с определенным знанием и искусством (*technè*): так же как врач обладает навыками лечения естественного тела, так же должен и правитель обладать навыками управления политическим телом. Эта аналогия проникает и в средневековую теологию посредством идеи сверхъестественного Мессии-исцелителя, а в светском варианте через идею правителя как представителя Христа на земле. Лечение, таким образом, находится в существенной связи с управлением.

В результате эти аналогии – между естественным и политическим телом, врачом и правителем – существенно облегчают осмысление коллективного политического бытия в терминах медицинской онтологии. Недавние исследования по истории науки внесли большой вклад в разработку культурной политики медицины, колониализма и милитаризма в XIX веке<sup>28</sup>. В большинстве случаев эти исследования сфокусированы на возникновении микробной теории и сопутствующего ей языка «вторжения» («*invasion*»), ксенофобии и войны<sup>29</sup>. Но это только часть истории. Ибо в античном и позднесредневековых вариантах понятие политического тела находит свое выражение через диалектику здоровья и болезни. Тем не менее здесь линии между сверхъестественным и естественным, чудом и исключением, теологией и медициной не всегда четко проведены. Только по одной этой причине понятие политического тела заслуживает тщательного рассмотрения. Когда упоминания о море (*pestilence*) или порче появляются в сочинениях Аквината, Данте или Марсилия Падуанского, не всегда понятно, идет ли речь о реальной болезни, выраженной в теологических терминах или речь идет об угрозе теологическому и политическому строю, которая выражена на эсхатологическом языке болезни, «подверженности порче» и [страшного] суда.

Таким образом, хотя политическое тело не является исключительно медицинским объектом, эта разновидность медицинской онтоло-

гии составляет его центральную проблематику. Анатомический взгляд на политическое тело состоит в том, что политическое тело должно всегда стремиться выйти за его пределы, но как таковое не может быть помыслено без него.

\*\*\*

*Кому свойственно падать, тому свойственно и восставать\**. Любая попытка описать устройство политического тела неизбежно сталкивается с его распадом, который вписан или даже предписан политическому телу как таковому. Распад лежит в основании политического тела, создание коллективного живого тела всегда существует в [неразрывной] связи с трупом (*nekros*). Следовательно, мы можем назвать изучение этого феномена некрологией политического тела<sup>30</sup>. Ее центральная проблема заключается в корреляции между естественным и политическим телом, но эта корреляция всегда не полная; политическое тело никогда полностью не совпадает с естественным телом. Труп – то, что остается после жизни, после здоровья и после витальности; эта вещь-которая-остается становится одновременно и тем, чему понятие политического тела противостоит и с чем борется, и тем, что сулит более совершенное, воскресшее тело. В определенном смысле главная проблематика политического тела заключается в этом анатомическом и медицинском ожившем мертвце (*revenant*), теле-которое-остается. Другими словами, основной проблемой политического тела не является ни теология духа, ни физиология организма, ни физика механизма, а скорее некрология трупа.

Мы знаем, что понятие политического тела определяется в сравнении с естественным телом. И это открывает двери для вездесущего медицинского взгляда на политическое тело. Мы также знаем, что одним из сопутствующих продуктов этой аналогии является то, что политическое тело подвержено болезни, разложению и распаду. Но существует ли на самом деле, а не только фигуративно то, что мы называем по-

Скрытая цитата из Августина: «Некоторые думают, что речь может идти только о воскресении тел; и потому утверждают, что и это первое воскресение будет в телах. Кому свойственно, говорят они, падать, тому свойственно и восставать (воскресать)» (*Блаженный Августин. О Граде Божиим. Книги XIV-XXII // Творения : В 4-х томах. СПб. : Алетейя, 1998. Т. 4. С. 396*).

литическим телом? Разве оно не состоит из множества тел, которые образуют единое тело? Разве не актуальная жизнь множества «членов» служит основанием для аналогии в случае с политическим телом? В какой момент фигуративное коллапсирует в буквальное? Что происходит, когда аналогия политического тела сама коллапсирует, когда оно становится патологическим или оказывается подвержено разложению?

Вот почему нужно осмыслять понятие политического тела наряду с историческими и политическими событиями, связанными с эпидемиями, вспышками чумы и других моровых явлений. Эпидемии, чума, моровые явления (массовые инфекционные заболевания) – различные термины, хотя в данном случае они могут быть объединены, – выступают примерами, когда «болезни» политического тела напрямую оборачиваются чрезвычайным положением, вызванным действительной болезнью<sup>31</sup>.

В действительности эта обобщенная медицинская онтология требует от нас осмыслить понятие политического тела в контексте эпидемии, чумы и морового поветрия не потому, что она может что-то прояснить по поводу гражданской войны или государственного здравоохранении самого по себе, а потому, что она поднимает философский вопрос о «проблеме множеств». Это необычное выражение Мишель Фуко использует в своих рассуждениях об эпидемиях и их связи с политическим телом. Проблема – это всегда управление и регулирование множеств, и проблема тем больше, когда рассматриваемые множества берутся как живые множества. В своих лекциях 1979 года в Коллеж де Франс Фуко выделяет три схемы эпидемий, каждой из которых соответствует определенный тип власти. Проказа в Средние века, которой соответствует юридическая власть суверена разделять и исключать тела; чума в начале эпохи модерна, которой соответствует способность дисциплинарной власти включать, наблюдать и организовывать; и оспа в XVII веке, которая согласно Фуко обозначает новый тип власти – «диспозитив безопасности» (*dispositif de securite*), главная цель которого состоит в том, чтобы «позволять вещам быть», позволять циркулировать потокам и исчислять вероятности для эффективного вмешательства<sup>32</sup>.

В каждом случае, замечает Фуко, присутствие эпидемической болезни бросает вызов, который является в основе своей политическим:

как предотвратить циркуляцию болезни и вместе с тем сохранить циркуляцию людей и товаров? Фуко формулирует проблему следующим образом: «По сути дела, все такого рода вопросы в той или иной степени касаются обращения. Обращения, понимаемого, разумеется, весьма широко: как перемещение, обмен, взаимодействие, как форма распространения, а также распределения. Ибо проблема, которая здесь возникает, оказывается следующей: нужно или не нужно допускать циркуляцию?»<sup>33</sup> Главная проблема состоит не просто в том, чтобы что-то запретить или разрешить, а в том, чтобы регулировать циркулирующие потоки. Каким-то образом действие суверена по «запрету» должно соотноситься с безопасным действием «позволения». Это приводит Фуко к тому, чтобы предложить экспериментальную теорию нового типа суверенной власти, которая действует скорее через регулирование обращения, чем через запрет: «...государь теперь обязан реализовывать свою власть в этой области соединения, где природа в смысле физических элементов взаимодействует с природой в смысле природы человеческого рода, в этой области, где среда становится детерминантой природного»<sup>34</sup>.

И, вероятно, по этой причине Фуко в конечном итоге предпочитает выражение «устройство безопасности», чтобы описать эту комбинацию вторжения и циркуляции:

А устройство безопасности? В случае с ним, как я пытался вам показать, речь, по-видимому, идет уже не о фиксации того, что недопустимо либо, напротив, обязательно: в данном случае важно взглянуть на вещи со стороны, важно занять такую позицию, которая позволяла бы наблюдать происходящие процессы как таковые, независимо от того, являются они желательными или нет<sup>35</sup>.

Если мы вновь поднимем всеобъемлющий вопрос – что случится, когда фигура политического тела коллапсирует, – на кону будет не просто медикализация или государственное здравоохранение, а напряжение в самой сердцевине политической теологии: вопрос о суверенитете и вопрос о «двух природах». Конечная цель политического тела – не только с точки зрения его цели, но в еще большей степени с точки зрения его эсхатологического «конца» – заключается в способности с легкостью передвигаться между политическими притязаниями и притязаниями, которые, по сути, являются медицинскими. Но когда ана-

логия политического тела коллапсирует, как это и должно быть, она очерчивает основные вызовы, которые бросает мышлению политический порядок.

Что угрожает политическому телу? Это не просто фигуральная или буквальная болезнь, и это не нехватка различения между ними (что во многих отношениях является целью политического тела). Политическому телу угрожает то, что можно назвать просто «множеством». Из чего состоит «множество»? Оно возникает и существует посредством циркуляций и потоков: их прохождений-сквозь, их прохождений-между и даже прохождений-за-пределы – движений, которые, по крайней мере, в случае морового поветрия, чумы и эпидемий, являются и возникновением, и распадом политического тела<sup>36</sup>. Множество во всех этих случаях не просто «противостоит» политическому телу в каком бы то ни было освободительном смысле.

Некрология политического тела относится не только к моменту, когда политическое тело распадается или умирает, поскольку самой политико-теологической природе трупа присуще возвращение, присуще быть воскрешенным и наделенным сверхъестественной жизнью. В «проблеме множеств», поставленной чумой, моровым поветрием и эпидемией, множество никогда не отделено от проблемы суверенитета и всегда встроено в нее. Можно сказать, что множество – это «болезнь» политического тела. Или, другими словами, что именно множество «зачумляет» политическое тело.

\*\*\*

**Некрологии.** Некрология, таким образом, это исследование болезни, упадка и разложения политического тела. Но чем является некрот, если не разложением «жизни» и «порядка», – разложением, которое представляет собой распыление или распространение связи между «жизнью» и «порядком»? Простого противопоставления суверенитета множеству недостаточно для того, чтобы охватить все телесные пермутации, которым подвержено политическое тело. Суверенитет не просто противостоит множеству, равно как и не распространяет на него свое владычество рекуперативно. Как же в таком случае выразить странный изоморфизм между ними? В случае с эпидемией, чумой и моровым поветрием, мы приходим к рассмотрению массовидных и

комплексных процессов разложения и восстановления, прекращения и распространения, проникновения-между и проникновения-сквозь<sup>37</sup>. Эти процессы ведут к изучению не только патологий политического тела, но и его поэтики. Именно в культурологических выражениях живых мертвецов – а очень часто забывают, что политическое тело является также и культурологическим понятием, – мы вновь открываем взаимопересечение между суверенитетом и множеством.

Нигде поэтика политического тела не представлена так эффектно, как в «Аде» у Данте, где мы видим стратификацию живых мертвецов, которые являются и объектами божественного наказания, и тщательно сгруппированы как массовидные скученные тела. Один из самых интересных примеров этого мы находим в шестом круге Ада, где Данте и его проводник Вергилий подходят к гигантским крепостным вратам подземного города Дита. Вергилий должен заручиться божественным вмешательством, чтобы пройти сквозь врата, охраняемые ордой демонов. Войдя внутрь, Данте и Вергилий видят руины города, холмистый ландшафт пылающих открытых гробниц:

И мы, ободрясь от священных слов,  
Свои шаги направили в ворота.  
Мы внутрь вошли, не повстречав врагов,  
И я, чтоб ведать образ муки грешной,  
Замкнутой между крепостных зубцов,  
Ступив вовнутрь, кидаю взгляд поспешный  
И вижу лишь пустынные места,  
Исполненные скорби безутешной.  
Как в Арле, там, где Рона разлита,  
Как в Поле, где Карнаро многоводный  
Смыкает Итальянские врата,  
Гробницами исхолмлен дол бесплодный, –  
Так здесь повсюду высились они,  
Но горечь этих мест была несходной;  
Затем что здесь меж ям ползли огни,  
Так их каля, как в пламени горнила  
Железо не калилось искони.  
Была раскрыта каждая могила,  
И горестный свидетельствовал стон,  
Каких она отверженцев таила  
И я: «Учитель, кто похоронен  
В гробницах этих скорбных, что такими

Стенаниями воздух оглашен?»  
«Ересиархи, – молвил он, – и с ними  
Их присные, всех толков; глубь земли  
Они устлали толпами густыми»<sup>38</sup>.

Мы вновь наблюдаем амбивалентный витализм «теней» в Дантовой преисподней и их массивные скученные формы. Но здесь живые мертвецы не просто сила [страшного] суда или божественного возмездия; в действительности они есть нечто противоположное, то, что производится суверенной властью. И эта суверенная власть не только наказывает, но, что важнее, упорядочивает множество тел согласно их проступкам и прегрешениям.

В Дантовой версии «ходячих мертвецов» эти живые мертвецы, не таясь, пребывают в городе Дите; более того, они являются его «гражданами». Как выразительно замечает Вергилий, живые мертвецы политизированы особым образом: они являются еретиками, теми, кто выступал против теологического и политического порядка, и, что важно, теми, кто делал это изнутри самого порядка<sup>39</sup>. Еретики как живые мертвецы – это те, кто распространяют беспорядок изнутри полиса через распрю или раскол, и поэтому Данте связывает еретиков с теми, кто населяет другие круги Нижнего Ада, включая «зачинщиков раздора» (тела, которых тщательно расчленили) и «поддельщиков» (на которых ниспослана чума и проказа).

Ни в одном произведении, за исключением «Ада», нам не представлена столь явная аналогия с классическим полисом. Город Дит, конечно, очень далек от идеального полиса, описанного Платоном в «Государстве» или града Божьего Августина. Город Дит – это даже не живой человеческий город. Напротив, мы имеем некрополь, мертвый город, состоящий из живых могил и заселенный ходячими мертвецами. Город Дит в этом аспекте – перевернутый полис, перевернутое политическое тело.

В «Аде» живые мертвецы выступают не только как угроза политическому порядку, они также организованы и упорядочены суверенной властью. Суверенная власть определяет живых мертвецов с помощью вмешательства в естественный ход вещей, управляя таким образом границей между естественным и сверхъестественным. Это позволяет не только сохранить существующий теологически-политический порядок, но также и обозначить угрозу, которая исходит из глубин политического тела.

Внутри этого омертвевшего политического тела мы становимся свидетелями двух форм власти – суверенной власти, которая судит и наказывает, а также упорядочивающей власти, которая управляет потоками и циркуляциями многочисленных тел, частей тел и телесными жидкостями<sup>40</sup>. Таким образом, Дантова преисподняя чрезвычайно современна, поскольку указывает, что понятие политического тела всегда сталкивается с двойным вызовом, а именно с необходимостью устанавливать суверенную власть, связанную с необходимостью упорядочивать и управлять множествами.

Это очень распространенный мотив, который постоянно присутствует даже в современных неприязнительных образцах фильмов ужасов. Особый поджанр фильмов о зомби на протяжении многих лет снабжал нас различными культурологическими образами, выражающими живых мертвецов Данте. Образцовыми здесь являются американская и итальянская традиции. Тогда как ранние голливудские триллеры, подобные «Белому зомби» (*White Zombie*, 1932) или «Восстанию зомби» (*Revolt of the Zombies*, 1936), помещали западных докторов и героев (или часто докторов-героев) в контекст вуду и колониализма, современные зомби-фильмы после рубежной «Ночи живых мертвецов» (*Night of the Living Dead*, 1968) Джорджа Ромеро помещают живых мертвецов в явно американский, постиндустриальный контекст, подчеркивая «молчаливое большинство», которым мы являемся, средствами политической сатиры.

В противоположность этому итальянская традиция зомби-фильмов частично объединяет и раннюю, и позднюю американскую традицию. Хотя широко известные режиссеры фильмов ужасов и баловались этим жанром, именно Лючио Фульчи в мельчайших деталях разрабатывал (а кто-то может сказать – эксплуатировал) мотив живого мертвеца. Зомби-фильмы Фульчи не только исповедуют идею, что колониальный подход – это медицинский подход, но и исходят из того, что медицинская власть всегда связана со сверхъестественной – и суверенной – властью поднимать мертвых [из могил]<sup>41</sup>.

Критики Фульчи не признают его работы, утверждая, что он все время снимал один и тот же фильм. Это сложно отрицать, поскольку фильмы Фульчи, среди которых культовые «Зомби» (1979, вышел в Италии как *Zombi 2*), «Седьмые врата Ада» (*E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, lit, 1981) или до странного лишенный действия (*uneventful*) «Город живых мерт-



вещей» (*Paura nella città dei morti viventi*, 1980), вновь и вновь повторяют архетипическую сцену, в которой визуально инкапсулирован каждый из его фильмов, – сцену «ходячих мертвецов». Финал в «Зомби 2», например, изображает живых мертвецов, медленно идущих в Нью-Йорк по Бруклинскому мосту (очевидно, что живые мертвецы происходят из Бруклина...). Обычно такие сцены представляют собой картины возмездия: живые мертвецы, будучи продуктом медикализированной суверенной власти, мстят своим угнетателям. Схожие сцены есть и в фильмах Ромеро: «Рассвет мертвецов» (*Dawn of the Dead*, 1978), «День мертвецов» (*Day of the Dead*, 1985) и сравнительно недавний фильм «Земля мертвецов» (*Land of the Dead*, 2005). Все они содержат ключевую кульминационную сцену, где живые мертвецы, словно массовое заражение, просачиваются через ограждения, баррикады и рвы, которые люди сооружают, чтобы их сдержать. Места, через которые проходят живые мертвецы, – частные дома, предместья, торговые центры, улицы, городские скверы, военные базы, небоскребы крупных корпораций – оказываются проницаемыми для миазматической логики живых мертвецов.



Кадр из фильма «Зомби» Лучио Фульчи, 1979

Здесь, несомненно, присутствует определенная доля политического романтизма. Шаг за шагом множество преодолевает ожесточенное сопротивление; все символы иерархии низвергаются. Во всем этом чувствуется некий эсхатологический привкус, поскольку если живые мерт-

вещи являются универсальным явлением, значит, они лишены особенных признаков, будучи массивной и амбивалентной силой [страшного] суда.

В этих архетипических сценах, изображающих ходячих мертвецов, живые мертвецы объединены в массивные скученные формы, влекомые амбивалентным витализмом. Они оккупируют не только границу между живыми и мертвыми, но и между классическими философскими дилеммами единого и многого, единичного и множественного. Их массивность и их скученность – это не только вопрос количества, но также и движения (хотя и раздражающе медленного, неотступного движения). Движение таких массивных скученных форм является контагиозной циркуляцией, прохождением-сквозь и прохождением-между и даже – в эсхатологическом смысле – выхождением-за-пределы.

Политическое тело – это не только понятие политической философии, оно также содержит в себе поэтику; и обе – философия и поэтика – сцепляются друг с другом в «некрологической» точке – точке, в которой конституция оборачивается расторжением, композиция – разложением (*decomposition*). Рассмотренное с позиции Дантова «Ада» понятие политического тела требует от нас осмыслить отношение между суверенитетом и множеством как некрологический феномен, а не как виталистическое, героическое или романтическое отношение освобождения. Политическое тело по определению увядает и распадается, подобно кадавру. То, что разлагается и все же еще остается живым.

\*\*\*

**Вариации на тему «Ада».** Продолжая тему некрологии, любопытно взглянуть на то, как современные адаптации Дантова «Ада» пытаются показать и его архитектуру, и многочисленные возможности разложения и распада. Литературные адаптации «Ада» слишком многочисленны, чтобы их здесь перечислять, хотя мы и можем назвать два произведения, заслуживающие упоминания. Это роман Лероя Джонса «Система Дантова Ада» (*The System of Dante's Hell*, 1965), где приемами литературного авангарда рисуется картина Ада как городского упадка в сценах достойных Босха и Брейгеля, и роман Ларри Нивена

и Дерри Пурнеля «Ад» (*Inferno*, 1976), в котором вместо Данте главным героем выступает писатель-фантаст Аллен Карпентьер, который умирает на научно-фантастической конвенции и отправляется в путешествие по высокотехнологичному футуристическому Аду, смахивающему на тематический парк развлечений.

Однако именно в киноверсиях мы видим акцент на архитектуру Дантова «Ада» как на нечто целое, представляющее Ад в качестве структурированного политического тела. В 1911 году был показан немой итальянский фильм «Ад» (*L'Inferno*) – первый [полнометражный] художественный фильм, снятый в Италии [и получивший международную известность]. Режиссерами были Франческо Бертолини, Джузеппе де Лигоро и Адольфо Падован, фильм снимался в течение трех лет. Мрачные магические сцены, содержащиеся в этом фильме, даже сегодня способны поразить воображение. Хотя спецэффекты той эпохи, разумеется, не могут соперничать с современными, режиссеры, ставя свои сцены, широко использовали гравюры Гюстава Доре, иллюстрирующие поэму Данте. Например, в сцене о круге сладострастников комбинированные съемки создают ощущение невесомости текучих тел, несомых вихрем на фоне черного неба. В фильме «Ад» кадр используется с максимальной искусностью: каждая заключенная в кадре сцена представляет собой целый мир со множеством происходящих в нем событий и каждая новая сцена в кадре связана с очередным переходом Данте и Вергилия. Кадр не только дает возможность увидеть каждый из кругов в целом, но также и служит разновидностью портала, или входа, в следующий круг, который мы как зрители соединяем в нашем воображении.

Эта техника не только показывает тела в фильме – внутри кадра, – она также дает нам «соборное» (*assembled*) тело самого фильма, архитектуру Ада в целом, которую мы переживаем во времени так же, как читатели поэмы. Эта же линия получила развитие в фильме Нобуо Накагавы «Ад» (*Jigoku*), или «Хикогу», вышедшем в 1960 году. Общеизвестно, что это один из первых современных фильмов ужасов, снятых в послевоенной Японии, в котором Накагава соединяет западное и восточное понятие преисподней. Фильм разделен на две части. В первой части – наполовину мелодраме, наполовину криминальном триллере – показана жизнь Широ, студента факультета теологии в Токийском университете, его разнообразные желания, интриги и махина-

ции. Мы видим, как сцена за сценой человеческие особи охотятся друг на друга, эгоистично пытаются реализовать собственные бесчестные планы. Первая часть фильма заканчивается сюрреалистическим гротескным пиршеством, в ходе которого происходит убийство, самоубийство, разврат и отравление нескольких гостей ядовитой рыбой. С этого момента начинается вторая часть «Хикогу», в которой мы следуем за Широ по различным уровням Ада. Накагава использует насыщенные цвета и спецэффекты, чтобы придать сценам сходство с ночным кошмаром. Среди рек с кипящей кровью и лесов, населенных призраками, мы видим тела, разрывающиеся на части и пожираемые демоноподобными ограми. Чем больше Широ узнает правду о человеческой природе, тем глубже он погружается в недра Ада. Интересный момент культурного взаимопроникновения: в конце фильма мы видим Широ, распятого на буддийском колесе сансары. Это наводит на мысль, что первая часть фильма соответствует второй части так же, как Ад-на-Земле соответствует Земле-в-Аду.

Можно было бы и дальше продолжать перечислять экранизации [поэмы Данте]. Но мы сменим направление наших размышлений и посмотрим, как современный кинематограф использует мотивы Дантова «Ада» вместе с его пространственной архитектоникой, переходами между кругами и обращением к необычным ландшафтам и странным существам. К примеру, в завораживающем фильме Киёси Куросавы «Пульс» (*Kairo*, 2001), или «Кайро», сохраняется дух Дантова «Ада», но воплощается он в современных технологиях. В фильме показана дружеская компания молодых людей, которые начинают интересоваться видеочатами в интернете. Примечательно, что Куросава снимает эти сцены особым образом: погруженные в тишину сумрачные комнаты, освещенные лишь мерцанием компьютерного монитора. Комнаты видеочата, которые мы видим на экране компьютера, также показаны тёмными и там никого нет. Куросава кадрирует эти сцены с помощью немного заниженной камеры – в стиле фильмов Ясудзирю Одзу. По мере того как герои вовлекаются в эти, казалось бы, пустые комнаты видеочатов, их преследуют странные самоубийства, агорафобия и депрессия. Постепенно мы обнаруживаем, что комнаты видеочатов связаны не с другими людьми, а с царством мертвых. Экраны компьютерных мониторов оказываются порталами в преисподнюю, и они проходят сквозь них.

Архитектурные сооружения мертвых, залитые кровью переходы, входные двери. Многочисленные фильмы ужасов демонстрируют нам порталы в Ад в самых невероятных и самых привычных местах (это тема таких фильмов, как «Часовой» [*The Sentinel*, 1977] и «Ужас Амивилля» [*The Amityville Horror*, 1979]). Это также является центральным мотивом в экспериментальном документальном фильме режиссера Лауры Кранинг «Врата дьявола» (*Devil's Gate*), вышедшем в 2011 году. Без интервью и закадрового текста фильм представляет собой нарезку черно-белых съемок дамбы «Врата дьявола» (*Devil's Gate Dam*) в Южной Калифорнии. В 1940-х годах дамба была местом, где инженер-ракетостроитель и один из основателей Лаборатории реактивного движения Джек Парсонс проводил серию оккультных экспериментов. Фильм Кранинг сфокусирован на заброшенной, безлюдной, населенной призраками местности «Врат дьявола», виды которой перемежаются с отрывками из дневников Парсонса. Величественные строгие геометрические формы дамбы контрастируют с бурлящими потоками воды, зарослями сорняков и стелющимся туманом. И эта плотина, продукт человеческих технологий, оказывается настолько вписанной в естественное окружение, что вскоре начинает казаться древней, даже первобытной, как если бы она существовала здесь с незапамятных времен. Если такие экранизации «Ада» Данте, как «Ад» и «Хигоку» вовлекают зрителей в путешествие по Аду, фильмы типа «Кайро» и «Врата дьявола» существуют в игре явного и тайного, как сумрачные порталы. Мы все дальше отходим от Ада, но в то же самое время Ад все больше внедряется в наш жизненный мир.

\*\*\*

«*Инферно*» Дарио Ардженто. Молодая жительница Нью-Йорка открывает старую книгу в кожаном переплете. Книга написана на латыни, страницы ее все еще не разрезаны. Заголовок: «Три матери». Автор: архитектор по имени Варелли. В книге рассказывается о ковене ведьм, каждая из которых тайно живет в одном из трех городов – Риме, Фрайбурге и Нью-Йорке – в домах, построенных по проектам Варелли. Их имена в книге звучат зловеще (*uncannily*): *Mater Lachrymarum*, *Mater Suspensorum*, *Mater Tenebrarum* – Мать слез, Мать вздохов и Мать тьмы. Один из архитектурных рисунков в книге поразительно похож на дом, в

котором живет сама героиня. Подозревая, что это и есть один из домов, построенных по проекту Варелли, девушка идет в антикварную лавку по соседству и пытается выяснить, что за книгу она купила. Сухопарый ворчливый владелец лавки отвечает намеками, которые только усугубляют ее подозрения: «...единственная тайна в том, что все наши жизни управляются мертвыми...». Ночь. На обратном пути молодая женщина замечает у стены дома железную дверь, которая ведет в подвал. Открыв ее, она осторожно спускается по лестнице. Подвал завален разным хламом: старая мебель, водопроводные трубы, ящики – все затянато паутиной. Слышится плеск воды. Вода сочится по одной из труб, образуя тонкую струйку, которая течет по бороздкам в полу, подобно крови по артериям. Она течет вглубь подвала, где посреди грязного выщербленного бетонного пола находится проем. На вид он как лужа, но оказывается, что под ним пустое пространство, наполненное водой. Пытаясь рассмотреть, что там, девушка наклоняется и случайно роняет туда свои ключи, которые медленно погружаются вниз. Не в состоянии дотянуться до них, она спускается в проем и ныряет за ключом. Она замечает следы ушедших эпох: барочные стулья и канделябры, украшенный орнаментом ковер, хрустальные бокалы, старый камин, а над ним – едва держащийся на стене – большой потускневший портрет, подписанный на латыни *Mater Tenebrarum*. Дверь, которая ведет в другие комнаты, также залитые водой, приоткрывается. Внезапно рядом с ней проплывает труп с ободранной кожей; он движется вверх, словно стремясь достичь проема. Охваченная паникой, она выбирается, в спешке выбегает из подвала, идет по железной лестнице в дом и поднимается на лифте в свою квартиру. Внизу мы вновь видим подвал. Сломанные балки обрушаются над проемом, формируя подобие мрачной и ветхой призмоподобной скульптуры. Звучит отрывок из оперы Верди.

\*\*\*

**Катастрофическая жизнь (*Disastrous Life*).** «Катастрофа, – пишет Морис Бланшо, – все разрушает, оставляя нетронутым»<sup>42</sup>. В нашу эпоху природных катастроф, изменения климата, мировых эпидемий и ширящегося биотеррора мы постоянно вынуждены думать о вымирании человеческой расы – как в философских терминах, так и в терминах, порожденных жанром ужасов. В контексте этого представляется, что

политическое тело сегодня является глобальным и сетевым, вирусным и информационным, а также облачным, стихийным, климатологическим. Своими границами политическое тело полностью покрывает планету, являя жуткий вид планеты живых мертвецов...

Рушащиеся города, затопленные города, города в зоне отчуждения – телесная связность полиса постоянно находится под угрозой [разрушения] и в то же самое время постоянно прилагаются усилия заново укрепить его границы и заново артикулировать требующийся для этого понятийный аппарат. В трещинах и разрывах [политического тела] голая жизнь постоянно сталкивается с собственной неустойчивостью (*precariousness*), такая жизнь всегда уязвима, хрупка, случайна и, таким образом, всегда является исключением. Нигде неустойчивость жизни не проявляет себя так, как в вопросах медицины и здравоохранения, относящихся к «биологической защите»<sup>43</sup>. Сам факт того, что *bios* требует защиты, уже заслуживает внимания, но еще более значимым является то, что *bios* должен быть защищен как от террористических атак, так и от «атак» самой природы. В случае биотерроризма эти два вида атак идут нераздельно, достигая кульминации в политическом теле, которое, будучи одновременно и естественным, и искусственным, испытывает угрозу со стороны той же самой формы жизни, которая ее порождает<sup>44</sup>.

Однако сегодня мы больше не говорим о политическом теле; эти термины задвинуты в тёмные и пыльные углы чисто исторического исследовательского интереса; они уже мертвые метафоры. И все же, несмотря на это или, напротив, благодаря этому, необходимо учитывать готическую живучесть понятия политического тела. Если сегодня мы больше не говорим о политическом теле, то не потому, что понятие как таковое исчезло. Может быть, это происходит потому, что вопросы, которые поднимает понятие политического тела, никогда не были настолько уместны! Ведь все современные философские споры о «чрезвычайном положении», «биополитике» и «множестве» (вдобавок к распространяющимся, подобно зомби, бесчисленным фильмам, телешоу и т. п.) вращаются вокруг различных версий Дантовых живых мертвецов, обитающих в городе Дите – городе, который является гробницей, полисе, который в то же самое время является и некрополем.

Часть III  
РАЗМЫШЛЕНИЯ  
О ГОТИЧЕСКОМ





**Б**естиарий («Песни Мальдорора» Лотреамона). В 1868 году в парижских книжных магазинах появилась тоненькая, анонимно опубликованная книга, озаглавленная *Les Chants de Maldoror* («Песни Мальдорора»). В ней содержалась только песнь I, или *Canto I*, а предполагаемым автором был – в соответствии с царившей в эпоху *fin-de-siècle* [конца века – *фр.*] модой на готику, декадентство и эстетствующий аристократизм – «граф де Лотреамон». В дальнейшем эта книга окажет решающее влияние на всю контркультуру – от сюрреализма до ситуационизма. Но вначале «Песни Мальдорора» прошли незамеченными, даже когда песнь I была год спустя переиздана в антологии *Parfumes de l'Âme* («Ароматы души») и даже когда вышло полное собрание песен Мальдорора.

Нетрудно понять, почему внимание читателей обошло книгу стороной. Ни проза, ни поэзия, ни художественное произведение, ни нон-фикшн – она не вписывалась даже в популярный жанр черного романа и не подходила под зарождавшийся жанр стихотворений в прозе. Нижеследующий фрагмент из песни II дает полное представление обо всех особенностях этого текста:

Порою вшивокудрый Мальдорор вдруг замирает и настороженно вглядывается в небесный бирюзовый полог – глумливое улюлюканье некоего невидимого призрака чудится ему где-то рядом. Он содрогается, он хватается за голову, ибо то глас его совести. Как безумный, бросается он тогда вон из дому и мчит, не разбирая дороги, через морщинистые пашни. Но мутный призрак не теряет его из виду и так же быстро мчится следом. Иногда в грозовую ночь, когда стаи крылатых спрутов, издали напоминающих воронов, парят под облаками, направляя полет свой к городам, куда они посланы в предупреждение, дабы люди одумались и исправились, – в такую

ночь какой-нибудь угрюмый булыжник, бывает, увидит две промелькнувшие при вспышке молнии фигуры: беглеца и того, другого, – и, смахнув слезу невольного участия с каменной одежды, воскликнет: «Наверно, кара по заслугам!» Сказав же так, вновь погрузится в мрачное оцепенение, и только с затаенной дрожью станет наблюдать за этой травлей, за охотой на человека, а также и за тем, как друг за другом вытекают из бездонного влагалища ночи чудовищные сперматозоиды – сгустки кромешной мглы и поднимаются в грозовой эфир, расправив перепончатые, как у летучей мыши, крылья и застилая ими горизонт, так что даже легионы спрутов меркнут перед этой слепой и безликой лавиной<sup>45</sup>.

«Песни Мальдорора» изобилуют животными, которые то выступают в качестве символов, то в качестве самих себя, то служат для выражения абсурда. Начало песни IV распространяет эту литанию анимализации на весь спектр сущего – от человека до минералов, – достигая своей кульминации в одном из многих рассыпанных по тексту заклинаний против человека:

Кто: человек, иль камень, иль пень начнет сию четвертую песнь? Порой наступишь ненароком на лягушку, вздрогнешь от омерзения – какая гадость! – но только и всего. Куда ужасней прикоснуться, хотя бы слегка, к телу человека: сей же миг растрескаются и разлетятся мелкими чешуйками, как слюда под ударом молотка, пальцы, и долго еще будет судорожно сокращаться желудок: так мучительно трепещет на деревянном настиле палубы сердце выпотрошенной акулы. Столь отвратительны друг другу люди! Прав ли я? Возможно, что и нет, хотя, скорее всего, да. Я допускаю, что на свете есть болезни страшнее, чем воспаление глаз, утомленных непрерывным бдением, долгими часами, проведенными в попытках разгадать непостижимую человеческую душу, даже, наверное, есть, и все же мне такой пока не встретилось! Пожалуй, я не глупее многих, и, однако, сказать, будто я преуспел в этих своих изысканиях, значило бы осквернить уста бессовестною ложью! Древний египетский храм стоит в местечке Дендера, в полутора часах пути от левого берега Нила. Ныне его балки и карнизы населяют полчища ос; живые ленты их огибают колонны, и кажется, будто длинные черные космы колышутся на ветру. Последние обитатели мертвого портика, они охраняют храм, словно фамильный замок, от посягательств посторонних. Треск тысяч жестких крылышек подобен оглушительному скрежету громадиных льдин, что насаждают друг на друга, когда весна крушит полярный панцирь. Но несравненно громче смятенное биение трех черноперых крыльев скорби, терзающей меня, когда я наблюдаю за недостойным существом, увенчанным по воле Провиденья короною верховной власти на земле!<sup>46</sup>

Текст «Песен Мальдорора» практически всегда вызывает ощущение безостановочного излияния слов, звуков и изображений: страница за страницей идут плотно сбитые блоки абзацев, описывающих фантазмагорических существ, плотной толпой следующих друг за другом. В одних местах текст вызывающе непосредственно обращается к читателю; в других – пускается в длинные, квазинаучные описания флоры и фауны; в третьих – внезапно взрывается ужасником или готическим романом. «Песни Мальдорора» нарушают практически все правила поэтики, это происходит не столько в силу следования авангардным принципам, сколько из-за того, что текст не в силах совладать с самим собой. Тексту не видно конца и неизвестно, на что еще он способен, – в этом смысле и его объем, и разделение на главы носит, как представляется, произвольный характер.

В одной из рецензий, которая вышла после первой публикации «Песен Мальдорора», содержится лишь озадаченность и удивление: «...гиперболическая напыщенность стиля, диковатая странность, безрассудная отвага в замысле, резкий контраст, в который этот исполненный страсти язык вступает с унылыми умствованиями нашего времени, – [все это] с первого взгляда повергает ум в состояние глубокого изумления»<sup>47</sup>. Подобная оценка не раз потом фигурировала и в последующих упоминаниях «Песен Мальдорора» в литературной критике и истории литературы. Такие комментарии всегда характеризовались краткостью и изумлением, как если бы речь шла о небывалом звере, внушающем страх. Антонен Арто подытоживает общее отношение критики XIX и начала XX века в отношении таких авторов, как Лотреамон, Нерваль и Бодлер: «...люди испугались как бы их поэзия не шагнула со страниц в жизнь и не перевернула вселенную...»<sup>48</sup> Действительно, эти замечания по поводу «Песен Мальдорора» любопытны по одной-единственной причине: согласно с ними текст непреднамеренно представляется как живой – текст как животное. Перед читателями «Песен Мальдорора» текст предстает не только в низменно монструозном виде, но и сам оказывался животным, тератологической аномалией, состоящей из частей и фрагментов, неуклюжим или неприкаянным телом. В отличие от текстуальности животного, столь часто встречающейся в литературных образцах, «Песни Мальдорора» предлагают животность самого текста, состоящего из множества усиков, выскакивающего со страниц и пожирающего читателя. В «Романтиче-

ской агонии»<sup>\*</sup>, опубликованной в 30-х годах прошлого века, литературный критик Марио Прац посвящает Лотреамону всего лишь несколько абзацев. Но даже и в этих редких строках он, следуя сложившейся традиции, рассматривает «Песни Мальдорора» как неестественное произведение, причисляя его к «позднему и крайнему случаю канныбалистического байронизма»<sup>49</sup>.

Когда «Песни Мальдорора» были «открыты» сюрреалистами, восприятие этого текста изменилось: животность «Песен Мальдорора» внезапно приобрела почти мистические свойства. Андре Бретон отметил, что «Песни Мальдорора» являются «выражением столь полного откровения, которое, по-видимому, выходит за пределы человеческих возможностей». Филипп Супо выпустил несколько изданий «Песен Мальдорора», а Луи Арагон написал эссе «Лотреамон и мы». Несомненно, Бретон, Супо и Арагон были захвачены зачастую поразительными сопоставлениями в этом тексте, самым известным из которых является фраза «прекрасен... как встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки»<sup>\*\*</sup>. Комментарий Бретона обращает внимание на еще один аспект «Песен Мальдорора», а именно на животность самого текста и его последовательный и неприкрытый антигуманизм. Хотя сюрреалисты и были непримиримыми критиками религии, они, как известно, привнесли в свои сочинения множество мистических и оккультных тем. Неудивительно, что «Песни Мальдорора» – текст, который станет частью сюрреалистического канона, – часто описывается в мистических терминах: Бретон видит Лотреамона «в ауре ослепительно черного света»<sup>\*\*\*</sup>; Арто восхвалял «Песни Мальдорора» за их мистическую «абсолютную ясность», «оргию, бессознательный протест всех против сознания одного»<sup>\*\*\*\*</sup>; Рене Домаль утверждал, что «Песни Мальдорора» – это не что иное, как «священная война», объявленная человечеству.

Эти два взгляда на «Песни Мальдорора» – как на нечто животное и как на духовное – часто совпадают и становятся почти неразличимы-

\* Оригинальное итальянское название – *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* («Плоть, смерть и дьявол в романтической литературе»).

\*\* *Лотреамон. Песни Мальдорора* / пер. с фр. Н. Мавлевич // *Лотреамон. Песни Мальдорора*; Стихотворения; Лотреамон после Лотреамона. М.: Ad Marginem, 1998. С. 292.

\*\*\* Бретон А. Предисловие к «Сочинениям» Лотреамона / пер. с фр. М. Блинкиной // Там же. С. 426.

\*\*\*\* Арто А. Письмо о Лотреамоне / пер. с фр. С. Дубина // Там же. С. 439.

ми, что позволило Гастону Башлярю говорить о «блаженстве метаморфозы». Большая часть этого получила подтверждение в современном литературоведении. Есть еще вопрос об авторстве – реальный человек Исидор Дюкасс, который использует псевдоним граф де Лотреамон и о котором известно совсем немного, за исключением того, что он родился в 1846 году Уругвае, в Монтевидео, и что в 1870 году он умер при загадочных обстоятельствах в своем парижском гостиничном номере. Литературные детективы отметили сходство между названием *Lautréamont* и *Latréaumont*, готическим романом Эжен Сю, опубликованным в 1830-х годах. Что касается названия, «Песни Мальдорора» часто сравнивали с французским выражением *mal d'aurore* [зловещий рассвет], что, по-видимому, находит подтверждение в одном из немногих сохранившихся писем Дюкасса: «Позвольте мне объяснить вам мою ситуацию. Я воспел зло, как и Мицкевич, Байрон, Мильтон, Саути, А. де Мюссе, Бодлер»<sup>50</sup>.

Последующие исследователи обнаружили в «Песнях Мальдорора» множество текстовых заимствований из Гомера, Библии, Шекспира, Данте, Бодлера, Метьюрина и вплоть до обширных отрывков из учебников по математике и естественным наукам – и прежде всего «Энциклопедии естественной истории» Жана-Шарля Шеню, вышедшей в 1850–1861 годов. Похоже, что все эти «факты», окружающие «Песни Мальдорора», указывают на текст, который на всех уровнях пытается сам себя сделать нечеловеческим, лишая себя авторства, аутентичного голоса и даже значения. Текст «Песен Мальдорора», судя по его обширным заимствованиям, носит хищнический характер, и, согласно Працу, в конечном итоге становится аутофагом, пожирающим самого себя в этом процессе. Как мы увидим, эта тенденция к телесному и текстуальному самоотречению позволяет «Песням Мальдорора» эффективно преодолеть расстояние, отделяющее звериное от духовного.

\*\*\*

**Зуб и коготь, плоть и кровь.** Современные исследования, посвященные «Песням Мальдорора», в значительной степени сосредоточены на выяснении той роли, которую в тексте играют различные создания, будь то выдуманные фантастические звери, или животные знакомые по учебникам биологии, или сама абстрактная идея «животности». Кри-

тика разнится в зависимости от того, как подходить к этой теме. Одни настаивают на понимании животных в «Песнях Мальдорора» через язык и риторические фигуры – тропы. Например, в своем анализе «сравнений с животными» в «Песнях Мальдорора» Питер Нессельрот утверждает, что животные должны пониматься в контексте репрезентаций животных в культуре, а этот контекст, в свою очередь, позволяет Лотреамону играть необычными сравнениями между людьми и животными (включая многочисленные вставки научных описаний животных). Результатом такого нарушения общепринятых правил поэтического языка является то, что читатель «обнаруживает, что Лотреамон раскрывает ему новый способ восприятия, видение, которое не ограничено искусственными ограничениями, наложенными культурой, поскольку границы между объективным и субъективным исчезли»<sup>51</sup>.

Другие подходы предполагают, что странные и аномальные существа в «Песнях Мальдорора» должны пониматься как фантазия, видения и архетипы кошмаров. Именно это предлагает Алекс де Йонг, производя анализ «Песен Мальдорора» как развернутой «анатомии кошмара». Животные в «Песнях Мальдорора» часто изображаются в искаженном виде, либо с помощью инверсии естественного порядка (говорящие пауки или лягушки), либо с помощью преувеличений (светлячок размером с дом). Согласно де Йонгу «Лотреамон искажает и разрушает основные матрицы, через которые мы декодируем реальность. Его искажения угрожают нашему чувству пространства, тому, что „наверху“ и тому, что „внизу“, нашей способности судить о соотношении размеров изображений, запечатленных на сетчатке глаза»<sup>52</sup>. Отдельные типы животных, которые часто встречаются на страницах «Песен Мальдорора», – насекомые, рептилии, амфибии – выделяются своим радикальным отличием от человека. «Они настолько чужды, что представляют собой смертоносную угрозу, неисчерпаемый источник кошмаров»<sup>53</sup>.

Существуют, наконец, подходы, рассматривающие бесчисленных животных, тварей и монстров в «Песнях Мальдорора» в связи с понятием «природы», как оно формировалось в истории науки, где натурфилософия, логика, классификация и даже теология шли рука об руку. В своем замечательном обзоре животных, встречающихся в «Песнях Мальдорора», Ален Пари выдвигает предположение, что описания

избыточного многообразия реальных и фантастических форм жизни следуют модели бестиария. Согласно Пари, Лотреамон «является исследователем – исследователем человека. Но также он является и исследователем нечеловеческого, в особенности животного царства. Отсюда и рождается бестиарий как отклонение [от курса], зафиксированное в вахтенном журнале»<sup>54</sup>.

Хотя мы можем дать пояснения по каждому экземпляру животных, которые появляются в тексте, подобный реестр не приблизит нас к пониманию животности «Песен Мальдорора». Животные в «Песнях Мальдорора» не являются ни экземплярами природного мира, ни аллегорическими изображениями людей. Текст «Песен Мальдорора» содержит ясную мысль: *животность никак не сводится к [отдельным] животным*.

Критически это было осознано Гастоном Башляром в исследовании, посвященном Лотреамону, которое вышло в 1939 году. В своем анализе «комплекса животности» в «Песнях Мальдорора» Башляр предлагает понимать животность в феноменологическом плане, как «агрессию в чистом виде, так же как, например, принято говорить о поэзии в чистом виде»<sup>55</sup>. Согласно Башляру, это значит рассматривать животных не как биологические виды или культурные символы, а понять их в терминах их собственной аффективности. Башляр отмечает, что «у Лотреамона животное схватывается совсем не в его формах, но в его наиболее непосредственной функции, а именно – в функции агрессии»<sup>56</sup>. Животные никогда не присутствуют, они всегда действуют: двигаются, растут, набрасываются и пожирают. В этом смысле «Песни Мальдорора» представляют собой инвентарь аффектов: «Исчерпывающая классификация таких фобий и „филий“ представила бы нам нечто вроде аффективного животного царства, каковое интересно было бы сравнить с животным царством, описываемым в античных и средневековых бестиариях»<sup>57</sup>.

Показателен анализ Башляра, когда он сравнивает Лотреамона и Лафонтена. Лафонтен, получивший известность как автор множества басен о животных, изображает людей под видом животных. Животные в баснях Лафонтена являются таковыми только с виду, под звериной шкурой у них скрываются различные образцы человеческих типов и характеров. Для Лотреамона верно почти полностью противоположное – люди, когда они присутствуют в тексте, выглядят как



животные или очень быстро анимализируются по ходу своих действий. Если Лафонтен в действительности интересуется человеком в образе животного, то Лотреамон животным в человеке. Более того, в «Песнях Мальдорора» люди не просто похожи на животных, они часто подвергаются метаморфозе и становятся животными. Башляр подчеркивает эту активную, динамичную, «агрессивную» животность, которая в «Песнях Мальдорора» выступает функцией. В этом разительное отличие от Лафонтена, для которого животное – это физиогномика, представление и форма. С помощью бесчисленных гибридов, тератологий и метаморфоз, из которых состоит «Песни Мальдорора», Лотреамон вводит понятие животности, которое постоянно производит жизнь, жизнь как презентацию. Напротив, с помощью карикатурного изображения человекоподобных животных в своих баснях Лафонтен изображает жизнь, понимаемую как репрезентация. Тогда как Лотреамон понимает животность как взрыв аффектов, Лафонтен понимает животность как поведенческий набор поступков. Башляр резюмирует эти моменты, допуская намек на романтизм, который пронизывает все его исследование: «[Если] Лафонтен под видом басни о животных излагал человеческую психологию, то Лотреамон обращает басню против человека, оживляя те грубые импульсы, которые все еще так властны и влиятельны в человеческом сердце»<sup>58</sup>.

Подобные сравнения и последующие выводы являются главным вкладом Башляра в изучение «Песен Мальдорора», поскольку дают возможность провести точное и тонкое различие между животностью в тексте и животностью самого текста. Списки появляющихся животных и совершаемых ими действий позволяют Башляру увидеть два основных аспекта, которые формируют животность «Песен Мальдорора». Имеется действие разрывания в его физиологической связи с когтем, клювом, рогом, а затем имеется действие сосания и его физиологическая связь с присоской, клыком, ртом. Для Башляра это составляет два полюса животности в «Песнях Мальдорора»: «На самом деле, как мы полагаем, в лотреамонизме разыгрываются практически исключительно только две партии – партия когтя и партия присоски, в соответствии с двойственным зовом – зовом плоти и зовом крови»<sup>59</sup>.

Кроме того, действия сосания и разрывания не являются чем-то исключительным для соответствующих анатомических органов. Дей-

ствие разрывания (или сосания) может латерально перейти к другим частям тела, от когтя к бивню, клюву или жалу. Подобным образом и объект разрывания (или сосания) также может быть перенесен с живой кожи амфибии к гладкому мрамору статуи. Этот латеральный перенос настолько плодотворен, что становится почти произвольным, приобретая животную способность к созданию и уничтожению форм. Как отмечает Башляр, в «Песнях Мальдорора» «прекрасное нельзя просто воспроизвести; вначале его надо произвести. Для этого у жизни, у самой материи берутся те элементарные энергии, которые вначале преобразуются, а затем преобразуются»<sup>60</sup>.

В одной из сцен, описанной Башляром, бестелесный «дух» Мальдорора превращается сначала в орла, затем в птичью стаю и, наконец, в странное, призрачное «утерянное тело», состоящее из пары оторванных крыльев альбатроса, вперемежку с рыбьим хвостом, которое затем совершает злобный полет, бросающий вызов «Создателю». Согласно Башляру такие моменты красноречиво говорят не столько о животных, сколько об абстрактном процессе анимализации, указывая на «притупление способности оживотнивания, которая на этот раз оживотнивает сама не зная что. Но тем не менее, при всей своей недостаточности, спонтанный биологический синтез вполне ясно показывает саму потребность в оживотнивании, которая лежит в основании воображения»<sup>61</sup>. Таким образом, несмотря на то, что в «Песнях Мальдорора» присутствует множество животных, согласно Башляру они в большинстве своем организованы в рамках аффективной физиологии разрывания и сосания, когтя и зуба, плоти и крови.

В «Песнях Мальдорора» животность никоим образом не совпадает с [отдельными] животными как таковыми, но вместе с тем текст переполнен животными, которые сходят со страниц книг по естественной истории, произведений художественной литературы, бестиариев и мифов. Такой тип расслоения – животные в тексте и животные как текст – это то, что может быть достигнуто только приемами «антижанровой» поэтики, образцом которой являются «Песни Мальдорора» с их многочисленными отсылками, заимствованиями, скрытыми цитатами и стилизациями. Вывод следующий: *животность – это точка, где сходятся животные в тексте и текст как животное*<sup>62</sup>. Эта точка конвергенции, как показал Башляр, является вопросом о форме.

\*\*\*

**Блаженство метаморфозы.** В «Песнях Мальдорора» необузданные метаморфозы различных живых существ в тексте сопоставимы со столь же необузданными метаморфозами самого текста. Животность форм в «Песнях Мальдорора» настолько велика, что границы между производством и разрушением, порождением и разложением, формированием и де-формированием оказываются размыты. В «Песнях Мальдорора» «у живого существа *аппетит* к форме по крайней мере такой же, как и *аппетит* к материи»<sup>63</sup>. Этот акцент не просто на форме, а именно на различных формах жизни позволяет связать Лотреамона с Аристотелем. Если сочинения Аристотеля по натурфилософии содержат подробные описания животных, то именно в трактате «О душе» Аристотель говорит о жизни самой по себе, вне ее особенных проявлений. Вопрос, которым задается Аристотель в своем исследовании, состоит не просто в понимании той или иной формы жизни, а в понимании жизни, которая присутствует в любой форме жизни. Согласно Аристотелю каждой без исключения форме жизни должно быть присуще нечто субстанциальное, чтобы мы могли сказать, что птица, человек, дерево, осьминог являются живыми. Именно здесь Аристотель выдвигает термин *psukhē* (который часто переводится на английский как «душа», но более точным будет «первоначало жизни» [*life-principle*]). Душа, или первоначало жизни, согласно Аристотелю напрямую связана с формой любого живого существа. Как отмечает Аристотель, «душа необходимо есть сущность в смысле формы естественного тела, обладающего в возможности жизнью»<sup>64</sup>. Более того, это первоначало всех форм жизни является всегда формирующим в том смысле, что оно есть актуализация потенции к жизни: «Именно поэтому душа есть первая энтелехия естественного тела, обладающего в возможности жизнью»<sup>65</sup>. Способность обладать формой для таких мыслителей, как Аристотель, равнозначна потенции жизни; нет жизни вне определенных форм жизни.

Вопреки Аристотелю, форма в «Песнях Мальдорора» не является ни тем, что содержит материю, ни тем, что абстрактно сформировано как пустоеместилище. Форма сама по себе не является самоцелью, но она и не должна уступать место онтологическому первенству материи (даже если материя рассматривается с точки зрения ее виталистиче-

ских, вновь возникающих свойств). Форма не ведет к тому, что окончательно о-формлено или с-формировано. Она есть, если использовать терминологию Башляра, динамика разрывания и сосания, плоти и крови, когтя и зуба; но сами они являются проявлением еще более общей животности, которая обусловлена постоянным агрессивным «аппетитом к форме». Напротив, смысл «Песен Мальдорора» в том, что все без исключения пожирается формой, и одновременно с пожиранием всего вокруг форма пожирает и саму себя. В «Песнях Мальдорора» форма никогда не оформлена, вместо этого она пожирается, переваривается, разрушается и снова воссоздается в новом обличье. Животность «Песен Мальдорора» – это в некотором смысле доведение аристотелизма до его логического завершения, в котором формирование есть также пере-формирование и де-формирование. «Песни Мальдорора» не противостоят аристотелизму; более того, это аристотелизм, которым движет амок\*, это озверевший аристотелизм.

«Аппетит к форме» обладает телеологией, которая, по-видимому, носит духовный характер. Аппетит к форме не является ни произвольным, ни случайным, несмотря на его коннотации с агрессией и инстинктом. Башляр утверждает, что аппетит к форме в «Песнях Мальдорора» часто проходит через последовательные этапы, достигая кульминации в экстатическом, почти мистическом состоянии. Животность «Песен Мальдорора» проходит «через мир тех животных форм, которые представлены в бестиариях», затем «через зону пробных форм», и, наконец, оканчивается «более или менее ясным пониманием анархической свободы духа»<sup>66</sup>. Этот краткий комментарий не получает дальнейшего развития у Башляра. Но само предположение, что в основе животности «Песен Мальдорора» на самом деле находится духовность, очень интересно. «Анархическая свобода духа» «Песен Мальдорора» является прямым результатом агрессивной, виталистической животности форм. В другом месте своего исследования Башляр вскользь бросает еще более важное выражение – «исступление, блаженство метаморфозы», – чтобы описать это пересечение животности и мистицизма: «...у нас есть тексты, в которых вполне однозначно

\* Разновидность психического расстройства, характеризующегося неконтролируемым бешенством и агрессией в отношении окружающих. Первоначально амок считался специфическим заболеванием только у жителей Малайзии и соседних регионов (малайск. *amok* – «впасть в слепую ярость и убивать»).

можно почувствовать исступление метаморфозы, а именно блаженство, которое она дает. ...Метаморфоза для Лотреамона есть средство как можно быстрее утвердить свою силу»<sup>67</sup>. И вновь Башляр не разрабатывает и не развивает этот мистический мотив. Однако это, возможно, центральный момент для понимания животности «Песен Мальдорора». «Блаженство метаморфозы» не только описывает животность, которая неотделима от склонности к мистицизму, но также пытается понять форму как одновременно и самое низменное и самое возвышенное, звериное и духовное, деформированное (лишенное формы) и с-формированное (обладающее высшей формой).

Башляр был не единственным читателем «Песен Мальдорора», который указал на этот духовный аспект – и в частности на вызывающую, анархическую духовность текста. Такое прочтение неявно содержится в восхищении, которое сюрреалисты испытывали по отношению к Лотреамону, и оно же составляет важную часть исследования Мориса Бланшо, посвященного Лотреамону и Саду. Совсем недавно это получило развитие в исследовании Лилианы Дюран-Дессер «Священная война: Лотреамон и Исидор Дюкасс», где в отличие от существующих интерпретаций утверждается, что в сердцевине «Песен Мальдорора» находится «религиозная война»: «Эта революция в сознании, отчетливым отпечатком которой являются „Песни Мальдорора“, сама по себе не является новым явлением, поскольку она есть основание всех религий, то, что лежит в основе всех инициатических традиций»<sup>68</sup>.

В качестве вывода из этих кратких замечаний Башляра, мы можем представить «Песни Мальдорора» как текст о животности, которая структурирована по линиям мистического опыта. Текст начинается со стандартного состояния человека, расположенного согласно структуре разделения на формы жизни (человек, животное, растение, минерал), которые соответствуют разделению на свойства живого (разум, движение, питание, изменение). Мы видим все образцы европейской культуры XIX века – буржуазную семью, невинную молодежь, любовников и авантюристов, людей науки и, конечно же, священников. Но мы также видим преступников, сумасшедших, могильщиков и больных на смертном одре. Короче говоря, жизнь в мире людей. В «Песнях Мальдорора» это человеческий мир науки и религии, в особенности естественной истории и естественного богословия. Здесь животность всегда сводится к животному, будь то в форме религиоз-

ной иконографии (например, овцы, козы, черные собаки) или с точки зрения научной рациональности (о чем свидетельствуют многочисленные заимствования из «Энциклопедии естественной истории»).

«Песни Мальдорора» показывают, как животность вторгается в этот мир, как в человека вторгается нечеловеческое. Иногда это происходит с помощью реальных животных, выбранных из-за их резкого отличия от человека (различные амфибии и гибриды рептилий, которыми изобилует текст), а в других случаях это происходит через скопления животных (стада, рои или стаи). В какой-то момент в песне I этот тип животности изображается как хищная, миазматическая сила, нагрянувшая в пространство семьи и дома; эти миазмы превращаются в стаю бешеных собак, которые каким-то телепатическим образом устанавливают связь с испуганным маленьким мальчиком в его безопасной постели, когда он осознает свою судьбу. В таких сценах человеческие персонажи сталкиваются с чем-то радикально нечеловеческим, которое можно назвать только «злом» или «жестокостью». В песне II находка трупа в Сене порождает мысли о произвольности смерти; это напрямую коррелирует с предыдущими фрагментами, где рассказчик представляет труп Бога, состоящий из множества рыб и земноводных. Предчувствие и страх-головокружение (*dread*) преобладают, как если бы видимый порядок слишком человеческого мира вдруг внезапно приостановился бы. Все человеческие действия кажутся произвольными, пронизывающее чувство страха-головокружения внезапно возникает в самых, казалось бы, безопасных условиях.

Другой этап наступает, когда мы видим анимализацию человека – и божественного. Здесь «Песни Мальдорора» выходят за пределы противостояния человека и животного и оказываются на территории гибридизации, где действует двойственная башляровская агрессия разрыва и сосания. Взаимоотношения человек-животное, животное-животное и, что важно, животное-Бог вновь и вновь разыгрываются через последовательные метаморфозы и трансформации. Помимо гибридов человека с животным мы также видим: реинкарнацию паука-вампира; монолог светлячка о проституции; пространную элегию, посвященную спящему провидцу-гермафродиту; обезглавленного осьминога, восставшего против Бога; и гигантского жука-навозника, разыгрывающего свою печальную экскрементальную сизифову драму. Возможно, самый скандально известный пример этого вида животности встре-

чается в песне II, где посреди бурной сцены кораблекрушения у скалистого берега рассказчик вступает в страстную сексуальную связь с гигантской акулой.

Заключительный этап мистического маршрута в «Песнях Мальдорора» – это этап, когда непосредственность животности приводит к чистой открытости формы непрерывному метаморфозу. Текст отходит от животности в тексте и переходит к животности самого текста; сцены и события, изображенные в книге, будучи сами заимствованы из других источников, постепенно уступают место практически полностью произвольному производству форм («анархическая свобода духа»).

Вампирические ногти растут в течение нескольких недель вместе с тягой к младенческой крови, здесь же [звучит] монолог волоса, найденного в одной из кроватей борделя, каждый из органов тела превращается в грызунов или рептилий, Бог трансформируется в жабу, а затем в гигантского борова, мы видим мир с точки зрения питона, василиска и дуба, а математика становится одновременно самой почитаемой и самой ужасающей из всех вещей, нечеловеческим в его окончательной форме.

Поскольку «Песни Мальдорора» осмысляют животность сквозь призму мистицизма, мы можем обозначить мистический маршрут, выстроенный «блаженством метаморфозы», животность форм, которая имеет свой телос в двойном отрицании человеческого и божественного, человека и Бога. На заключительных этапах этого маршрута текст переходит от воспроизведения к производству, от репрезентации к презентации, сигнализируя о переходе от животности в тексте к животности самого текста. Все это происходит из допущения, что животность «Песен Мальдорора» не сводима к животным. Это, в свою очередь, означает сосредоточение на процессе обретения и порождения новых форм жизни, который доведен до своего предела в многочисленных чудовищных метаморфозах. Здесь животность – это то самое порождающее формы первоначало жизни (аристотелевское *psukhē*), которое обуславливает саму возможность формы и формирования, саму способность к форме. Философски говоря, такое понятие подразумевает метафизику щедрости, приверженность первоначалу порождения, плодovitости и утверждения, – некое первоначало философии, которое по определению не может быть философией изучено. Возможно,

именно по этой причине такой тип животности приобретает мистический оттенок.

\*\*\*

*Я ношу труп.* «Песни Мальдорора» предлагают нам связь между животностью и духовностью, «низшим» и «высшим» порядком, оба из которых определено являются не-человеческими, даже античеловеческими. И через все «Песни Мальдорора», несомненно, проходит сильная антигуманистическая линия, о чем свидетельствует не только насилие, причиняемое практически всем человеческим персонажам, но также и сам бестиарий животных, различных частей животных и животных трансформаций. Люди подвергаются в «Песнях Мальдорора» чудовищным превращениям, а Лотреамон постоянно выступает против человека во всех его обличьях (включая созданную человеком фантазию о всезнающем Боге). В «Песнях Мальдорора» «бестиарий наших грез пробуждает жизнь, восходящую еще к биологическим глубинам. <...> Каждая из выполняемых человеком функций может создавать особые символы; всякая биологическая ересь способна породить свои фантомы»<sup>69</sup>.

Традиционный философский взгляд на животных часто носит двойственный характер: он либо стремится свести животных к их натуралистическому субстрату, либо возвести их в абстрактное царство потоков и сил. Как ни странно, в философии животных сами животные исчезают в тумане эмпирического наблюдения, эпистемологической классификации и герменевтической потребности в мифе, символе и психологической глубине. Либо животность сводится к животным, либо животное возвышается так, что начинает включать человеческую жизнь; животность либо исключает человека, либо включает. В первом случае – латеральная версия животности – все формы жизни расположены на плане как часть царства животных, каждая из которых имеет разные характеристики. Во втором случае – вертикальная версия животности – все формы жизни расположены согласно иерархии свойств и функций. Однако в обоих случаях общим является философская приверженность метафизике щедрости и расточительности, виталистической онтологии плодovitых форм, которые постоянно размножаются, порождают [новые формы] и изменяются. Животность



животных – это приверженность идее первозданной, виталистической щедрости творения и формы. Следовательно, философии животных необходимо допущение, что есть нечто прежде животного, именуемое «жизнью» и связанное в своей основе с порождением и размножением форм. А это и составляет традиционалистский взгляд на животность. Короче говоря, метафизика щедрости выступает априори животности.

В самой сути блаженства метаморфозы и его мистического опыта находится философская приверженность понятию жизни как порождающей, плодovитой и умножающей формы жизни. Существует метафизика щедрости, которая определяет и обуславливает блаженство метаморфозы, и именно эта виталистическая метафизика также прославляет человека с точки зрения его творческих способностей и романтического обращения к «открытому воображению». Короче говоря, все исполнено щедрости и эта щедрость во благо человека.

Если это так, то мы можем спросить, есть ли в «Песнях Мальдорора» животность, которая является не виталистическим щедрым блаженством метаморфозы, а полной его противоположностью: животность, которая является отрицанием жизни, изъятием форм, ликвидацией и разложением формы, опустошением всякой формы – короче говоря, животность, которая принимает мистицизм как разложение формы. Существует ли животность отсутствия, отдаленности, смутности – своего рода тёмная животность? Если да, то значит надо сосредоточить внимание на тех моментах в «Песнях Мальдорора», когда животность перестает быть непосредственной, но не становится отсутствующей, – моментах, когда животность пребывает в своей недоступности. Животность в «Песнях Мальдорора» не является непрерывным размножением форм; животность постоянно ускользает, одиночное животное теряет свою форму и становится роем животных, который, в свою очередь, распадается и становится неотличимым от [химических] элементов и самой атмосферы, а все это так же легко рассеивается в намеки и смутные *идеи*, которые обретаются в тексте «Песен Мальдорора».

В таком случае, возможно, что в «Песнях Мальдорора» присутствует не столько мистический опыт, сколько мистическая аномалия, животный регресс духовных мистических высот, прерывание божественного блаженства «зубом и когтем», мистицизм, который заканчивается не полнотой блаженства метаморфозы, а другим типом бла-

женства – готическим блаженством потери всякой формы и в особенности человеческой формы. Такое готическое блаженство требует онтологии, основанной не на утверждении и щедрости, а, напротив, на отрицании и разложении, короче говоря, требует негативной теологии. В этом смысле «Песни Мальдорора» – это не столько энергичное блаженство метаморфозы, сколько нескончаемая поэзия отрицания. Мистик VI века Дионисий Ареопагит выражает эту противоположность между утвердительной (катафатической) и отрицательной (апофатической) формой мистики следующим образом:

И полагаю, что при славословии Сверхъестественного отрицательные суждения предпочтительнее положительных, поскольку утверждая что-либо о Нем, мы тем самым от самых высших свойств Его постепенно нисходим к познанию самых низших, тогда как отрицая мы восходим от самых низших к познанию самых изначальных; таким образом, мы отказываемся от всего сущего ради полного ведения того неведения, которое сокрыто во всем сущем от всех, кто хотел бы познать его, и ради созерцания того сверхъестественного Мрака, который сокрыт во всем сущем от тех, кто хотел бы узреть его<sup>70</sup>.

Отрицание в этой разновидности мистицизма является не привативным и не субстративным, а контрадикторным – отрицанием, которое фактически является суперлативным именно потому, что оно обозначает горизонт человеческого знания. Это отрицание включает в себя стирание, уничтожение, отказ (*apo-*) от рационального дискурса и мышления (*phanaí*). Если воспользоваться терминологией апофатической традиции отрицания в мистицизме, мы могли бы назвать это «апофатической животностью».

В «Песнях Мальдорора» апофатическая животность имеет два аспекта, оба из которых связаны с отрицанием формы. С одной стороны, происходит *анаморфоз*, примером которого являются многие химеры, монстры и гибриды, населяющие «Песни Мальдорора»<sup>71</sup>. Фрагмент из песни IV иллюстрирует двойной процесс создания и разрушения формы, который является частью апофатики «Песен Мальдорора»:

На мне короста грязи. Меня заели вши. Свиньи блюют при взгляде на меня. Кожа моя поражена проказой и покрыта струпьями; она лопается и гноится. Не касается ее влага речная, не орошает ее влага небесная. На темени моем, словно на навозной куче, выросла купа огромных зонтичных грибов

на мощных цветоножках. Четыре столетия восседаю я в полной неподвижности на давно утратившем первоначальный вид сидении. Ноги мои пустили корни в землю, полудеревеневшая плоть по пояс превратилась в некое подобие кишашего гнусными насекомыми ствола. Но сердце еще бьется. А как бы могло оно биться, если бы гниющий и смердящий труп мой (не смею называть его телом) не служил ему обильною пищей! Под левою мышцей обосновались жабы и, ворочаясь, щекочут меня. Смотрите, как бы одна из них не выскочила да не забралась вам в ухо: она примется скоблить ртом его внутренность, пока не проникнет в мозг. Под правую мышцей живет хамелеон, что вечно охотится на жаб, дабы не умереть с голоду: какая же божья тварь не хочет жить! Если же ни одной из сторон не удастся обойти другую, они расхоятся полюбовно и высасывают нежный жирок из моих боков, к чему я давно уж привык. Мерзкая гадюка пожрала мой мужской член и заняла его место: по вине этой гадины я стал евнухом. О, когда бы я мог защищаться руками, но они отсохли, если вообще не превратились в сучья. Во всяком случае одно бесспорно: ток алой крови в них остановился. Два маленьких, хотя достигших зрелости, ежа выпотрошили мои яички: содержимое швырнули псу, каковому подаянию он был весьма рад, а кожаные мешочки старательно промыли и приспособили под жильё. В прямой кишке устроился краб; ободренный моим оцепенением, он охраняет проход клешнями и причиняет мне отчаянную боль! Пара медуз пересекла моря и океаны: пленительная надежда влекла их, – надежда, в которой они не обманулись. Их взгляд приковывали две мясистые половинки, из коих состоит человеческий зад, и вот, приникнув к сим округлостям и вжавшись, они расплющили их так, что, где прежде была упругая плоть, стала мразь и слизь, два равновеликих, равноцветных и равномерных кома. О позвоночнике же лучше и не упоминать – его заменяет меч<sup>72</sup>.

В этом лишенном нарративности фрагменте нам представлена чудовищная версия не только естественного тела, но и тела политического. Изображенное в нем тело сразу же распадается и, как может показаться, готово развалиться на куски; тем не менее оно остается зафиксированным на своем месте, застывшим, окаменевшим. В анаморфозе виден разрыв отношений части и целого в пользу игры между частями, а также между целым и целым. Анаморфоз может иметь место в пространстве, как в приведенной выше цитате, или во времени, как в заключительной песне, где архангел превращается в гигантского съедобного краба, а затем в рыбий хвост с птичьими крыльями и т. д. Анаморфоз функционирует по оси человеческое/животное; способ его действия – это распад и разложение.

Помимо анаморфоза, есть также *аморфоз*, примером которого в «Песнях Мальдорора» являются многочисленные случаи бесформенности. В этих случаях бесформенная животность не обязательно связана с реальными животными. В то время как анаморфоз имеет преимущественно метаморфический характер, характер аморфоза преимущественно морфологический, имеющий дело с пределами формы и бесформенности. Пример этому дан в песне V, которая, что любопытно, становится размышлением о поэтике самого текста:

Не сетуй на меня, читатель, коль скоро моя проза не пришлась тебе по вкусу. Признай за моими идеями, по крайней мере, оригинальность. Ты человек почтенный, и все, что ты говоришь, несомненно, правда, но только не вся. А полуправда всегда порождает множество ошибок и заблуждений! У скворцов особая манера летать, их стаи летят в строгом порядке, словно хорошо обученные солдаты, с завидной точностью выполняющие приказы полководца. Скворцы послушны инстинкту, это он велит им все время стремиться к центру стаи, меж тем как ускорение полета постоянно отбрасывает их в сторону, и в результате все это птичье множество, объединенное общей тягой к определенной точке, бесконечно и беспорядочно кружась и сталкиваясь друг с другом, образует нечто подобное клубящемуся вихрю, который, хотя и не имеет общей направляющей, все же явственно вращается вокруг своей оси, каковое впечатление достигается благодаря вращению отдельных фрагментов, причем центральная часть этого клубка хотя и постоянно увеличивается в размерах, но сдерживается противоборством прилегающих витков спирали и остается самой плотной сравнительно с другими слоями частью стаи, они же в свою очередь тем плотнее, чем ближе к середине.

Однако же столь диковинное коловращение ничуть не мешает скворцам на диво быстро продвигаться в податливом эфире, приближаясь с каждой секундой к концу утомительных странствий, к цели долгого паломничества. Так не смущайся же, читатель, странною манерой, в которой сложены мои строфы, сколь бы ни были они эксцентричны, незыблемой основой их остается поэтический лад, на который настроена моя душа<sup>73</sup>.

В отличие от других примеров животности с их нескончаемыми биологическими смешениями и гибридами, здесь мы видим обширный фрагмент, посвященный одному единственному явлению – роению, которое одновременно и жестко организовано, и тем не менее бесформенно и хаотично. Этот фрагмент сам заимствован из «Энциклопедии естественной истории», что делает акт чтения двусмысленным,

поскольку текст оказывается слиянием научного описания и художественного сравнения<sup>74</sup>. В аморфозе форма доведена до предела, становясь либо отсутствием всякой формы (опорожнением любой формы), либо абсолютной формой (поглощением всех возможных форм). В «Песнях Мальдорора» примеры такой бесформенности могут существовать внутри одного и того же тела (как в морфологиях «Песен Мальдорора» персонаж может быть стаей собак, а затем миазмом) или же пронизывать все, проникая во множество тел (например, стаю птиц, крысину орду, рой летающих кальмаров). Аморфоз функционирует по оси человеческое/божественное; способ его действия – это рассеивание и растворение.

«Песни Мальдорора» – аномальный текст, переполненный животными всех видов. Но этот текст также связан и с животностью, которая не сводима к отдельным животным. Этот вывод можно сделать на основе частных трансгрессий натуралистической и нарративной формы, которые совершаются в тексте. Главный вопрос: о чем говорит текст «Песен Мальдорора»? О производстве форм или об утрате формы? На какую животность указывает текст: которая приводится в движение виталистической щедростью жизни или ее апофатическим рассеянием?

Следовательно, у нас есть две версии вопроса, касающегося пересечения животного и духовного. С одной стороны, мы имеем блаженство метаморфозы. Эта точка зрения основана на философской предпосылке, согласно которой метафизика виталистической щедрости служит основой для плодovitого, умножающегося сотворения форм жизни, – блаженству метаморфозы, которое в конечном счете признается столь же духовным, сколь и животным. Блаженство метаморфозы дает нам латеральную животность и вертикальную человечность, причем первую мы имеем благодаря множеству представленных в тексте форм жизни, которые достигают своей высшей точки в поэтической способности человека. Для блаженства метаморфозы животность является непосредственным утверждением жизни.

В противоположность этому мы представили еще одну версию, которая делает акцент на неизбежном антигуманизме, который энергично подталкивает «Песни Мальдорора» к атаке на Бога и человека. С этой точки зрения «Песни Мальдорора» – это текст, который восстает против человека и против «жизни» (поскольку жизнь является

привилегированным предназначением, которое люди преподнесли себе от имени других существ). Разделяя аристотелевскую очарованность формами жизни, Лотреамон в то же самое время выступает против Аристотеля, который нуждается в выявлении первоначала жизни, которое, согласно метафизической необходимости, способно принуждать различные формы принимать конкретные очертания. Вместе с Лотреамоном мы переходим от четко оформленной жизни (например, жизни согласно биологической классификации) через формирующую жизнь (метафизика щедрости, блаженство метаморфозы) в ненадежную тeneвую область готического режима, где форма и формирование неотделимы от де-формирования и расформирования. Если это и является «мистическим», то именно в том апофатическом регистре, который обобщен в исследовании Алена Пари:

Лотреамон оплакивает человеческую форму сознания, которая двойственна и сознает эту двойственность, которая есть сознание разделенности себя и мира, а также внутри самого себя... Согласно Лотреамону, Бог часто представляет такую инаковость, которая сплавляет и сознание, и отрыв сознания от самого себя... Именно так нужно понимать с самого начала провозглашаемую в «Песнях Мальдорора» ненависть к Богу, а не в традиционном смысле как проблему добра и зла... У Лотреамона присутствует мистицизм ненависти. Ненависть – это пропедевтика божественного и того, что находится за пределами человека<sup>75</sup>.

Согласно прочтению Башляра, животность «Песен Мальдорора» заключается в «блаженстве метаморфозы» – концепции животности, которая является соединением непосредственности жизни с техникой формы. Апеллируя к «открытому воображению» Башляр видит в «Песнях Мальдорора» разновидность героической поэзии, пример модернистского императива поиска и открытия нового как самоцели. Однако это ведет к недооценке центрального значения готического в «Песнях Мальдорора», присутствующего и в его стилистике, и в его литературном контексте. В этом готическом режиме жизнь существует только в той мере, в которой она постоянно перестает существовать: расточительность форм существует только в том случае, если они распадаются, разлагаются или дезинтегрируются. В готическом режиме животность – это форма жизни, которая растет за счет разложения, которая возводится на руинах и которая значительна в собственной ничтож-

ности. Короче говоря, «Песни Мальдорора» относятся к жанру не *героической*, а *трагической* поэзии.

«Песни Мальдорора» – это трагический тип поэзии, поскольку они утверждают, что в мире слишком много форм. И, как наглядно показывают откровенные сюрреалистические сцены, [в мире] слишком много жизни (и нет ни одной формы без жизни). «Песни Мальдорора» пытаются выполнить невыполнимую задачу, которая заключается в том, чтобы непрерывно производить рас-формирование любых форм и прежде всего самой изношенной из форм – формы человека. Несмотря на многочисленные инвективы в адрес Бога и многочисленные абсурдистские описания животных, вызов, который бросают «Песни Мальдорора», направлен не против религии или науки. Подлинный вызов «Песен Мальдорора» звучит так: *какова самая подходящая форма для античеловеческого?* Но ответить на этот вызов «Песни Мальдорора» могут, лишь предложив еще одну форму; поэтому их поэтика готической мизантропии должна забраться в чужую раковину или занять оболочку уже существующих форм и литературы, и жизни.

\*\*\*

**Против литературы, против жизни.** В конце своего исследования Башляр задается вопросом, как такой текст, как «Песни Мальдорора», может повлиять не только на литературу и поэзию, но и на поэтику в целом. Это заставляет его выдвинуть хотя и громоздкий, но выразительный термин «не-лотреамонизм»:

Но дюкасовы метаморфозы имеют то несомненное преимущество, что дают толчок направлению в поэзии, которое иначе просто погибает, оставаясь на этапе описания. Теперь, на наш взгляд, следует воспользоваться той жизнью, которая доведена до возможности метаморфозы, чтобы перейти к не-лотреамонизму, должествующему, во всяком случае, вывести нас за рамки «Песней Мальдорора». Мы будем пользоваться термином «не-лотреамонизм» в том же смысле, в каком говорим о неевклидовой геометрии, обобщающей евклидову<sup>76</sup>.

Обращение Башляра к не-лотреамонизму напоминает о «не-философии» Франсуа Ларюэля, который также сравнивает ее с неевклидовой геометрией. Для Ларюэля не-философия не является ни антифилосо-

фией, ни метафилософией. Изначально он рассматривает философию как сырье и на нем демонстрирует как «философское решение» структурирует отделение философии от теологии, математики и поэзии, а также проводит внутреннее разграничение на фундаментальную философию (метафизику и онтологию) и региональные философии (философия религии, политическая философия, философия науки). Философское решение является необходимым самопозиционированием философии, основанием ее объяснительной мощи. Как утверждает Ларьюэль, «философия строится в соответствии с более высоким, чем Разум, принципом – принципом достаточной философии. Последний выражает абсолютную автономию философии, ее сущность как самопозиционирование (установление) / дарение / название / принятие решения / обоснование»<sup>77</sup>. Не-философия должна рассматривать те аспекты философии, которые сама философия не может исследовать, не становясь чем-то другим (логикой, наукой, поэтикой).

Если мы интерпретируем тезис Башляра о не-лотреамонизме или не-литературе именно таким образом, тогда вопрос будет заключаться в следующем: являются ли «Песни Мальдорора» произведением не-литературы в том смысле, что они усложняют поэтику с ее балансом формы и содержания и литературу с ее репрезентативностью и герменевтической глубиной? Это возвращает нас к первоначальным комментариям о животности в «Песнях Мальдорора» – животности в тексте и тексте как животности. «Песни Мальдорора» являются не-литературой, потому что в каждой фразе они ставят под вопрос «литературное решение» о том, что литература одновременно и отделена и погружена в то, что она описывает. «Песни Мальдорора» нацелены и на человека как такового, но также и на культурологическое понятие человека как порождение литературы, форму жизни, подлежащую отражению, репрезентации и осмыслению.

Но, как напоминает Жиль Делёз, литература неразрывно связана с жизнью. Однако здесь имеется в виду не обыденное понимание, согласно которому литература представляет жизнь, придавая форму материи. Как утверждает Делёз, «писать – не обязательно навязывать форму (выражения) материи пережитого»<sup>78</sup>. Потому что литература не только трансформирует, но и сама трансформируется: «Писать – это дело становления, которое никогда не завершено и все время в состоянии делания... Это процесс, то есть переход Жизни, идущей через об-



живаемое и прожитое»<sup>79</sup>. Если это так, если литература и жизнь связаны не как форма и материя, а как взаимно деформирующая и расформирующая деятельность, то какие следствия можно вывести из «не-лотреамонизма», или «не-литературы»? Может показаться, что любой не-лотреамонизм, или не-литература, порождает возможность *не-жизни*, то есть жизни, которую невозможно прожить, или, лучше сказать, можно «прожить-без-жизни»<sup>80</sup>. Намек на это можно найти у Башляра: «Собственно, мы можем использовать „Песни Мальдорора“ в качестве исходной точки для попытки понять, что же такое произведение, в каком-то смысле вырвавшееся из обычной жизни и принявшее иную жизнь, которую можно было бы обозначить с помощью неологизма-противоречия „жизнь не приспособленная для жизни“»<sup>81</sup>. Башляр, как и Делёз, также выступает за не-репрезентирующее понятие литературы, понятие литературы, которое само по себе является проявлением чего-то имманентного как литературе, так и жизни. Но это также подталкивает обоих мыслителей к метафизике щедрости, виталистической приверженности динамическим изменениям и постоянному становлению.

Как бы то ни было, связь литературы с жизнью является заветом, данным человечеству лишь в рамках его исключительного происхождения. К кому обращена литература и ее связь с жизнью, если не к конкретной человеческой жизни, способной определять, что есть жизнь, а что есть литература? Это одна из главных проблем, выдвинутых «Песнями Мальдорора». Станный тезис о не-литературе, литературе, не предназначенной для людей, как представляется, требует появления не-жизни, или жизни, которая не является ни простым жизненным опытом человека, ни опытом наук о жизни. «Песни Мальдорора» во всех отношениях представляют собой текст, направленный против человека, даже в своей литературной форме.

В «Песнях Мальдорора» возможно все, позволены любые гибридизации, все формы существуют только для того, чтобы быть де-формированными и ре-формированными. Тератология с ее склонностью к агрессивному, спонтанному созданию новых форм становится нормой. В этом смысле «Песни Мальдорора» бросают вызов закону достаточного основания, моральному и богословскому принципу, утверждающему, что мир имеет правильную форму и что существующая форма мира одновременно является и необходимой. Животность «Песен Мальдо-

рора» бросает поистине философский вызов – текстуально он проявляется самыми разными приемами (через заимствования, текстовой коллаж, неожиданные сопоставления), но все эти приемы в действительности являются отрицаниями, отрицанием тел в тексте и самоотрицанием тела самого текста, когда нарративная связность уступает место обрывкам сюрреалистических образов и повествовательных фрагментов. «Песни Мальдорора» являются в некотором роде самым «готическим» текстом, потому что они доводят готическую логику распада и разложения до крайней точки, где сам текст начинает рассыпаться под своими антигуманными отрицаниями, своими отрицаниями всякой формы – в том числе и литературной формы. В качестве книги «Песни Мальдорора» превращают себя в руины.

\*\*\*

**Съеденный заживо или погребенный заживо.** В книге «Теория религии», опубликованной посмертно, Жорж Батай рассматривает связь между непрерывностью животных (поедание одних животных другими) и жизнью трупа (процесс превращение в пищу для червей), а также взаимную близость (*conflux*) «мяса» и «трупа». Подобно тому, как труп становится пищей для червей, так же и мясо возникает из мертвой телесности живого существа. Но это всего лишь эпизоды более глобальной метаморфозы, в которой нераздельность поедающего и поедаемого, съеденного и мертвого являются лишь наглядными примерами. Такой взгляд позволяет увидеть неустрашимый материальный аспект, который вызывает озабоченность со стороны религии, приводя к тому, что Батай называет «неоднозначным ужасом». Этот готический ужас связан, согласно Батаю, с неоднозначным ужасом съеденного и мертвого, мяса и трупа.

Такой неоднозначный ужас, о котором упоминает Батай, является не просто эмоцией страха, моделью стимул-реакция в случае испуга (*fright*) или даже экзистенциального страха-головокружения перед лицом смерти – все это подразумевает наличие объекта опыта, который угрожает субъекту, сохраняя разделение между субъектом и объектом. Неоднозначный ужас в этом смысле является не только неизбежно антропоцентричным, но и неизменно диалектичным. Однако для Батая ужас обязательно является чем-то нечеловеческим. Если его

и можно описать в терминах аффектов или даже эмоций, то лишь потому, что он по своей сути является фундаментально не-антропоморфным аффектом – аффектом нечеловеческого. Это, в самом деле, религиозный ужас. Религиозный ужас возникает, согласно Батаю, из «обеднения» религиозного антропоморфизма, как мы упоминали ранее, будучи инкапсулированным в то, что Батай назвал стремлением к «верховному существу». Верховное существо – здесь целью Батая являются монотеистические религии, хотя его притязания также распространяются и на языческих богов, – это непрерывность восстановленная из прерывности, вещь, созданная Богом. С одной стороны, верховное существо позволяет применять кантианские понятия причинности, связи и модальности даже к области сверхъестественного, так что высшее существо обладает как «обособленной индивидуальностью», так и «творческой силой». В этой попытке получить свой кусок (теологического) пирога и (евхаристически) его съесть, присутствует попытка сохранить элемент божественного как «неразличимого» и «имманентного существования».

Проблема, согласно Батаю, заключается в том, что, вводя понятие высшего существа, можно также попытаться постичь непрерывность сквозь призму прерывности, по сути дела ставя верховное существо в ряд со всеми прочими существами согласно нисходящей иерархии от высших существ к низшим. «Личность „Верховного существа“ объективно размещается в мире наряду с другими личностными существами той же природы... Люди, животные, растения, небесные светила, атмосферные явления...»<sup>82</sup> В результате устанавливается некий вид относительной эквивалентности между дискретными, индивидуализированными вещами, высшими или низшими, главенствующими или подчиненными. Но такая обобщенная эквивалентность – это не то же самое, что непрерывность (или близость, или имманентность), о которой говорит Батай. Поскольку, хотя понятие высшего существа является, согласно Батаю, универсальным, «каждый раз это явно заканчивалось неудачей». В лучшем случае верховное существо становится символом, иконой, образом, который при непосредственном рассмотрении обязательно уступает место негативным понятиям (как в известном определении Бога у Ансельма: Бог превосходит по величине все мыслимое).

В определенном смысле религиозный ужас – это неправдоподобие или обеднение высшего существа, и в то же время в отсутствии верховного существа содержится что-то глубоко отрицательное. Религиозный ужас – это ужас религии, ее краха, несмотря на все достижения, ее слишком-человечности, ее претензии на непрерывность, выраженной языком прерывности, ее полупризнания и полуотказа от кантианской антиномии между миром, как он является нам, и миром в себе.

Если для Батая «ужас», о котором он говорит, – это действительно религиозный ужас, что же тогда делает этот религиозный ужас отличным от других упомянутых ужасов (страх, испуг, *Angst*)? Одно из отличий в том, что эти экзистенциально-феноменологические определения ужаса основаны на базовой метафизической дихотомии между жизнью и смертью и вызывающем ужас переходе из одного в другое. Но существует трансформация, которая не является ни переходом из жизни в смерть, ни из смерти в жизнь, а есть своего рода ипостась (*hypostasis*) остающегося, пребывающего и неизменного – религиозный ужас уходящего времени.

Гробница часто выступает символическим артефактом этой трансформации, будучи связующим звеном между жизнью на земле и жизнью под землей, съеденным и мертвым. Традиция сверхъестественного ужаса дает нам не-фило-софские представления об этих темах<sup>83</sup>. Я имею в виду фильм «Я хороню живого» (*I Bury the Living*, 1958), режиссера Альберта Бэнда. Снятый в стиле нуар, фильм рассказывает об успешном, но скромном бизнесмене по имени Роберт, который по ходу действия получает в собственность кладбище. Вынужденно став собственником кладбища «Бессмертные холмы», Роберт определяет стоимость земли под могильными участками. В прекрасной сцене, которая выступает квинтэссенцией всего фильма, мы видим Роберта, стоящего на коленях перед огромной картой кладбища, расчерченной на сетку индивидуальных участков. Занятые участки помечены черными булавками, свободные (свободные для предпродажи) – белыми. Однажды бизнес-партнер Роберта решает купить себе участок на кладбище. В ту ночь, когда Роберт отмечает на схеме участок для своего партнера, он случайно втыкает туда черную булавку. Спустя несколько дней его деловой партнер внезапно умирает от сердечного приступа. По ходу фильма выясняется, что у Роберта есть зловещая спо-

собность в буквальном смысле составлять план смертей в соответствии с сеткой кладбища – дар, от которого он в ужасе и от которого он, похоже, не может избавиться. Будучи мрачной аллегорией смерти с косой, фильм «Я хороню живого» ставит живого человека в зависимость от обыденной игры случая, убийственного дара и карты смертности. Жизнь становится игрой на выживание, зависшей в неопределенности в волнующей близости к открытым (и готовым к продаже) могилам.

Несмотря на весь присущий ему страх-головокружение, вызванный надвигающейся смертью, фильм «Я хороню живого» сохраняет временную границу между жизнью и смертью, а могила – свободная или занятая – выступает между ними посредником. Однако в фильме «Преждевременные похороны» (*Premature Burial*, 1962), происходит кое-что еще. Режиссер Роджер Корман снял этот фильм по мотивам рассказа Эдгара Аллана По. В центре сюжета – аристократ Гай, наследник древнего вымирающего рода, который одержим страхом быть похороненным заживо. Несмотря на строгий распорядок, установленный сестрой, романтическую заботу невесты, Гая не отпускают навязчивые страхи, одним из источников которых была смерть и погребение его отца. Выясняется, что отец Гая был болен каталепсией и часто впадал в глубокий транс, который можно было перепутать со смертью. Убеденный в том, что его отец был погребен заживо, Гай опасается того, что его может ожидать та же участь. Чтобы избежать этого, Гай сооружает для себя склеп, который позволит ему выбраться из гроба и могилы в случае, если он будет похоронен заживо. Будучи странным смешением жанров, готический план Гая по «великому избавлению» включает в себя гроб, сконструированный так, что его можно открыть изнутри, заранее подготовленный выход, звонок, чтобы позвать на помощь, веревочную лестницу, ведущую на крышу, инструменты и динамит, а также на крайний случай последнее средство избавления – яд.

В конце концов Гай действительно впадает в каталептический шок, спровоцированный главным образом его собственными все более навязчивыми идеями. Его принимают за мертвого и собираются похоронить, но не в его высокотехнологичном склепе, а в обычной земляной могиле. В кульминационной, захватывающей дыхание сцене, холодное, мертвое, каменное лицо Гая, которое мы видим сквозь крохотное окошко в гробу, соседствует с отчаянным шепотом его внутреннего

голоса, который кричит в пустоту: «Нет! Я не мертв! Я жив!» Эта ситуация, которую сам Гай называет «живой смертью» приводит к религиозному ужасу, ужасу, который возникает не только из-за страха быть похороненным заживо, но, что более важно, от постижения этой ипостаси живой смерти, которой недоступен внешний мир и которая все же просачивается в него в силу отчаянного витализма.

Схожие сцены получают развитие в фильме Альдо Ладо «Короткая ночь стеклянных кукол» (*La corta notte delle bambole di vetro*), снятом в 1971 году. Объединяя кровавые убийства в духе джалло с рассказами о сверхъестественном, «Короткая ночь стеклянных кукол» представляет собой романтическую историю, в которой любовь действительно холоднее смерти. Начало и конец фильма изображают парадоксальную связь мышления и трупа. Мы видим труп в стерильном холодном помещении – возможно, в морге, в больнице, в анатомическом театре. Но когда мы рассматриваем этот труп, лежащий на каталке, покрытый целлофаном, задвинутый в плоский горизонтальный отсек, мы постепенно начинаем слышать его мысли, звучащие слабым закадровым голосом. Труп мыслит. И хотя он мертв, каждая его мысль принадлежит ему самому – противоречивое состояние.

И хотя примеры мышления или минимального уровня рациональности присутствуют в некоторых фильмах о зомби, то, что показывает Ладо, сфокусировано на метафизике – и даже теологии – мысли без тела. Здесь речь не идет ни о диссоциации, когда мышление отделяется от трупа и существует отдельно от него, ни об умирании мышления вместе с телом, когда мышление является столь же смертным, как и тело, и неотделимо от смертного тела. Скорее всего, то, что преподносит Ладо, – это мышление, привязанное к телу, мышление материалистически связанное с трупом. Именно этот мыслящий труп затем начинает свой рассказ – анамнез живого мертвеца – о событиях, которые привели к этому состоянию. Все, что происходит по ходу этого странного флешбэка, представляет собой историю в стиле джалло, включая любовный сюжет, пропавшего человека, неясный культ старцев и т. д. Заключительная сцена возвращает нас к мыслящему труп, который теперь снят с каталки и находится в анатомическом театре мединститута. Как и в «Преждевременных похоронах» живой труп может лишь кричать в пустоту: «Но я жив! Вы не можете сделать это!» Но вскрытие уже началось...

В свете этого мы можем описать онто-теологическую проблему Батая следующим образом: с одной стороны, имманентное погружение в божественную непрерывность, а с другой – трансцендентальный раскол между субъектом и объектом, который обеспечивает интеллигибельность божественной непрерывности. При этом божественная непрерывность может быть помыслена только через субъект-объектный раскол, который по определению ее отрицает (материальный распад субъект-объектного раскола, который открывает материальную непрерывность божественного). Для Батая единственный выход из этой двойной западни (*double-bind*) – стремглав нестись внутрь, и это означает понимание религии в терминах ужаса. В этом смысле религиозный ужас – не-философская попытка мыслить о жизни в терминах отрицания, но такого отрицания, которое не является отрицательным. Эта жизнь, будучи и гипостазированной материальностью, и имманентностью отрицания, открыта тому, что он по-разному называет непрерывностью, имманентностью или сокровенным: «Сокровенным, строго говоря, является все, в чем есть горячка безличности, неуловимая звучность реки, пустая ясность небес...»<sup>84</sup>

Батай называет эту онто-теологическую проблематику *божественным*. Божественным именуется не верховное существо или трансцендентная реальность, а неизбежно неправдоподобный или обедненный характер трансцендентного, когда речь идет о разрыве непрерывности. Но для Батая эта божественная непрерывность обязательно должна оставаться трагической, находящейся по эту сторону, а не «там», и вместе с тем никогда не познанной: «Если для зверя непрерывность не могла отличаться ни от чего другого, составляла в нем и для него единственно возможный модус бытия, то человеку она позволила противопоставить друг другу скудость профанных орудий (дискретных объектов) и все очарование сакрального мира»<sup>85</sup>. Этот элемент божественного следует отличать от животной непрерывности, хотя он и может вытекать из него: «Совершенно очевидно, что чувство сакрального – это уже не самоощущение зверя, который силой непрерывности терялся в туманах всеобщей неотчетливости... С другой стороны, зверь, судя по всему, принимает затопляющую его имманентность без всякого видимого протеста, тогда как человек при переживании сакрального испытывает своеобразный бессильный ужас. Этот ужас неоднозначен...»<sup>86</sup>.

Божественное для Батая – это неразрешимость материального и духовного. Божественное не находит своего выражения ни в бурной драме бестелесных, эфирных духов, ни в выхождении через черный ход трансценденции за пределы ритуалов повседневности. Вместо этого божественное, согласно Батаю, происходит от недостижимости непрерывного погребения мира и негативного осознания человеком этого осязаемого, но недостижимого состояния.

\*\*\*

*Мечты о кефалофоре.* Обезглавленное тело, возможно, является одной из самых точных аллегорий философии. Голова, вместилище мозга и местоположение разума, отделена от тела, которым она больше не может управлять. В искусстве раннего христианства святых мучеников иногда изображали чудесным образом несущих свои собственные отрубленные головы. Эти так называемые кефалофоры существовали в промежуточной зоне между жизнью и смертью, материальным и духовным. Хотя их головы были отделены от тел, они, казалось, проявляли иной вид осознания – осознания отрубленной головы, поддерживаемой самим телом, которое словно приносило ее в жертву<sup>87</sup>.

Несмотря на кажущуюся отделенность, отрубленные головы редко остаются в одиночестве. Их часто выставляют на обозрение и, таким образом, они имеют особую привилегию смотреть друг на друга. Они также скрыты и обладают роскошью одиночества, тайны, герметизма. В действительности существует два типа отрубленных голов (или постголов?). Во-первых, это голова, выставленная на обозрение, голова, которая что-то провозглашает, почти как кукла чрево вещателя («верховный закон приведен в действие», или «наша банда налетчиков была в этой деревне», или просто «остерегайтесь»). Голова, выставленная на обозрение, содержит сообщение (хотя и не свое собственное), действенность которого частично проистекает от почти метафизического присутствия самой головы и столь же метафизического отсутствия тела.

В противоположность этому существует *герметичная голова*, скрытая голова, голова, для которой обезглавливание – это повод для отчаяния и меланхолии. Такие головы часто встречаются в фильмах ужасов. Чаще всего они появляются, что любопытно, не как голова как



таковая, а как маска. Однако в данном случае маска и голова – это одно и то же. Маска добавляет голове не только личину, но и элемент искусственности. Сама маска является искусственной, а когда она надета на голову, искусственное добавляется к естественному, искусство добавляется к жизни. Но маска также предполагает, что на самом деле все головы искусственны. Это происходит в жанре ужасов, где мы видим, как маски и головы путают друг с другом.

Например, в «Хэллоуине II» (1982) популярная хэллоуинская маска превращает голову владельца в склизкую кровавую массу. Здесь маска совпадает с головой, иногда приводя к парадоксальному обезглавливанию маски и срыванию маски с головы. Пример этого можно увидеть в японском арт-хорроре «Женщина-демон» (*Onibaba*, 1964). В душераздирающих финальных кадрах маску невозможно снять с головы, они стали неразрывно связаны друг с другом.

Такие фильмы возвращают нас к примерам из литературы, таким как рассказ Роберта Чамберса «Маска» (1895), в котором художник понимает, что лучшей моделью для его скульптуры является само человеческое тело, живое, мертвое или оживленное (*undead*). А голова является собственным портретом. Этот мотив подробно исследуется в захватывающем романе Эдогавы Рампо «Слепой зверь» (1931), где живущий затворником слепой скульптор использует настоящие тела в качестве своих скульптур.

Возможно, парадигматический пример этого герметичного готического слияния головы и маски – рассказ Эдгара Аллана По «Овальный портрет» (1842). История разворачивается вокруг сеанса живописи: мужчина-художник пишет портрет натурщицы в студии, оформленной в готическом стиле. В самом начале, когда художник начинает писать портрет – изображение головы, которая сама по себе является «овальной», – его внимание сосредоточено на живой модели, сидящей напротив него. Постепенно его внимание переключается на само изображение. В конце концов спустя какое-то время художник переводит взгляд – и к своему ужасу обнаруживает, что модель умерла и от нее остался только полурасложившийся иссохший труп. Хотя рассказ обычно считается аллегорией искусства, мимесиса и репрезентации, если читать его буквально (как и следует читать все произведения в жанре ужасов), он оказывается исследованием происходящей в реальном времени трансформации головы в маску вплоть до того,

что маска, которая покрывает голову, фактически становится маской смерти.

Такие примеры показывают слияние головы и маски, поэтому мы должны говорить о *голове-маске*, в которой все головы являются масками (и даже масками смерти). Это может произойти несколькими способами. В мелодраматических начальных сценах готического фильма Марио Бавы «Маска Сатаны» (*La maschera del demonio*, 1960) изображается казнь ведьмы (которую играет Барбара Стил) и маска используется как орудие казни. Железную зловещую маску с острыми шипами внутри надевают на голову, забивая шипы внутрь (а ведьма выкрикивает проклятия своим палачам).

Здесь мы, хотя и отчасти, но все еще находимся в сфере маски как репрезентации. Между маской и головой по-прежнему существует минимальная различие, хотя маска в конечном итоге убивает голову, голова поглощается маской.

Разновидность этой же темы можно найти в фильме в фильме Жоржа Франжю «Глаза без лица» (*Les yeux sans visage*, 1960). Движимый отчаянием хирург увлекает к себе домой молодых женщин, чтобы провести трансплантацию их лиц на голову дочери, лицо которой было безвозвратно изуродовано в автокатастрофе. А пока дочь вынуждена носить пугающую, фарфорово-белую маску. Безразличная ко всему, погруженная в меланхолию, постепенно сходящая с ума дочь слоняется по дому, бродит по саду и блуждает по лесу.

Лишенная лица, она также теряет и голову – остается лишь маска, непроницаемая, лишенная всяческого выражения и какая-то нечеловечья. В запоминающейся финальной сцене она как зачарованная уходит вглубь ночного леса; тело в поисках головы.

Но есть также примеры, когда голова становится маской из-за того, что сама превращается в объект. В таких фильмах, как «Мозг, который не мог умереть» (*The Brain That Wouldn't Die*, 1962) или, например, культовом фильме Стюарта Гордона «Реаниматор» (*Reanimator*, 1985), жанр ужасов соединяется с черным юмором и даже фарсом, когда головы отделяются, берутся на прокат, оживают и небрежно носят. В фильме «Мозг, который не мог умереть» муж спасает голову своей жены после автомобильной аварии; будучи ученым, он подключает ее голову [к системам жизнеобеспечения], пока сам ищет для нее подходящее тело. Поскольку голова успешно подключена к генера-

тору, жена продолжает постоянно ругать мужа за бестолковость, продолжая старые семейные ссоры. Фильм «Реаниматор» идет дальше, в нем присутствуют длительные бессюжетные сцены, где тело носит свою собственную голову.

Последнее слово я оставляю за душераздирающим фильмом Дональда Кэммелла «Потомство демона» (*Demon Seed*, 1977). Фильм в основном известен благодаря сценам сексуального насилия, осуществляемого суперкомпьютером Протеусом над женой создателя Протеуса (в исполнении Джулии Кристи). В какой-то момент Протеус, расстроенный ограниченностью своего бестелесного, чисто информационного существования, пытается создать себе собственное тело. Первые эксперименты, осуществленные в подвальной мастерской, приводят к тому, что ему действительно удается построить для себя материальные, физические протезы, так что Протеус теперь может действовать и в физическом мире.

В одной из сцен Протеус строит себе на основе додекаэдра геометрическое «тело» с бесконечно рекомбинируемыми частями. В лаборатории один из ботанов-ассистентов натывается на несанкционированное творение Протеуса. После короткого разговора (и неудачной попытки убедить его), Протеус убивает лаборанта, фактически обезглавив его додекаэдром. Чистая геометрия додекаэдра контрастирует с неряшливым телом во плоти, но в момент обезглавливания додекаэдр также замещает собой тело ассистента. Перед нами убийство, совершенное чистой математикой, узурпация человека странной нечеловеческой математикой. Помимо того, что это вероятно единственный фильма, который демонстрирует обезглавливание трехмерным додекаэдром, сама сцена из «Потомства демона» выдвигает на первый взгляд контринтуитивный тезис, что обезглавливание всегда является абстракцией.

\*\*\*

**Длинные волосы смерти.** Волосы – это часть тела, которая вместе с тем отделена от тела, странная, почти неорганическая материя, которая выступает из каждой поры. Иногда волосы воспринимаются эстетически как признак красоты, тогда как в других случаях их связывают с силой и витальностью (например, в XV веке «Молот ведьм» предпри-

сывал отрезать волосы в качестве одного из предварительных наказаний для ведьм). Локон волос, вручаемый как знак любви; волосы святого как реликвия; заплетенные в косу или распущенные волосы в обрядах плодородия; волосы как компонент магических заклинаний; волосы, которые мы холим наращиванием и отрицаем бритьем.

Для меня наиболее волнующим в почти мистическом статусе волос является их двойственное отношение к смерти. Фильмы ужасов выделяются тем, что подчеркивают эту двойственность. Например, возьмем фильм режиссера Антонио Маргерити «Длинные волосы смерти» (*I lunghi capelli della morte*, 1964). Типичный для итальянских фильмов ужасов 60-х годов прошлого века, этот фильм несет на себе отпечаток классики готического ужаса, например «Маски Сатаны» Марио Бавы<sup>88</sup>. Помимо стандартного готического набора (в комплекте с гробницами, замками и громом с грозой), фильм также примечателен как своим с трудом поддающимся объяснению сюжетом, где присутствует сжигание ведьмы, проклятие, чума, так и рядом женских персонажей (обоих главных героинь играет неподражаемая Барбара Стил), которые невольно несут на себе ведьмовское проклятие.

В первых сценах фильма женщину из средневековой деревни обвиняют в колдовстве и приговаривают к сожжению на костре. Когда ее привозят на место казни, охваченная паническим страхом она впадает в исступление – одежда разорвана, лицо мертвенно-бледное с темными кругами под глазами, волосы растрепаны и спутаны, – под стать окружающим ее языкам пламени.

После этого мы знакомимся с двумя дочерьми этой женщины и незнакомкой по имени Мэри. Все они служат орудиями для исполнения проклятия. В конце фильма мстительный призрак колдуньи, состав из мертвых, является, чтобы учинить собственную казнь над своими обвинителями. В последние мгновения свершившейся мести она помещает одного из обвинителей внутрь чучела, которое должно быть сожжено в память о ее смерти, – чучела, которое теперь является саркофагом, увенчанное звериной маской и длинными черными, соломенными волосами. Несмотря на то, что Барбара Стил играет в этом фильме сразу несколько героинь, лейтмотивом всей истории становятся ее длинные, густые черные волосы. Зрители перестают следить за деталями сюжета и сосредотачивают внимание на том, как с неизбежностью исполняется проклятие, переходя от одного персонажа к дру-

тому, через двух дочерей женщины, через саму Марию и, наконец, возвращается к первоначальной ведьме с длинными черными волосами, которые становятся связующей нитью между всеми ними. Длинные волосы смерти передаются, как проклятие, через поколения и проявляются в разных телах.

Рубежный фильм Масаки Кобаяси 1964 года «Квайдан» открывается новеллой «Черные волосы». Сюжет прост. В древнем Киото один самурай жил со своей любимой женой. Пока самурай ходил в поисках работы, его жена ткала дома. Устав жить в нищете, самурай бросает жену и женится на женщине из богатой семьи. Его карьера идет в гору, но он несчастлив. В конце концов он решает вернуться к своей жене. По возвращении он обнаруживает, что старый дом совсем обветшал, все кругом заросло высокими сорняками, повсюду пустившими свои побеги. Но в одной из комнат горит свет. К его изумлению он обнаруживает, что его жена все так же сидит, вращая колесо ткацкого станка. Происходит нежное сердечное примирение. Однако, когда он просыпается на следующее утро, все вокруг выглядит не так, как показалось на первый взгляд. «Квайдан: повествование о загадочном и ужасном» снят по мотивам популярных японских народных сказок, собранных Лафкадио Херном. В новелле «Примирение», по которой снят этот фрагмент, описывается то, что самурай обнаруживает на следующее утро:

Когда он проснулся, дневной свет струился через щели раздвижных жалюзи; и он с изумлением обнаружил, что лежит на голом полу, доски которого стали совсем трухлявыми... Разве это ему не снится? Нет, не снится: она спит рядом... Он наклонился к ней и всмотревшись закричал: у спящего рядом человека не было лица!.. Перед ним, лежал труп женщины, завернутый в могильный саван, – труп, настолько истлевший, что от него практически ничего не осталось, кроме костей и длинных черных спутанных волос<sup>89</sup>.

Кинематографическая версия Кобаяси подчеркивает резкий контраст между телом и волосами: разлагающийся труп рядом с яркими цветами кимоно и иссиня черными волосами. Когда самурай отшатнулся от ужаса, черные волосы, как показалось, стали устрашающе шевелиться сами по себе. Живые волосы и мертвое тело; живые волосы, отделенные от тела, – живые, возможно, именно потому, что они от-

делены от тела. Посеревшее лицо самурая становится мертвенно бледным, черты лица искажаются и застывают в ужасе, волосы прямо на глазах начинают седеть и выпадать клочьями, и он сам становится похожим на труп.

Оба фильма показывают, что волосы – нечто странное, паукообразное, чуждое самому себе (*non-self*) – неким образом связаны со смертью. В фильме «Длинные волосы смерти» эта связь дана лишь намеком, но черные волосы Стил становятся немим символом ожидаемого и неизбежного возвращения мертвой ведьмы и ее возмездия. Волосы постоянно присутствуют как знак панического страха-головокружения по ту сторону жизни и смерти отдельных людей, которыми «обладают» волосы. В фильме «Квайдан» этот символ выведен на передний план – волосы не только сопоставляются с ткачеством и вращающимся колесом, но и приобретают собственное загадочное виталистическое свойство перерастать и переживать своего обладателя. Их сила объединяет смерть и красоту в могущественную смесь, которая физически сокрушает самурая, забирая у него жизнь и выбеляя его волосы ужасом.

Фильмы ужасов с разрушенными гробницами, разрытыми могилами, вытащенными на свет божий трупами – все они основываются на глубоко укоренившихся мифах о смертности тела. Они также напоминают о более современных мифах, наиболее популярным из которых является представление, что волосы (наряду с ногтями) продолжают расти после смерти человека. Сколько сцен в фильмах ужасов изображают трупы именно таким образом: истлевший сморщенный скелет с длинными спутанными иссохшими волосами? Жуткость этого образа – тело истлело, а волосы нет – разрушает четкую границу между жизнью и смертью, ибо как может тело или часть тела продолжать расти после смерти? Каким должно быть тело, чтобы продолжать жить после жизни? Волосы, будучи частью тела, имеют источник жизни в самих себе, даже после смерти<sup>20</sup>. После смерти волосы отчуждаются от тела, становясь посторонней вещью, которая, как кажется, не обладает ни предназначением, ни функцией.

К счастью, наука уже давно дала трезвое объяснение мифу о волосах, растущих после смерти. Труп постепенно обезвоживается. Этот процесс потери воды кожей (высыхание) заставляет кожу сморщиваться и сжиматься. В результате открываются корни волос, создающие иллюзию их роста.

Во всех этих фильмах волосы и подвижны и неизменны, и бесформенны и оформлены, эффект их присутствия добавляет им буквально скульптурный объем. Волосы лишены связи с телом, становясь чем-то неестественным, будучи одновременно и частью тела, и чем-то чуждым ему. Волосы – это всегда проблема. Их всегда нужно укладывать, придавать какую-то форму, сами по себе они бесформенные. У Платона волосы вызвали отвращение. В одном из диалогов он отмечает, что среди всех вещей в мире есть вещи возвышенные, имеющие идеальные формы (например, абстрактные понятие, такие как справедливость или прекрасное), и есть вещи низшего порядка, лишённые идеальных форм – «обыденные и недостойные вещи (не заслуживающая внимания дрянь)», такие как волосы, грязь и сор<sup>91</sup>. Волосы, которые отчуждены от тела, – волосы трупа, которые кажутся всегда медленно растущими и вьющимися сами по себе, – эти волосы не являются ни живыми, ни мертвыми, ни частью нас как живых субъектов, ни инертным объектом. Волосы, отчужденные от тела и от жизни, являются на самом деле не-жизнью, возможно, сродни амбивалентной, схожей со смертью витальности других форм жизни – кораллов, мхов, грибов или облаков.

\*\*\*

*Плавучая бойня.* Во всех этих вариациях мы видим разложение, но не разложение трупов, а разложение живых тел, мы видим разложение живого. Мускулы и волокна тела становятся полем странных метаморфоз, преданная погребению плоть продолжает расти, конечности оказываются отделенными и принадлежащими чужим людям, лица становятся масками, головы отрублены от тел, руки держат отрубленные головы, а волосы растут независимо от трупа. Готические анатомии, где различные части отчуждены друг от друга, представляют собой разновидность аристотелевского кошмара бесконечных частей [животных]. Это не упорядоченные тела, их структура не подчиняется ни законам анатомии, ни классификационным схемам биологии. Но это и не просто иррациональные тела, тела, противостоящие единству и согласованности, гарантированной рациональностью Просвещения. Эти готические анатомии обладают своей собственной логикой, которая построена на разнообразных готических противоречиях – пло-

довитая руина, живой труп, пожирающий себя разум, стиснутый простор, субстанция тени. Готическая плодовитость тела, столь ярко выраженная в «Песнях Мальдорора» Лотреамона, получает столь же строгую форму в следующей притче из «Мыслей» Паскаля:

Представьте себе цепочку людей в кандалах. Все они приговорены к смерти, и каждый день кого-то из них казнят на глазах у других; оставшиеся в живых видят свою судьбу в судьбе себе подобных и, глядя друг на друга с мукой и без надежды, ожидают, когда настанет их черед. Вот образ удела человеческого<sup>92</sup>.

Эта притча Паскаля вызывает образ человечества как своего рода плавающей бойни, где мясо [человеческих] тел подвергается воздействию бесчисленных анонимных бесчеловечных сил, которые разрушают его с момента рождения.

Этот образ преподносится в аллегорической форме: мы, как человеческие существа, связаны с животными, особенно с теми, которых мы разводим и используем для наших нужд. Документальный фильм Жоржа Франжю 1949 года «Кровь животных» (*Le Sang des bêtes*), показывающий будни парижской скотобойни, балансирует на грани между реализмом и сюрреализмом. Нейтральная черно-белая картинка и бесстрастный голос резко контрастирует с тем, что показывается зрителю. Начиная с бередящих душу картин начала процесса забоя скота (рабочие механически убивают лошадей и крупный рогатый скот, который привозят на бойню) и заканчивая подобием конвейера с разделанными тушами (жутковатые ряды освежеванных и аккуратно нарубленных ног, туловищ, голов), фильм Франжю проводит зрителя через ряд аффектов: от шока к притворству (*dissimulation*) и ужасающему очарованию и, наконец, к чувству отвращения, которое обращено на тело зрителя, как реальную конечную точку этого процесса.

«Кровь животных» является, возможно, одним из самых ранних фильмов, где жанр ужасов соединен с жанром документального фильма. Современные документальные фильмы, такие как вышедший в 2012 году фильм «Левиафан» (*Leviathan*), схожим образом совмещают новые подходы в документалистике (например, использование легких компактных цифровых камер) с суровой и мрачной эстетикой, напоминающей готическую традицию. Будучи опытом по, как ее назвали режиссеры, «чувственной этнографии», «Левиафан» использует



съемку с близкого расстояния в высоком разрешении для того, чтобы создать у зрителя буквально физическое ощущение того, что он находится на рыболовецком судне в Северной Атлантике. Различные виды рыб и других морских животных сняты так, что предстают одновременно и преувеличенно гротескными, и совершенно абстрактными – предстают всего лишь влажной, покрытой слизью массой кишок и других внутренностей, изрубленной мышечной тканью и холодными выпученными глазами. Почти каждый кадр снят с невозможной, нечеловеческой точки зрения: вдоль лески, как она погружается в воду, а наверху летают кричащие чайки; с вершины рыболовецкого крана, когда он поднимает тяжелую сеть, полную сверкающих и бьющихся морских обитателей; изнутри сортировочных контейнеров на палубе, в которых извивающиеся рыбины скользят то в одну, то в другую сторону вместе с кораблем, качающимся на поверхности беспокойного ночного океана. Постепенно рабочие на борту судна становятся частью всепоглощающего и подавляющего собой морского пейзажа, а само судно теряется в черной бездне пульсирующей индустриальной ночи. «Вот, – говорит Паскаль, – образ удела человеческого».

\*\*\*

*Расплавленные медиа.* Если дойти до самых крайних пределов готического, то человек становится столь отстранен от самого себя, что даже его материальное существование оказывается под вопросом. Человек сводится к животному, зверю, твари; тварь сводится к анатомическому совпадению частей тела; части тела распадаются и смешиваются с другими частями, как органическими, так и неорганическими; и, наконец, сама материя низводится до материальности, которая одновременно является ее результатом и ее отрицанием. В самых крайних пределах готического человек оказывается очарован или одержим собственным низведением к тёмной материи забвения.

Возможно, именно по этой причине во многих фильмах ужасов столь же много внимания уделяется присутствию теней и тьмы, сколь и действующим персонажам, обстановке и декорациям. Здесь чувствуется такая же заинтересованность в разложении, как и в композиции, уделяется столько же внимания распаду тел, мест и образов, как и их повествовательному кинематографическому соединению. Мы

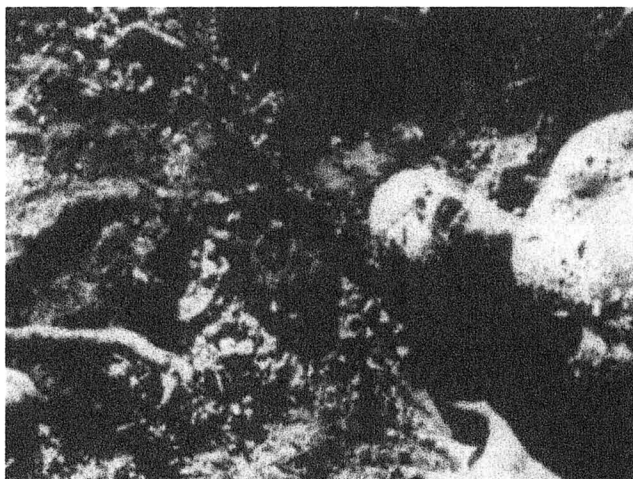
«видим» и тени, и фигуры, которые входят в них и выходят из них, но это «видение» имеет парадоксальный характер (присутствие тени, которая сама по себе есть ничто).

Утверждать, что любой фильм ужасов озабочен именно этими [художественными задачами], было бы, несомненно, перебором. Но в то же время можно проследить родословную этих изобилующих тенями «дезинтеграционистских» фильмов ужасов от немецких классиков экспрессионизма с такими фильмами, как «Кабинет доктора Калигари» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), до современных авангардных фильмов, таких как короткометражка «Внешнее пространство» (*Outer space*, 1999) Петера Черкасски<sup>23</sup>. Классический пример в этом отношении – фильм Марио Бавы 1960 года «Маска Сатаны». Снятый на черно-белую пленку, фильм сознательно придерживается традиции готического романа и в своих сюжетных ходах (черная магия и колдовство, вырождающийся аристократический род, воскрешение из мертвых), и в обстановке (потемневшие от времени замки, мрачные пейзажи, холодные погребки и еще более холодные саркофаги). Хотя его повествовательная канва довольно стандартна для общепринятой традиции готических романов, в визуальном плане «Маска Сатаны» уникальна среди фильмов ужасов. На визуальном уровне это не что иное, как последовательное изучение [роли] тени и тьмы в фильме и тени и тьмы как самого фильма. Многочисленные сцены изображают одного или нескольких персонажей, блуждающих по коридорам замка, освещенным единственной свечой, а зачастую и вовсе без освещения. Бава просто позволяет камере работать, «ничего» не снимая, кроме темноты отбрасываемой тени, одновременно и плоской, и бесконечно глубокой. Соответствующие (*congruous*) пространства замка становятся отделены друг от друга, как будто замок и персонажи в нем потеряны в материальной черноте самого фильма.

Именно на этом уровне происходит действие современного фильма «Порожденный» (*Begotten*, 1990). Снятый режиссером Эдмундом Элиасом Мериджем, фильм «Порожденный» использует инновационные технологии обработки черно-белой пленки, которая сама по себе создает такое же материальное ощущение зернистости, испачканности, как и анонимные тела, волосы, конечности, почва, деревья, грязь, кровь, сперма и другие субстанции, которые с избытком натуралистически изображены в фильме. Несмотря на то, что в отношении об-

разов фильм предлагает развитую, мифопоэтическую структуру, последовательность сцен и образов определяется не столько этим, сколько взаимной игрой между материей, показываемой в фильме, – плотью, грязью, лесом – и материей самого фильма.

«Порожденный», существуя где-то между жанром ужасов и искусством перформанса, является ритуалом в кинематографическом времени, разыгранным в примордиальных мифических рамках рождения и смерти, воплощения и растворения, созидания и разложения. Между этими двумя точками есть только судороги. Тела возникают из грязи, конечности торжественно переплетаются, далекие фигуры исчезают в лесу мертвых деревьев, сухощавые призрачные фигуры копошатся на пустынном горизонте, сгорбленные спины и склоненные торсы сливаются с каменистыми гробницами горных ущелий, в то время как зернистое тёмное солнце заходит за плывущие над черной землей облака. Человеческие тела – если их можно назвать человеческими – растворяются в собственном окружении, так же как и изображения растворяются в убогих абстрактных пятнах насыщенного черного и белого [цвета]. Нет слов, и дыхание едва слышно.



Кадр из фильма «Порожденный» Эдмунда Мериджа, 1990

Следующий шаг, предположительно, состоял бы в том, чтобы позволить всему раствориться, – человеку в не-человеческом, телу в ок-

ружающей среде, изображению в эмульсии желатина, кристаллах и камфаре. Все, что осталось, – это увидеть фильм как пленку, в ее движении и смене, в ее целостности и разложении. Это одна из идей, реализованных в экспериментальной короткометражке Стэна Брэкиджа «Деликатесы из расплавленного ужаса» (*Delicacies of Molten Horror Synapse*, 1991). Хотя это более поздний фильм Брэкиджа, он отражает проявлявшийся в течение всей его жизни интерес к абстракции фильма как пленки, начиная с получившего широкое признание «Мотылькового света» (*Mothlight*, 1963) и заканчивая тщательно вручную раскрашенными абстракциями «Квартета Данте» (*The Dante Quartet*, 1981–1987). В «Деликатесах» Брэкидж использует абстракцию для двух взглядов на фильм – как на фильм и как на материал, – а также, чтобы позволить фильму эстетически быть тем, что он есть, а именно не более чем материальным уплотнением и разрежением. Длющиеся более восьми минут без звука «Деликатесы» состоят из последовательно сменяющихся вручную раскрашенных тёмными цветами кадров. Они иногда чередуются с серией черных «пустых» кадров или кадров, на которые, по-видимому, нанесены царапины, соскобы или иные повреждения. В одни моменты вся цветовая мешанина и поверхность, на которую она нанесена, внезапно взмывают в невесомом призрачном полете. В другие моменты абстрактные цвета внезапно замирают в каком-то неистовом ступоре. Цвета хаотично меняются, затем застывают в медленном черном стробе. Слои краски на пленке поочередно то густые и глухие, то тонкие и прозрачные. Развитие фильма – это именно взаимная игра краски и пленки, химиката на химикате, материала на материале. С одной стороны, «Деликатесы» – это фильм ужасов, но абстрактный фильм ужасов. В нем нет истории или сюжета, нет повествования, нет персонажей, нет обстановки и, следовательно, ни одного из составных элементов человеческой драмы. Но это также фильм о композиции и декомпозиции, созидании и разрушении и неизбежном распаде всего, что существует, почти метафизической коррозии, которая лежит в основе бытия. Более того, сказать, что «Деликатесы» об этом, было бы неточно. Они и есть это.



Часть IV  
РАЗМЫШЛЕНИЯ  
О СТРАННОМ



**З**астывшая мысль (*Блэквуд, Лавкрафт*). Случаются моменты, когда в одиночестве мы бываем захвачены величественным видом морского простора, бескрайней пустыни, лесной чащи, – моменты, когда «нечто» оглядывается на нас – безличное, беспристрастное, равнодушное. В повести Эдджернона Блэквуда «Ивы», опубликованной в 1907 году, безымянный рассказчик и его попутчик, которого он называет «шведом», отправляются в сплав по Дунаю. В какой-то момент они оказываются в незнакомой, поросшей ивами местности, внушающей страх. Стоит глухая ночь, ты один, ты неизвестно где и ты начинаешь испытывать странное, тревожное чувство, что что-то не так, – и ты способен увидеть это что-то. Рассказчик, загипнотизированный медленным, танцующим покачиванием ив на ночном ветру, начинает подозревать, что находится в присутствии чего-то неестественно живого. Его преследуют странные сны и видения. В результате он перестает верить своим чувствам:

Видел я плоховато, словно сквозь марлевый занавес, но различил, что это – не человек и не зверь. Мне показалось, что оно – такой величины, как несколько животных, скажем, две или три лошади, и движется очень медленно. Швед различил то же самое, но назвал иначе – позже говорил, что видел кущу низеньких деревьев, которая колыхалась и клубилась, как дым<sup>94</sup>.

Когда эти смутные и все же притягательные впечатления становятся угрожающими, ненадежность чувств сменяется бесчувственным оцепенением и неспособностью рассказчика хоть как-то отреагировать на происходящее:

Я увидел, что странная штука приближается к нам. Рухнул в кусты... Плохо понимая, что же с нами творится, я чувствовал, что невыносимый ужас просто обдирает нервы, крутит их так и сяк<sup>95</sup>.



В этот момент происходит еще кое-что – или, скорее, ничего не происходит. Нет никакой кульминационного и катарсического столкновения с чудищем, ничто не скрывается и не крадется среди ив, нет никакого движения и в самих ивах, нет даже внезапного появления человека-в-образе-монстра, издающего образцовый гортанный рев. Не происходит ничего, кроме мысли. Действительно, рассказ Блэквуда содержит пространные сцены, изображающие абсолютный, ледяной окружающей покой, и единственное, что находится в движении, это сами мысли главных героев. Что это за мысли? Попросту говоря, это мысли о неммыслимом:

– Слушай, – шептал он, – мы должны вести себя как ни в чем не бывало: жить как жили, спать, есть... Притворимся, что мы ничего не чувствуем и не замечаем. Это связано только с сознанием. Чем меньше мы думаем, тем легче уйти. Главное, не думай, мысли сбываются!<sup>96</sup>

Если оставить в стороне непреднамеренную риторику шведа в духе «самопомощи» (*self-help*), наиболее интересным в «Ивах» является то, что фокус внимания смещается с ужаса потустороннего на само понятие ужаса. Этот момент – момент застывшей мысли, загадочной неподвижности всего, кроме скрытно, тайком раскрывающегося (*revelation*) предела.

Эти моменты застывшей мысли нередко встречаются в произведениях, написанных в жанре сверхъестественного ужаса. Они становятся все более многочисленными в начале XX века по мере распространения рассказов о странном (*weird*). В написанном в 1936 году романе Г. Ф. Лавкрафта «Хребты безумия» (впервые опубликованном в бульварном журнале «Поразительные истории» [*Astounding Stories*]) антарктическая экспедиция находит огромные черные руины «циклопического города», чье существование опровергает все предшествующие археологические, геологические и биологические знания. В недрах этих зловещих руин, возведенных некогда по строгим законам геометрии, герои романа обнаруживают странных квазисуществ, не поддающихся никакому описанию и категоризации. Внезапно эти источающие злобу бесформенные, разрастающиеся в геометрической прогрессии и иллюминирующие тысячами вспыхивавших зеленоватым светом и тут же гаснувших глазков «шоготты» открывают исследователям свою радикально нечеловеческую природу:

Шок от ужасного зрелища обезглавленных, перепачканных гнусной слизью тел был так велик, что мы застыли на месте, не в силах вымолвить ни слова, и только значительно позже, делясь своими переживаниями, узнали о полном сходстве наших мыслей. Казалось, прошли годы, на самом же деле мы стояли так, окаменевшие, не более десяти-пятнадцати секунд<sup>97</sup>.

Застыв в оцепенении, чувства оказываются нелепыми, язык начинает запинаться, а мышление странным образом погружается в тишину:

Буду предельно откровенным, хотя откровенность дается мне с большим трудом, и доскажу все, что увидел. В свое время мы даже друг с другом избегали говорить на эту тему. Впрочем, никакие слова не передадут и малой толики пережитого ужаса. Зрелище настолько потрясло нас, что можно только диву даваться, как это у нас хватило соображения притушить фонарики да еще выбрать правильное направление<sup>98</sup>.

В последней, отчаянной попытке постичь происходящее герои Лавкрафта, находят ответ в апофатическом языке, языке негативной теологии:

Отглядываясь, мы ни на минуту не сомневались, что увидим жуткое чудище, но все же вполне определенное – к обличью звездоголовых мы как-то привыкли и смирились с ним. Однако в зловещей дымке вырисовывалось совершенно другое существо, гораздо более гнусное. Оно казалось реальным воплощением «чужого», инородного организма, какие любят изображать наши фантасты...<sup>99</sup>

Рассказы Лавкрафта изобилуют такими откровениями, написанными меланхолической и мелодраматической пурпурной прозой, которая стала отличительной чертой всех рассказов о странном. В то же время эти откровения указывают на тот минимальный предел, который герои Лавкрафта способны выразить лишь негативным способом: запретное, безымянное, неименуемое, таящееся на пороге, шепчущее во тьме. В этом любопытном моменте интертекстуальности герои могут лишь попытаться описать то, что они видят, рефлексивно ссылаясь на жанр, в котором они сами того не сознавая находятся.

Поскольку истории, подобные этим, являются частью жанра ужасов, они представляют ужас не столько как систему стимул-реакция, в которой угроза вызывает эмоциональный отклик в виде страха, а

скорее как своего рода застывание любых аффектов, приводящее в состояние, где страх-головокружение соседствует с очарованием – то, что однажды теолог Рудольф Отто назвал *mysterium tremendum* [тайной, приводящей в трепет, – лат.]. В подобных историях ужас – это состояние впавшей в оцепенение и застывшей мысли, тёмная нескончаемая зима разума.

\*\*\*

**Логика сверхъестественного.** В состоянии застывшей мысли категория «сверхъестественного» играет центральную роль. Однако сверхъестественное в этом случае не является тем сверхъестественным, которое так часто встречается в лабиринтах схоластического богословия. Но это и не то сверхъестественное, которое с таким постоянством опровергается научной рациональностью. В жанре ужасов сверхъестественное двойственно: этим словом называют то, что неопределенно и вместе с тем вездесуще, что не поддается категоризации и тем не менее подчинено некоей логике. Есть несколько способов, чтобы понять такую логику.

На одном уровне сверхъестественное это то, что находится с естественным в отношении *или/или*. Герой, живущий в мире, который он или она принимает как данность, подчиненную законам природы, может столкнуться с чем-то исключительным, что не вписывается в этот нормальный, естественный порядок. В результате возникает колебание (*wavering*) и неопределенность: или это исключительное может быть рационально объяснено – и то, что кажется исключительным, в действительности оказывается просто жутким, – или это исключительное в действительности является исключительным, а существующие естественные и нормативные рамки реальности должны быть пересмотрены, что приводит к признанию существования чудесного вне рамок рационального. Это колебание – то, что литературный теоретик Цветан Тодоров удачно назвал «фантастическим».

На другом уровне сверхъестественное может быть понято как то, что существует имманентно по отношению к естественному. Здесь у нас нет ультимативного взаимоисключения, то есть не «или/или», а «и/и». Если в первом случае мы в основном находились в рамках теизма, здесь мы в рамках пантеизма, где сверхъестественное сосуще-

ствует с естественным. Хотя это и стирает иерархию между естественным и сверхъестественным, все же между ними остается минимальное различие: в то время как естественное может быть взято «как есть», сверхъестественное никогда не проявляется само по себе и поэтому не всегда доступно мышлению или органам чувств.

Здесь я бы хотел задаться вопросом, существует ли третий уровень, на котором сверхъестественное слабо связано или вообще не связано с естественным, – уровень, на котором то, что испытывает человеческий субъект, не имеет коррелята в мире или в мышлении. Это чувство часто присутствует в рассказах Лавкрафта и более широко в произведениях, относящихся к традиции сверхъестественного ужаса. Здесь сверхъестественное функционирует через двойное отрицание, которое является не простым утверждением (*affirmation*), а логикой *ни/ни*. Здесь сверхъестественное не имеет положительного содержания: оно не связано с естественным и не является само по себе автономной сущностью.

Сверхъестественное здесь – отрицательный термин. Этот термин выражает позицию антиэмпиризма, поскольку то, что имеет здесь место, не может быть непосредственно пережито в опыте или быть доступно органам чувств. Этим же выдается антиидеалистическая позиция, поскольку оно не может быть помещено в сферу мышления, по крайней мере человеческого мышления. И все же сверхъестественное пребывает, будучи недоступным для органов чувств и мышления.

Короче говоря, сверхъестественное говорит не столько о связи с естественным, нормальным миром, сколько о невозможности самой такой связи, об отсутствии вообще какой бы то ни было корреляции. И все же, как мы видели в наших изначальных примерах, эта невозможность сверхъестественного, эта отрицательная способность, в то же время проявляется в странной нечеловеческой кататонии невозможного опыта. Сверхъестественное – другое название этого загадочного состояния подвешенности всего живого, состояния застывшей мысли.

\*\*\*

**Ни страх, ни мысль.** Задача жанра сверхъестественного ужаса состоит отчасти в показе того, что означает помыслить эту особенную, застывшую мысль – мысль о невозможности мысли. Понимание сверхъес-

тественного ужаса в таком духе требует, чтобы мы читали – точнее, неправильно прочитывали – ужас как философское усилие.

Здесь нам нужно остановиться и напомнить о цели этой книги. Конечно, ужас и философия на первый взгляд кажутся диаметрально противоположными друг другу. Философия – это что-то высоколоское, далекое от жизни: академические вопросы, профессура и абстрактные идеи. Ужас – это что-то низкосортное, дешевое сырье на потребу любителей, кровища и различные способы напугать зрителя. Философия с ее законом достаточного основания утверждает, что в мире существует порядок и есть способ его познания; ужас, напротив, обходит рациональное мышление стороной, предпочитая щекотать наши чувства образами страха и смерти. Но между философией и ужасом существуют более глубокие и более любопытные связи. И мы, возможно, присутствуем сейчас в такой момент, когда и философия, и ужас обнаруживают общий предел человеческого и не-человеческого мира, частью которого они в то же самое время являются (хотя, возможно, и совсем незначительной частью).

Жанровый ужас в целом вписывается в две философские парадигмы. Первая – это кантовская парадигма, которая предполагает наличие сбалансированного взаимодействия между чувствами, рассудком и разумом. В нормативной модели Канта эстетический опыт возможен благодаря чувственному восприятию, но в конечном итоге он упорядочивается рассудком и разумом. Даже в тех аномальных случаях, когда чувства угрожают возобладать над разумом, разум берет верх, овладевая силой разума тем, с чем первоначально не в состоянии был справиться. Например, известное различие Канта между прекрасным и возвышенным основано на проблеме формы и бесформенности:

Прекрасное в природе относится к форме предмета, которая состоит в ограничении; напротив, возвышенное может быть обнаружено и в бесформенном предмете, поскольку в нем или в связи с ним представляется безграничность, к которой тем не менее примысливается ее тотальность...<sup>100</sup>

Нам нет необходимости приводить здесь исчерпывающий список интерпретаций кантовского понятия возвышенного. Достаточно сказать, что в возвышенном присутствует амбивалентность, напряжение между якобы хорошо оформленным субъектом и бесформенным, без-

граничным объектом, а в действительности не-объектом. Короче говоря, Кант описывает эстетическое отношение к тому, что, как ни странно, есть ничто. Умиротворяющий приз для нас как субъектов заключается в том, что, хотя мы не можем полностью понять этот не-объект, это ничто, мы можем, по крайней мере, понять это непонимание – осмыслить провал нашей мысли.

Амбивалентность философского проекта Канта настолько фундаментальна, что он продолжает определять возвышенное как «негативное удовольствие», пользуясь языком, который недалеко отстоит от языка Блэквуда или Лавкрафта:

...чувство возвышенного есть удовольствие, которое возникает лишь опосредствованно, а именно порождается чувством мгновенного торможения жизненных сил и следующего за этим их приливом... ...В благорасположении к возвышенному содержится не столько позитивное удовольствие, сколько восхищение или уважение, и поэтому оно заслуживает названия негативного удовольствия<sup>101</sup>.

В то время как опыт прекрасного обладает целью, поскольку он устанавливает определенную гармонию внутри воображения, возвышенное, согласно Канту, похоже, не имеет никакой цели, кроме собственного уничтожения, собственного распада. Говоря словам Канта, возвышенное, будучи «насильственно навязанным нашему воображению, тем не менее предстает в суждении возвышенным».

Но для Канта реальная выгода от возвышенного заключается не в избыточности, или в ошеломляющем подавлении субъекта, а в итоговом восстановительном (*recuperative*) движении, когда провал эстетического очерчивается мышлением, а субъект оказывается способен – хотя бы и минимально – постичь свое исчезновение. На выручку приходит то, что Кант обозначил хорошо известным термином «сверхчувственный разум». Как он отмечает, «возвышенно то, одна возможность мыслить которое доказывает способность души, превосходящую любой масштаб чувств»<sup>102</sup>.

Какова же в этом случае будет кантианская парадигма ужаса? Ужас, как следует из вышеизложенного, представляет собой нарушение равновесия в рамках этого набора отношений. Ужас – это всегда потенциальная угроза ошеломления чувств, чего-то такого, что превышает возможности упорядочивающего механизма рассудка и синтетической

функции разума. Ужас – это случай возвышенного, даже если, согласно Канту, этот избыток, это ошеломление, в конечном итоге восстанавливается рефлексивным сверхчувственным разумом и, таким образом, помещается в рамки внутреннего «я», находящегося в корреляции с внешним миром.

Если говорить прямо, то кантианская парадигма ужаса рассматривает ужас с точки зрения такой эмоции, как страх. Ужас эквивалентен страху. Само собой разумеется, что сегодня это стало определяющим элементом жанра ужасов в массовом мышлении. Кинорежиссеры, писатели и ученые повторяют это почти как мантру: ужас – это страх.

Страх, свойственный ужасу, охватывает множество вариаций. Одна из них – это готическое различие между «террором» и «ужасом», сформулированное в широко известной статье Анны Радклиф «О сверхъестественном в поэзии», написанной в 1826 году. Различие между террором и ужасом является одновременно различием и во времени, и в пространстве. В терроре присутствует неясное предчувствие чего-то вредоносного, которое должно случиться, тогда ужас представляет собой отвращение (*revulsion*) к тому, что только что произошло.

Равенство между ужасом и страхом (*fear*) также охватывает экзистенциальное различие между «страхом-боязнью» (*fear*) и «страхом-головокружением» (*dread*), подробно описанное Кьеркегором в философском сочинении «Понятие страха» в 1844 году\*. Он проводит ставшую популярной аналогию: когда мы стоим на краю пропасти, мы чувствуем не только страх-*fear* упасть и разбиться насмерть, но и испытываем соблазн броситься в эту бездну, как в нечто абсолютно неведомое. В такие моменты начинаешь ощущать различие между чет-

\* Работа Сёрена Кьеркегора *Begrebet Angest* в русском переводе выходила под названием «Понятие страха», тогда как в английском – *The Concept of Dread*. Соответственно, в русском названии кьеркегоровское понятие *Angest*, выражающее беспредметное и беспричинное чувство страха, оказывается неотличимо от кьеркегоровского *Frygt*, выражающего страх перед чем-то конкретным, – что в английском переводе закреплено различием между *dread* и *fear* соответственно. Тем не менее в самом тексте русского перевода (см., например: Кьеркегор С. Понятие страха / пер. с дат. Н. Исаевой и С. Исаева. М.: Академический проект, 2017) эти понятия разводятся как страх-головокружение (*Angest*) и страх-боязнь (*Frygt*). Такого же разделения в настоящем параграфе будем придерживаться и мы (стоит отметить, что до этого понятие *dread* по аналогии с *Angest* уже переводилось нами как страх-головокружение, когда за *fear* мы закрепляли его обычный перевод – «страх»).

ким объектом страха-боязни и страхом-головокружением, или «беспредметным страхом» перед бездной неопределенности. Как отмечает Кьеркегор, «страх-головокружение – это головокружение свободы».

Хотя оба эти различия интересны сами по себе, как в готическом, так и в экзистенциальном вариантах, ужас по-прежнему понимается в целом как эквивалент страху. В результате это приводит к тому, что ужас определяется в рамках кантианской парадигмы, согласно которой страх находится между приобретающим опыт, подвергающимся воздействию субъектом и воздействующим объектом, который является для него источником страха.

Однако Лавкрафт предлагает нам совершенно другую историю. В написанном в 1927 году эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» Лавкрафт приводит перечень признаков, которые, по его мнению, относятся к сверхъестественному ужасу:

В настоящей истории о сверхъестественном (*weird*) есть нечто большее, чем тайное убийство, окровавленные кости или простыня с гремящими цепями. В ней должна быть ощутимая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса (*dread*) перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намек, высказанный всерьез, как и приличествует предмету, на самую ужасную мысль человека – о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства<sup>103</sup>.

Лавкрафт был убежденным атеистом, и все же его описания здесь и в других местах этого эссе выдают чувство изумления, ощущение чего-то, что имеет мистический и – даже не побоимся сказать – религиозный характер. Но эта религиозность – религиозность в отсутствие какого-либо Бога.

Краткое определение Лавкрафт дает уже на первых страницах. Он пишет: «Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого»<sup>104</sup>. В сухом остатке формула Лавкрафта звучит так: ужас – это страх неведомого.

На первый взгляд кажется, что Лавкрафт просто воспроизводит кантианскую парадигму ужаса, где ужас эквивалентен страху. Но более внимательное прочтение показывает отличие, которое содержится в



словах «страх неведомого». Я считаю, что прозрение Лавкрафта состоит в смещении акцента со «страха» на «неведомое»:

Проверка на сверхъестественность (*weird*) очень проста – пробуждается или не пробуждается в читателе очевидный ужас (*dread*) из-за контакта с неведомыми мирами и силами или особое настороженное внимание, скажем, к хлопанью черных крыльев или к царапанью невиданных существ и сущностей на дальней границе известной вселенной<sup>105</sup>.

Одна из идей, к которой Лавкрафт снова и снова возвращается, – это понятие неведомого, в котором ужас определяется не столько как эмоция, сколько как мысль или, если быть точнее, предел мысли. И здесь, я думаю, Лавкрафт отходит от Канта. Ибо, хотя оба заняты пределами мысли, Лавкрафт не разделяет веру в «сверхчувственный разум», которую мы находим у Канта. Возможно, мы можем переформулировать их различия, сказав, что, если Кант занят пределом мышления, Лавкрафт занят пределом как мыслью. Ужас не в том, что существует предел мышления; это просто нормативный жест, частная проблема, случай управления границами. Ужас в том, что мысль – всякая мысль, поскольку для Лавкрафта все что угодно абсолютно, – парадоксальным образом конституируется как предел, странная, но, возможно, чарующая бездна в сердцевине самого мышления.

Для таких писателей, как Лавкрафт, мысль, которая определяет ужас, – это понятие без содержания, неведомое, в котором само мышление начинает увязать. Например, в написанном в 1936 году рассказе Лавкрафта «За гранью времен» рассказчик, испытав внезапный коллапс сознания и побывав в коматозном состоянии, говорит, что его одолевают «смутные и пугающие размышления». Воображение рисует ему странные образы «ужасной, грибовидной бледности» и «гигантские бесформенные намеки на тень». В конце концов рассказчик вынужден признать, что, возможно, его фантазии – это не просто сновидения. Затем наступает странная ясность:

Одной секунды мне вполне хватило. Стиснув зубы, я, однако, удержался от крика. В наступившей вновь темноте я, почти лишившись чувств, распластался в пыли и сжал руками горевшую голову. То, чего я так опасался (*dreaded*), все-таки произошло. Одно из двух: либо это был только сон, либо пространство и время теряли всякий смысл, обращаясь в жалкую ничемную

пародию на то, что мы всегда считали незыблемыми категориями своего бытия<sup>106</sup>.

Здесь ужас – это не наполненность чувства, а пустотность мысли. Ужас – это не переполненный психологический континуум опыта, а пустота любой корреляции между субъектом и объектом, между собой и миром.

\*\*\*

*Ни жизнь, ни смерть.* Выше я говорил, что ужас является неотъемлемой частью двух основных парадигм. В дополнение к кантианской парадигме (где ужас эквивалентен страху) существует вторая парадигма, хайдеггеровская, в которой страх определяется его отношением к смерти. Здесь мы не планируем излагать краткое содержание «Бытия и времени» или разбирать различные эзотерические направления герменевтической и феноменологической мысли, которые вышли из этой работы Хайдеггера. Вместо этого мы лишь подчеркнем ту роль, которую смерть играет в мысли Хайдеггера, для того, чтобы охарактеризовать второй аспект жанра ужасов.

Мы видели, что в кантианской парадигме ужас в целом выступал эквивалентом эмоционального состояния страха. Но это неполная картина. Ужас не просто равнозначен страху, поскольку страх всегда пропозиционален, он всегда «страх чего-то». Да, ужас – это страх, но страх чего? Страх потери индивидуальности, страх потери индивидуации (невозможности самореализации), страх потери [само]контроля, страх перед судьбой, страх несчастного случая или суеверный страх, но, прежде всего, страх смерти, в особенности собственной смерти. Итак, ужас – это не просто страх, а именно страх смерти.

Но, согласно Хайдеггеру, смерть бывает разная. Существует «околевание», или физическая, биологическая смерть живого существа, затем существует «уход из жизни», или набор ритуалов и практик, связанных со смертью и являющихся частью человеческой культуры. Смерть (с большой буквы) основана и на околевании, и на уходе из жизни именно потому, что она никогда не присутствует сама по себе и не может быть конкретным предметом какого-либо опыта. В качестве человеческого существования, заброшенного в мир, Бытие есть все-

гда здесь-бытие (*Da-sein*); поэтому мы переживаем только это частичное бытие-в-мире, хотя и можем размышлять о Бытии в целом или о Бытии всего сущего. Но мечта о завершенной, единой и целостной картине мира постоянно ускользает от нас. Будучи сущими-в-мире мы также являемся сущими-во-времени, находящимися в текущем потоке временности, который Аристотель обозначал терминами возникновение и уничтожение. С точки зрения человека Смерть предстает обещанием завершенности и единства, но, разумеется, человек не имеет опыта собственной Смерти. Хотя мы можем стать свидетелями околевания другого живого существа и мы можем сочувствовать уходу из жизни другого, для любого человека Смерть остается загадкой, будучи одновременно и отрицанием и исполнением, бездной небытия и обещанием целостности нашего бытия.

Итак, человек, заброшенный в мир, обреченный на временное пребывание в незавершенности, пытается постичь этот мир и его бытие: *Dasein* изо всех сил пытается схватить то, что по определению не завершено. Согласно Хайдеггеру, Смерть – это незавершенность. Согласно его формулировке, Смерть – это «самое» [интимное] для человека (то, что индивидуально для человеческого субъекта), она «безотносительна» (ее нельзя разделить с кем-либо), и ее «невозможно опередить» (она и неизбежна, и непредопределенна). У Хайдеггера, так же как и у Канта, существует утешительный приз за провал человека в деле полного постижения мира. Мы не можем пережить Смерть непосредственно и мы не можем полностью осмыслить Смерть, но мы можем осмыслить эту неудачу. Осмысление Смерти смещается с понимания ее как противоположности жизни (будь то противоположность жизни, отрицание жизни или последовательное указание на конец жизни) к пониманию ее как имманентной самой жизни. Для существа, которое осознало это (что, разумеется, относится к людям), Смерть фактически оказывается «зовом совести», заботой и поиском подлинности. Хайдеггер удачно называет это состояние «Бытием-к-Смерти».

Само собой разумеется, что жанр ужасов изобилует примерами Смерти в хайдеггеровском смысле. Он часто преподносит их в облике околевания или ухода из жизни. Таким образом, несмотря на то, что жанр ужасов явным образом сфокусирован на страхе, испуге и ужасе, тайне он гораздо больше озабочен смертью. Короче говоря, в хайдег-

геровской парадигме ужас определяется не страхом, а смертью, поскольку в своей сердцевине ужас связан с проблемой Бытия, сущего и жизни [человеческих] существ. Хайдеггеровская парадигма также выполняет для философии и терапевтическую функцию. Смерть открывает возможность для конкретной человеческой жизни быть подлинной и экзистенциально уникальной. Смерть дает возможность проявиться человеческой заботе о спасении, искуплении, поминовении. И действительно, не будет излишним заметить, что именно гуманизм – зачастую в самом консервативном своем виде – проходит через весь жанр ужасов. Истина ужаса – это Жизнь, обусловленная Смертью, человеческие существа, обусловленные всецелым Бытием, наше онтическое «бытие-в-мире», обусловленное тревожным Бытием-к-Смерти. Истина ужаса заключается в терапевтической функции, которую выполняет ценность человеческой конечности в своем фактическом бытии, в своей сингулярности, в своем здесь-бытии.

И здесь снова Лавкрафт предлагает иную перспективу. Согласно Лавкрафту, ужас определяется именно тем, что у него нет никакой истины, которую нужно сообщить человечеству, за исключением самого этого отсутствия истины. Согласно Лавкрафту, рассказ о сверхъестественном ужасе никого не заставит чувствовать себя лучше и, если уж на то пошло, чувствовать что-либо вообще. Ужас не содержит в себе никакой истины в том будто бы смысле, что человек в конечном итоге открывает для себя состояние здесь-бытия, которое является единственным источником человеческого бытия и человеческой способности к поискам своей подлинной жизни. Во всяком случае, сверхъестественный ужас, согласно Лавкрафту, определяется антигуманизмом, который ставит под вопрос весь онтический и онтологический аппарат, благодаря которому мы как человеческие существа получаем привилегированные точки доступа к реальности. Это мнение лучше всего выражено в многочисленных письмах Лавкрафта. В письме к Фарнсворт Райт, бывшей его редактором в период сотрудничества с журналом «Странные истории» (*Weird Tales*), Лавкрафт обосновывает необходимость антигуманизма в своих рассказах: «Теперь все мои рассказы основаны на фундаментальной предпосылке, что общечеловеческие законы и интересы – это всего лишь чувства, которые не имеют ни веса, ни значения на фоне безграничного космоса... но, когда мы пересекаем черту на пути к бескрайнему и отталкивающему неведомому –

населенному тенями Внешнему (*Outside*), – мы не должны забывать о необходимости оставить нашу человечность и приверженность земному за порогом»<sup>107</sup>.

Это то, что Лавкрафт в других местах называет «космическим ужасом». Космический ужас противопоставляет себя антропоморфизму – миру, рассматриваемому в мифопоэтической форме человека, – и олицетворению мира как человеческого мира. Космический ужас также противопоставляет себя антропоцентризму – миру, как инструментально изготовленному для человека, миру как миру ради человеческой пользы и блага.

Таким образом, на одном уровне космический ужас Лавкрафта противостоит антропоморфизму, человеческому взгляду на мир, который постижим именно потому, что он имеет форму, которую мы опознаем либо как схожую с нами, либо как существующую в связи с нами. Пределом антропоморфизма является, следовательно, нечто квазичеловеческое, данное либо посредством персонификации, либо в облике человекоподобных существ – от домашних животных до роботов.

Но на другом уровне космический ужас противостоит антропоцентризму – взгляду на мир, связанному с человеческими интересами, пользой и заботой. Антропоцентризм требует чего-то большего, чем квазичеловеческое, чего-то большего, чем простое подобие. Предел антропоцентризма – это не-человеческое, обширная область, которая включает в себя объекты, ассамбляжи и вещи, а также иерархию одушевленных и неодушевленных, высших и низших существ, мир растений и животных.

Поэтому космический ужас – по крайней мере, в версии Лавкрафта – противостоит антропоморфизму и антропоцентризму. Казалось бы, это оставляет открытым только один вариант, а именно антагонизм по отношению к человеку в целом, позиция, которую обычно называют мизантропической. Миз-антропия рассматривает человека либо как случайность, ошибку, либо в целом как нечто незначительное. След который он оставляет, не не-человечен (*not-human*), или, лучше сказать, является нечеловеческим (*unhuman*) следом.

Сегодня многие рассказы, написанные в жанре сверхъестественного ужаса, не только обращены против человека, но и выворачивают антропоморфизм и антропоцентризм наизнанку, принимая в итоге мизантропическую точку зрения злого и злонамеренного мира.

Но даже и это во многом является выражением абсолютно антропно-го тщеславия: мир настроен против нас, но, по крайней мере, он достаточно сильно озабочен нами. В этой инверсии человек пытается усидеть на двух стульях. Но сверхъестественный ужас должен выйти за пределы даже этой мизантропии – выйти в чистый ужас нечеловеческого, в область, которую мы можем назвать безразличием или, как говорил Лавкрафт, «индифферентизмом»:

Вопреки допущению, которое Вы можете сделать, я считаю себя не *пессимистом*, а *индифферентистом*, то есть я не совершаю ошибку, полагая, что результат естественных сил, сопровождающих и управляющих органической жизнью, будет иметь какое-либо отношение к желаниям или вкусам любой части этого органического жизненного процесса. Пессимисты столь же нелогичны, как и оптимисты... обе эти школы сохраняют как рудимент примитивную концепцию сознательной телеологии – концепцию космоса, которому так или иначе не все равно, что происходит... [индифферентист] просто знает, что все это не имеет никакого отношения к реальному положению вещей; что игра сил, которые управляют климатом, поведением, биологическим ростом и уничтожением и т. д., носит настолько всеобщий, космический, вековечный характер, что не имеют ничего общего с непосредственными проявлениями желаний внезапно возникшей разновидности органической жизни на нашей недолговечной малозначимой планете... Настоящий философ знает, что при прочих равных условиях пригодность или непригодность чего-либо для человечества означает не более чем показатель вероятности...<sup>108</sup>

Что бы мы ни подумали, довольно неуклюжий термин «индифферентизм» вряд ли указывает на личностную склонность к апатии, скуке или угрюмости. Напротив, Лавкрафт предлагает загадочный размытый антагонизм – антигуманизм, который описывает параметры того, что можно назвать «антропной схемой». Антропная схема состоит из трех вариантов человекоцентричного взгляда: антропоморфизм, антропоцентризм и мизантропия.

Мир не является ни антропным, ни мизантропным, а просто безразличным – безразличие, обнаруживаемое человеком в абсолютной апофатической тьме непостижимости.

\*\*\*

**Черное озарение.** Это подводит нас к тому, что является здесь подлинной проблемой, а именно исследованию роли, которую религиозные

и мистические элементы играют в сверхъестественном ужасе. Выход Лавкрафта из кантианской и хайдеггеровской парадигм ужаса, то есть переход от страха к неведомому, от человека к нечеловеческому, нельзя оценить полностью, не приняв во внимание скрытую зависимость сверхъестественного ужаса от мистических традиций.

Хотя Лавкрафт считал себя атеистом, важно также отметить, что и многое из того, что называется «мистицизмом» в средневековой христианской традиции в действительности противоречит ортодоксальной доктрине церкви. Примером в данном случае является так называемая традиция «негативной теологии». В конце V – начале VI века Дионисий Ареопагит провел различие между мистическим богословием, которое основывалось на представлении о божественном как полностью присутствующем (катафатическая, или позитивная, теология), и богословием, которое отталкивалось от понятия божественного как сумрачного, тёмного и отсутствующего (апофатическая, или негативная, теология). Но, как особо отмечает Дионисий, божественное является «темным» или «сумрачным» не потому, что испытывает в чем-либо недостаток, а потому, что оно суперлативно по отношению всякому человеческому постижению. Самое большее, что можно извлечь из этой загадочной мысли, – это негативное знание, мысль о пределе мысли, или, говоря словами Лавкрафта, мысль о «неспособности ума соотнести все его содержимое».

Эта логика будет продолжена в традиции «мистицизма тьмы», где божественное осмыслено через мотивы отрицания: пустыню у Майстера Экхарта, бездну у Яна ван Рёйсбрука, гробницу у Анджели из Фольиньо, тьму у Иоанна Креста, а также мотивы морока (*confusion*) и помрачения (*obfuscation*) в «Облаке неведения»<sup>109</sup>. Такие тексты приводят не к тому, чтобы полностью охватить (и даже просто схватить) божественное, а, напротив, к странной мысли, которая вращается вокруг того, что Дионисий называет «отрицанием за пределами каждого утверждения», и того, что Экхарт обозначает просто как «ничто Бога». Этот вид знания обозначается Дионисием как «неведение»: «...только совершенно отказавшись и от себя самого, и от всего сущего, то есть все отстранив и от всего освободившись, ты сможешь воспарить к сверхъестественному сиянию Божественного Мрака»<sup>110</sup>.

Если сверхъестественный ужас в действительности вырастает из этого мистического центра, то способ мышления, который осуществ-

ляется в связанных с этим ужасом нарративах, должен быть сродни «неведению» апофатической традиции. Но сверхъестественный ужас – это не просто секулярное утверждение религиозной веры. Подчеркивая безразличие нечеловеческого мира, сверхъестественный ужас также присутствует в мире без Бога – мире, который способен охватить и провозглашенную Ницше «смерть Бога», и возвращение всевозможных разновидностей религиозного фанатизма. Не признавая научность и секуляризм, сверхъестественный ужас, похоже, указывает на предел, где имеется только негативное без какого-либо позитивного – то, что Шопенгауэр назвал *nihil negativum* или «абсолютным ничто». И поскольку сверхъестественный ужас является мистическим, он должен носить еретический характер по отношению к мистицизму, быть мистицизмом без религии, мистицизмом без Бога.

Что же нам тогда остается? Остается некая не-философская мысль: мысль о пределе всякого мышления; мысль о невозможности мышления. Она отлична от мышления как рефлексии, то есть от декартовского понятия о мышлении как субъекте, находящемся в корреляции с объектом. Она также отлична от мышления как доступа, то есть от кантовского понятия мышления как синтетического единства (*tethering*) разума, рассудка и чувственности, заключенного в пределах диады «я» и мира. Наконец, она отлична от мышления как тождества, то есть от гегелевского понятия мышления как континуума между «я» и миром, тождества между мышлением и реальностью, разумным и действительным.

Возможно, именно в застывшей мысли мы видим нечто иное, нечто, говорящее о величине глубокого времени и масштабе нечеловеческого. Возможно, в застывшей мысли мы действительно находим то, что можем назвать *черным озарением*. Черное озарение – это нулевая степень мышления, недоступная для чувств, непостижимая для мысли, невозможная для опыта, – минимальный остаток застывшей мысли о загадочном богоявлении. Черное озарение – это доведение философии *ad absurdum*. В черном озарении мышление не существует (*exist*), но выживает (*subsist*), упорствует (*persist*) и даже сопротивляется (*resist*). В черном озарении весь опыт ведет к невозможности опыта – от полноты страха до пустоты мысли.

Мы можем прямо заявить об этом: сверхъестественный ужас поднимает комплекс вопросов, которые традиционно служили источни-



ком для мистики и религии. Но сверхъестественный ужас также действует в светском, научном и скептическом мире, где под вопросом находится сама способность людей вообще что-либо знать. При этом сверхъестественный ужас также поднимает основные философские вопросы. Сверхъестественный ужас противостоит как кантианской, так и хайдеггерианской парадигмам, в которых истина ужаса приписывается либо страху, либо смерти. Напротив, мы видим смещение от сугубо человеческой озабоченности чувствами и страхом смерти к странной нечеловеческой мысли, находящейся за пределами даже мизантропии.

Такое допущение позволит нам рассматривать сверхъестественный ужас в более широком контексте, который может вместить в себя как вымышленные, так и невымышленные примеры, и позволит осмыслить сверхъестественный ужас вне жанровых условностей. В этом случае можно даже выстроить историю сверхъестественного ужаса. Каждому периоду западной культуры соответствует дихотомия, своего рода руководящий принцип, который структурирует способ, каким ужас выступает показателем неведомого и не-человеческого.

Например, мы могли бы сказать, что в Средние века руководящим принципом был *показ/сокрытие*, пришедший вместе с философским методом феноменологии и выраженный в разнообразных примерах, таких как тексты с описанием мистических путеводителей, средневековые bestiarii или трактаты о демонологии. Каждый раз на кону стоял вопрос о том, как нечто может явиться, будучи само по себе ничем. Как божественное или демоническое проявляет свое присутствие, не будучи само по себе субстанциальным?

Аналогичным образом для Просвещения руководящий принцип состоял в дилемме *знание/верование*, или, другими словами, разум/вера. Здесь сам факт явлений не столь важен, как когнитивный аппарат для производства знания из этих явлений. Философия сфокусирована не на феноменологии, а на эпистемологии, образцы которой обнаруживаются как в готическом романе и кладбищенской поэзии, так и в страшных историях (*horror tale*) и декадентской литературе XIX века. В этих примерах присутствие или отсутствие объекта ужаса является вторичным по отношению к возможности или невозможности знать, «что» это вообще такое.

В эпоху модерна целый ряд изменений в науке, технике и промышленности приводит к еще одному сдвигу. Здесь руководящий

принцип становится экзистенциальным и выражается в дилемме *мышление/бытие*. Загадочная и парадоксальная природа ужаса приводит человека к двойной западне: либо некая «безымянная вещь», которая существует, но которая не может быть помыслена, либо некое фантастическое бытие, которое осмыслено, но которое не может существовать (по крайней мере, согласно существующим законам природы). Странная история, психологический детектив и смесь научной фантастики и ужаса – все они являются примерами, в которых находит выражение дихотомия мышление/бытие.

А как же наша эпоха? Возможно, слишком рано давать ей название, хотя это не помешало критикам и ученым ставить вопросы о постмодернистской, постчеловеческой эре, в которой все границы растворяются, а колеблющаяся поверхность относительных различий заполняет собой все на не-человеческом фоне климата, планеты и космоса. Возможно, руководящим принципом тут является не мышление/бытие, а еще более фундаментальный принцип, который возвращает назад к Платону и Пармениду: есть ли какое-либо объединяющее начало для всего или все существующее просто существует произвольным образом? Несмотря на наши постоянные попытки построить теорию-всего-на-свете, что-то всегда ускользает. Таким образом, руководящим принципом является принцип *единое/ничто* (*one/none*): имеется ли что-либо в основе всего или нет? Здесь все жанры смешиваются: теория становится вымыслом, вымысел – чем-то спекулятивным и то, что холодный рационализм науки говорит нам, оказывается более «ужасающим», чем любой рассказ Лавкрафта или По. Нашу эпоху преследует призрак будущего именно потому, что будущего нет.

Но речь идет не только о жанре ужасов; это также находит свое отражение и в философии, и в том, что происходит, когда они пересекаются. Во-первых, объясняющая функция философии, так же как и терапевтическая, не работает. Вместо философского ужаса, который философия объясняла бы и осмысливала (региональная «философия чего-либо»), мы имеем ужас, обратившийся на саму философию, раскрывающий в ней среди прочего странное, жуткое, апофатическое мерцание (*glimmer*). В своем предельном смысле сверхъестественный ужас бросает вызов философскому закону достаточного основания. Используя термин Франсуа Ларюэля, мы можем сказать, что ужас обращивается на философию не-философским образом, раскрывая то, что

Ларюэль называет «философским решением», тем мерцанием, которое делает философию возможной, но которое само изъято из собственно философской деятельности<sup>111</sup>. Если бы мы использовали более точный философский язык, мы могли бы сказать следующее: жанр сверхъестественного ужаса – это попытка помыслить нечеловеческое через находящуюся в сердцевине философии невозможность мышления.

В сверхъестественном ужасе философия нужна не для того, чтобы объяснить или даже описать этот предел, и тем более не для того, чтобы приписать ему собственную истину или смысл. В тот момент, когда человек берется за что-то вроде «философии ужаса», ужас оборачивается на философию. Ужас разворачивается, высвобождается и «огрызается», бросая вызов главным предпосылкам философии – закону непротиворечия, закону достаточного основания, принципу достаточности самой философии. В сверхъестественном ужасе мы видим сдвиг от страха смерти к ужасу жизни, от озабоченности Бытием к безразличию пустотности, или ничтожности. В сверхъестественном ужасе философия ужаса эксгумируется, выворачивается наизнанку, раскрывая не-философию ужаса или, лучше сказать, ужас философии.

\*\*\*

**Похвала теньям.** Тень и тьма пронизывают самые безобидные повседневные предметы – деревянный стол, глиняную миску, свечу, темный угол комнаты. Сидя в ресторане в Киото, писатель Дзюнъитиро Танидзаки пишет:

Комната в «Варандзии», где я сидел, была небольшим уютным помещением для чайной церемонии, площадью в четыре с половиной циновки. Для почерневших от времени столбов ниши, где висит панно, и деревянного потолка был недостаточен свет даже от электрического фонаря «андон», но когда были принесены свечи, то в их слабом, колеблющемся, мигающем свете лакированный столик и расставленные на нем лакированные чашки приобрели совершенно новое обаяние, показав ту глубину и толщину глянца, которая чувствуется в дремлющей воде пруда<sup>112</sup>.

Тарелки и чашки, обычно чисто функциональные объекты в ресторане, вдруг обнаруживают черную бесконечную глубину, которая, кажется, бросает вызов законам физики. Это побуждает Танидзаки размыш-

лять о мире, переживаемом в полутьме мигающего света, – мире, который и досконально знаком, и все же совершенно непостижим: «„Мрак, видимый глазу“, в комнате способен вызывать галлюцинации зрения: он похож на дрожащее марево и кажется иногда более жутким, чем мрак уличный»<sup>113</sup>.

Это же «видимый мрак» становится предметом рассказа «Свет и тени» (1896) русского поэта и писателя Федора Сологуба. В рассказе говорится о мальчике Володе и его растущем увлечении тенями. Все начинается как безобидная детская игра, когда Володя находит книжечку, содержащую руководство, как складывать руки, чтобы получались различные тени на стене. Одержимый этой книжечкой, Володя начинает составлять новые тени, используя уже различные предметы вокруг себя. Он начинает замечать тени везде: в доме, в школе, на стоящих на улице зданиях. Он заинтригован взаимодействием света и тени – тем, как свет создает тень и как тень поглощает свет. Он видит Солнце просто как источник света для создания теней в дневное время. И каждую ночь, будучи не в состоянии уснуть, он начинает свою собственную игру теней: «Эти теневые очертания становились близки ему и дороги. Они не были немые, они говорили, – и Володя понимал их лепечущий язык»<sup>114</sup>.

В конце концов это увлечение начинает сказываться и на учебе в школе, и на здоровье Володи – мать, выговаривает ему и забирает книжицу. Однако Володя не может думать ни о чем, кроме теней, являющихся для него одновременно заманчивыми и зловещими, и чувствует себя измотанным и очарованным ими:

Но тени настойчиво мерещились ему. Пусть он не вызывал их, складывая пальцы, пусть он не громоздил предмет на предмет, чтоб они отбросили тень на стене, – тени сами обступали его, назойливые, неотвязные. <...> Тени везде, вокруг, – резкие тени от огней, смутные от рассеянного дневного света, – все они теснились к Володе, скрещивались, обволакивали его неразрывной сетью<sup>115</sup>.

Несколько ночей спустя, не в силах заснуть, мать Володи сама начинает складывать тени на стене гостиной. «В тоскливые минуты утра она поверяет свою душу, вспоминает свою жизнь, – и видит ее пустоту, ненужность, бесцельность. Одно только бессмысленное мелькание теней, сливающихся в густеющих сумерках»<sup>116</sup>. В заключительных сценах

Володя и его мать всю ночь заняты созданием теней из сложенных рук. Комнаты их дома освещены одной единственной лампой, «их радость безнадежно печальна, и дико радостна их печаль»<sup>117</sup>.

В рассказе Сологуба тень существует в двусмысленной игре со светом: тень – амбивалентный «объект», создаваемый светом и появляющийся на стене-экране. Но в рассказе Томаса Лиготти «Эта тень, эта тьма» нам предлагается другое понятие тени. История вращается вокруг художественной выставки некоего Райнера Гроссфогеля, болтливого, болезненного эстета, недавно выписанного из местной больницы. На открытии выставки Гроссфогель произносит речь, объясняя свои новые скульптуры:

Все это так, так просто, – продолжал художник. – Наши тела ведь всего лишь одно из проявлений энергии той активизирующей силы, которая приводит в движение все предметы, все тела в этом мире и позволяющей им существовать так, как они существуют. Эта активизирующая сила несколько подобна тени, находящейся снаружи всех тел этого мира, но внутри, пронизывая их все насквозь, – вседвижущая тьма, которая сама по себе не имеет субстанции, однако движет все предметы в этом мире, включая и предметы, которые мы называем нашими телами<sup>118</sup>.

Затем Гроссфогель рассказывает, как после пребывания в больнице он смог «увидеть» эту темноту, эту «повсеместную тень», [втуне] присутствующую в мире и в каждом объекте. И то, что он видит, приводит его в волнение. Сама по себе тень, о которой говорит Гроссфогель, лишена субстанции – она в буквальном смысле является «ничем». Но эта тень вездесуща и пронизывает собой все сущее. Вывод Гроссфогеля таков: «Всюду, где я путешествовал, я видел, как всепроникающая тень, вседвижущая тьма использовала наш мир!»<sup>119</sup> Гроссфогель не только чувствует присутствие этой тени, но он может, как ни парадоксально, придать ей форму в своих произведениях. Описание скульптур, которое приводится в тексте, расплывчато, почти бессмысленно. Объект одновременно и бесформен, и составлен из множества разных форм: глянцевая черная поверхность, под которой, казалось, перемешаются другие тёмные очертания; формы, напоминающие живых существ, таких как скорпион или краб, и жуткий намек на тело самого Гроссфогеля.

Ближе к концу рассказа избранная группа зрителей попадает в конкретно локализованную (*site-specific*) инсталляцию – целый город, из

которого, как кажется, изгнана тень и тьма. В конце концов зрители понимают, что «тень» возникает из самого места (*site*): «...то, что мы видели, не было тьмой, спускающейся с небес, но тенью, возникавшей изнутри мертвого городка вокруг нас, будто бешеный поток черной крови с ревом несся по его бледному трупу»<sup>120</sup>. Он заливает собой всю местность, включая зрителей – теперь уже участников поневоле. Все формы «искривлялись, зазубривались, тянулись к ним, будто клешни, и устремлялись странными горными пиками и рогами в небо, которое уже не было бледным и серым, но клубилось всепроникающей тенью, вседвижущей тьмой, которую они наконец смогли увидеть столь ясно, оттого что теперь они видели своими телами, только своими телами, погруженными в великую ревущую черноту боли»<sup>121</sup>.

В рассказе Сологуба тень существует в некоем тайном союзе со светом, так что тень может быть даже в середине дня. Напротив, в рассказе Лиготти тень обходится без света, тень показана как нечто примордиальное по отношению к тени в рассказе Сологуба, но также и метафизическое, как если бы некая тёмная материя источала себя из каждой существующей вещи, обладающей субстанциальностью. Эти тени являются перверсией пещеры Платона, где любой свет – даже свет солнца снаружи – существует, чтобы создавать тени. Тени становятся странными вещами – и обладающими субстанцией, и лишенными ее, – странными существованиями на границе, где материя встречает свою противоположность. В своем исследовании «Краткая история тени» искусствовед Виктор Стоикита отмечает этот странный статус тени в современной культуре, где тень, кажется, существует сама по себе, с ее собственной таинственной логикой и планом действий, тень как двойник, как иное, как внутреннее состояние, вывернутое вовне в мир: «...тень как выражение автономной власти»<sup>122</sup>. Будучи тесно связанной со светом и все же постоянно пытаюсь оторваться от него, «тень одновременно представляется как эманация, как искажение и как проекция на внутренний экран души»<sup>123</sup>.

Возвращаясь к исходному положению, тени пронизывают самые безобидные и повседневные ситуации. Иногда у нас появляется возможность отрефлексировать эти моменты. Когда за окном ночь и я нахожусь в хорошо освещенной комнате, я выключаю свет и на мгновение наступает абсолютная чернота. Хотя эта комната хорошо мне знакома и я знаю, что справа от меня находится письменный стол, сле-

ва обеденный стол и т. д., но на мгновение всё – все вещи – исчезают и погружаются в бесконечную и глухую черноту. Согласно Иммануилу Канту, такие моменты показывают нам, как мы ориентируемся в мире посредством нашей способности воображения, хотя это и порождает собственные проблемы:

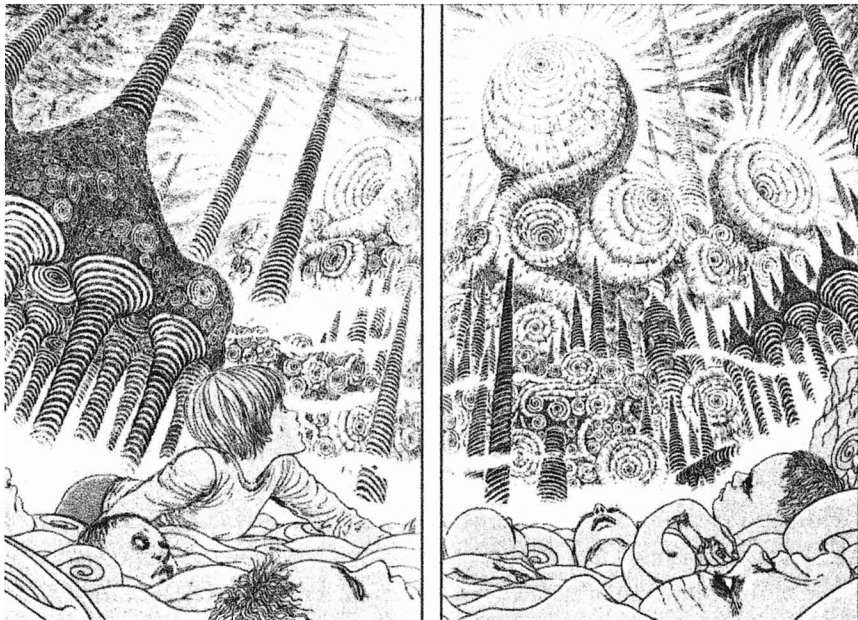
Для ориентировки в знакомой комнате в темноте мне достаточно дотронуться рукой хотя бы до одного предмета, местоположение которого я помню. В этом случае мне помогает, очевидно, не что иное, как способность определять положение предметов на субъективной основе различения, так как объекты, местоположение которых мне необходимо найти, мне совсем не видны. И если бы кто-либо в шутку переставил бы все предметы, сохранив их прежний порядок, так, что слева оказалось бы то, что ранее находилось справа, то я совершенно не смог бы ориентироваться в комнате, стены которой в остальном остались бы без изменения<sup>124</sup>.

Более страшная версия этой шутки представлена в одной из серий радишоу «Без света» (*Lights Out!*), озаглавленной просто «Тьма». Вышедшая в эфир 29 декабря 1937 года, эта короткая серия показывает полицейского и врача, спешащих по неотложному вызову на удаленный адрес. На месте они обнаруживают тёмный, на вид совершенно заброшенный старый дом. Они открывают скрипучую дверь и находят внутри кудачущую старуху, а также непонятную грудку плоти, которая, как они вскоре осознают, оказывается вывернутым наизнанку мужчиной. Но это только начало их ужаса. Они отпирают еще одну дверь, которая открывается не в другую комнату, а в... ничего. Они светят фонариком, но свет не находит никакой поверхности – ни пола, ни стены, ни потолка. «Я не вижу ничего, тут просто крошечная тьма...» – говорит полицейский. Еще одна комната, и опять то же самое. Дом, кажется, состоит из бесконечной, расширяющейся тьмы. Вглядываясь в бесконечно черную комнату, доктор говорит: «Я скажу тебе, что это не просто тьма, а тьма тьмущая!» В итоге они замечают что-то, движущееся в темноте, но это, как ни странно, и есть сама тьма. Она разливается, окутывает старуху, выворачивая ее тело наизнанку. Ошеломленные, лишившиеся дара речи полицейский и доктор застывают в ужасе: «Кругом тени – они ползают по полу, подбираясь к нашим ногам...»<sup>125</sup>

\*\*\*

**Черная математика.** Обычно это начинается с какой-то мелочи, совершенно безобидной, легкой одержимости. Вы очарованы увиденным, что-

то бросается в глаза: особый узор на скатерти, форма раковин улиток, извивы усиков растения, форма на керамической чашке, движение жидкости в мисо-супе во время помешивания. Вы заинтересованы, и постепенно «гм, это любопытно» перерастает в «что еще можно узнать об этом?». Кругозор шаг за шагом расширяется, пока полностью не охватывает весь окружающий мир. Понемногу маленькая одержимость становится большой одержимостью, и вскоре оказывается, что все сделано из спиралей – от микроскопических клеток и гранул песка до человеческих поселений вокруг городов, гигантских тучевых образований во время урагана, галактик, даже самих мыслей.



Город Спиралей. Спираль (том III, гл. 19)

Такова линия повествования в манге Дзюндзи Ито «Узумакки» (うずまき, или «Спираль»), публиковавшейся в период с 1998 по 1999 год<sup>126</sup>. История начинается с двух подростков, становящихся свидетелями того, как их родной город Курозу оказывается одержим формой спирали, постепенно толкая своих жителей на убийства или доводя их до сумасшествия и суицида. «Одержимость спиралью» распространяет-



ся по городу, затрагивая не только горожан, но и проявляясь в самой его материальности. Абстракция внезапно захватывает все вокруг – от спиральной формы травы на склоне холма до закрученных столбов дыма, поднимающегося над крематорием. Керамика, суп, волосы, одежда, даже сам город, состоящий из расположенных по спирали домов, становятся материальными носителями для спирали. В третьем томе город Курозу превращается в огромное спиральное жилище, состоящее из тел своих обитателей.

Как абстрактная геометрическая форма спираль сама по себе есть ничто. Она получает присутствие только будучи проявлена в какой-либо вещи – чашке, растении, раковине улитки; даже рисунок спирали требует материального субстрата в виде чернил и бумаги. На протяжении всей манги мы почти никогда не видим абстрактной спирали: спираль – это всегда какая-то вещь. И все же спираль распространяется по всему городу, стирая границы между живыми и неживыми, органическими и неорганическими, животными, растениями или минералами. Спираль не сводится к какому-то одному из этих воплощений, но она также неотделима от них всех. Горожан сводит с ума эта двойственность – осязаемое присутствие спирали, сопровождаемое ее неощутимой абстрактностью. Кажется, что она везде и нигде – черная матема, которая проникает даже в сами мысли героев.

В предпоследней главе серии, названной «Галактика», скромный учитель астрономии, похоже, обнаружил новую галактику, которая, как вы догадались, странным образом имеет форму спирали. Но это не просто галактика; внутри большой спирали находятся более мелкие спирали звездного вещества. «Такая странная (*strange*) светимость... такие кривые руки... Это действительно странная (*weird*) галактика». Более того, спиральная галактика, кажется, излучает «послания» учителю астрономии. К концу истории он превращается в сумасшедшего, его глаза закручиваются в спиральную форму, вызванную безумными непрерывными сигналами, приходящими к нему из спиральной галактики. И его ученики обнаруживают все больше и больше спиральных галактик, никем ранее не зарегистрированных. В какой-то момент, когда спиральные галактики видны теперь уже невооруженным глазом, учитель астрономии оказывается распростертым перед ночным небом; он взывает к спиральной галактике забрать его. Через мгновение вспыхивает луч света, который то ли нисходит с неба, то

ли исходит из головы учителя. «После взрыва, подобно яйцу в микроволновой печи, голова Торины превратилась в маленькую галактику и полетела в ночное небо»<sup>127</sup>. Но, как и сама форма спирали, конец на самом деле не конец: «И это будет тот же самый момент, когда снова все закончится... Когда новый Курозу будет построен на руинах старого... Когда вечная спираль снова пробудится...»<sup>128</sup>

В центре манги Ито присутствует инверсия, происходящая между человеком и чем-то другим, загадочным и конституирующим горизонт для человеческой мысли. Назовем это «что-то другое» нечеловеческим. Нечеловеческое – это не просто то, что не является человеком, будь то животные, машины, океаны или города, хотя все они играют свою роль в истории Ито. Нечеловеческое – это также и не то, что делает человека человеком, благодаря чему мы были бы двуногими без перьев, ходячими и говорящими спиралями, хотя «Узумаки» намекает и на это. Нечеловеческое отлично от этих двух способов мышления – антропоцентризма и антропоморфизма соответственно.

Что же тогда нечеловеческое? Это прежде всего предел без запаса, то, к чему всегда приходишь, но что никогда не ограничивается рамками человеческого мышления. В такой истории, как «Узумаки», мы видим как минимум четыре этапа, которые проходит человек в столкновении с нечеловеческим. На первом уровне мы встречаем нечеловеческое только так, как оно существует для человека. Это нормативный мир современной пригородной жизни, описанный подростками Суити и Кирие в начале рассказа. На этом уровне нечеловеческое – это все, что существует для нас и для нашего блага как человеческих существ, живущих в человеческой культуре и имеющих одностороннее (унилатеральное) и инструментальное отношение к окружающему нас миру. Дома, реки, сельская местность, дороги, люди, профессии, школы, больницы и т. п. Эта связь между человеком и нечеловеческим основывается на антропной субверсии. Нечеловеческое – это только то, что существует в пределах сферы человека; в некотором смысле не существует ничего внешнего по отношению к человеку, поскольку нечеловеческое всегда полностью охвачено человеческим знанием и техникой. На этом уровне нечеловеческое – это все, что подлежит человеческому познанию и производится им. На этом уровне антропоцентризм почти полностью совпадает с антропоморфизмом.

Но «Узумаки» неуклонно продвигается ко второму уровню, на котором посредством инверсии связи между человеком и нечеловеческим

вновь вводится понятие о нечеловеческом. Не будучи просто субъективной одержимостью, спираль проявляет себя в физическом окружении Курозу – как если бы спираль была «заинтересована» в горожанах Курозу. Отметим, что унилатеральность все еще существует, за исключением того, что она перевернута. Выясняется, что не люди пользуются миром в своих целях, а мир использует людей в своих целях. Люди – это просто средство для спирали производить и воспроизводить себя, будь то трава, облака, тела или галактики. Ясно, что в подобной эпифании все ставки ничего не стоят: никто не может рассматривать человеческие достижения в науке, технологии и искусстве так же, как и раньше. Но границы этого отношения по-прежнему являются человеческими: интенциональность, инструментальная рациональность и злой умысел приписываются абстракции спирали. Как будто нечеловеческое может быть понято только через призму человеческого. Мы можем назвать это антропной инверсией. Антропная инверсия позволяет появиться понятию нечеловеческого, но в конечном итоге оно возвращается в рамки человеческих категорий, например интеллекта и интенциональности.

К концу «Узумакки» происходит еще один поворот, который ведет на третий уровень, где встречается нечеловеческое. Когда учитель астрономии странным (*weirdly*) насильственным образом уносится в спиральную ночь, где плоть и геометрия сливаются воедино, его собственная индивидуальность ускользает и поглощается, и в этот момент мы понимаем, что человеческие категории живое/неживое, человеческое/не-человеческое сами по себе являются просто одним и тем же проявлением нечеловеческого. Другими словами, в отличие от антропной инверсии (не люди создают спирали, а спирали создают нас), здесь горожане Курозу испытывают другой вид инверсии – онтогенную инверсию, в которой все человечество раскрывается как один из моментов нечеловеческого. Онтогенная инверсия является сразу и онтологической и онтогенетической, будучи одновременно иссечением мысли из человека и эпифанией того, что человеческие свойства имеют по существу нечеловеческую природу.

В этот момент мысль затормаживается и увязает; мы попадаем на четвертый уровень, который можно назвать мизантропическим вычитанием (*subtraction*). Язык существует здесь только в режиме апофатического использования негативных терминов («безымянный», «бес-

форменный», «безжизненный»), которые сами обречены на провал. Этот крах [языка] оказал сильное воздействие на литературную традицию сверхъестественного ужаса и «странной литературы» (*weird fiction*). Такие авторы, как Кларк Эштон Смит, Фрэнк Белнэп Лонг и, конечно же, Говард Филлипс Лавкрафт, преуспели в искусстве подводить язык к этой точке разрыва. Здесь можно отметить две стратегии, которые регулярно используются и часто совместно друг с другом. Существует стратегия минимализма, в которой язык лишается всех своих определений, у него остаются только «скелетные» фразы, такие как «безымянное нечто», «бесформенное нечто» или «неименуемое» – слово, которым озаглавлен один из рассказов Лавкрафта. Существует также стратегия гиперболы, когда непознаваемость нечеловеческого выражается через литанию барочных описаний, которые в конечном счете не позволяют вписать нечеловеческое в рамки человеческого мышления и языка. Вот несколько примеров из Лавкрафта:

...беспросветный мрак с мильтоновскими легионами безобразных демонов...  
(«Неименуемое», пер. О. Колесникова)

...с безымянными кружками омерзительных иерофантов допотопного мира... («За гранью времен», пер. В. Дорогокупли)

...полуматериальные чудовищные твари, ушедшие в глубь земли... («За гранью времен», пер. В. Дорогокупли)

...вихрь безумных звуков в плотных складках тяжелой, осязаемой темноты...  
(«За гранью времен», пер. В. Дорогокупли)

Часто эти две стратегии увязываются воедино, выступая в качестве свидетельства прерывания не только языка, но и мысли. В конце рассказа Лавкрафта «Неименуемое» один из персонажей, разговаривая со своим другом Картером на больничной койке, пытается описать свой странный опыт следующим образом:

Нет, это было нечто совсем другое, прошептал Мэнтон. Оно было повсюду... какое-то желе... слизь... И в то же время оно имело очертания, тысячи очертаний, столь кошмарных, что они бегут всякого описания. Там были глаза и в них порча! Это была какая-то бездна... пучина... воплощение вселенского ужаса! Картер, это было неименуемое!<sup>129</sup>

Вместе эти четыре этапа приводят к парадоксальному откровению, в котором человек осмысливает мысль о пределе всего мышления. На

уровне антропной субверсии – первой стадии – этот предел присутствует, но скрыт, окультен и остается неопознанным. На уровне антропной инверсии – второй стадии – этот предел выходит на передний план за счет перестановки терминов, но не самой связи. Но и здесь нечеловеческое остается пределом, тем, что можно познать лишь косвенно, с помощью специального *ad hoc* использования человеческих терминов (таких как чувственность, или интенциональность, или злонамеренность). Далее, на третьем уровне онтогенная инверсия порождает мизантропическое осознание того, что нечеловеческое существует в антагонизме по отношению к человеку. Это приводит к четвертой стадии – мизантропическому вычитанию, в котором само отношение перевернуто. Здесь нечеловеческое невозможно познать даже косвенно – и все же оно интуитивно постижимо, но только такой мыслью, которая лишена всех своих атрибутов. Мыслится только лишь эта абсолютная недоступность, эта абсолютная несоизмеримость; утверждается только то, что является отрицанием.

Таким образом, мы имеем не человеческое познание и его относительный горизонт мыслимого, а загадочное откровение о неммыслимом – то, что мы уже назвали черным озарением. Оно ведет от человеческого к нечеловеческому, но оно также является уже нечеловеческим или моментом нечеловеческого. Черное озарение приводит не к утверждению человека внутри нечеловеческого, а напротив – к безразличию нечеловеческого. Нечеловеческое не существует для нас (гуманизм нечеловеческого) и не существует против нас (мизантропия нечеловеческого). Черное озарение приводит к загадочной мысли об имманентности безразличия. Нечеловеческое в своем пределе становится идентичным апофатическому безразличию по отношению к человеку, и в то же самое время это безразличное нечеловеческое оказывается имманентным образом «внутри» человека. Несомненно, именно по этой причине образцы черного озарения в сверхъестественном ужасе несут на себе неизгладимый знак всеобщей мизантропии. Это тот самый момент, когда философия и ужас отрицают себя и в этом процессе становятся одним и тем же.

\*\*\*

**Натурхоррор.** В конце XVIII века немецкий философ, писатель и автор афоризмов Фридрих Шеллинг пытался создать новую философию при-

роды, которая бы совмещала данные физических наук с выводами умозрительной философии Иммануила Канта. Критическая философия Канта вбила клин между миром-в-себе и нашим восприятием мира, но мыслители после Канта, такие как Шеллинг, искали способы преодоления кантовского разделения на «я» и мир. Для Шеллинга ключевой интуицией было то, что мыслящее мир «я» также является и частью мира, и ошибочно полагать, что сначала имеется отдельно существующее «я», которое затем обращается к миру как объекту и производит его рефлексию. Мир, который «я» осмысляет, также находится «в» самом «я», и у обоих есть нечто общее, несводимое к каждому по отдельности.

Что же тогда это «нечто», которое является общим и для я, и для мира? Согласно Шеллингу, такой общностью является «природа», но под природой он имеет в виду не «окружающий мир» (*the outdoors*), то есть леса и океаны, и не некую неизменную сущность (как в случае «человеческой природы»). Природа для Шеллинга – это «нечто», что не является чем-то самим по себе; единство без границы, целиком состоящее из процесса, становления, текучего потока; «основа» мира, который сам себя постоянно лишает основы. В своем исследовании «Философия природы после Шеллинга» Иэн Гамильтон Грант следующим образом формулирует эту интуицию: «Наивысшей формой самосознающей субъективности является тождество субъективного и объективного, которое мы называем природой»<sup>130</sup>. По мнению Гранта, ставки у такой философии высоки:

Иными словами, если «философствовать о природе – значит творить природу», то эта природа не может быть природой, априори ограниченной конкретными физиологическими средствами, посредством которых она философствует. Вместо этого философствование природы само по себе должно быть безусловным, так что диапазон примеров натурфилософии должен выходить за рамки таких физиологически обусловленных частностей, как биологические виды или даже типы<sup>131</sup>.

Экспериментальный синкретический подход Шеллинга включает в себя идеи из физики, биологии, геологии, химии, а также элементы мистической теологии и классической мифологии. С учетом вопросов, которые ставит Шеллинг, такая философия больше не будет просто философией природы, как если бы философ стоял над природой

и был отделен от нее. Потому что, если природа, о которой я мыслю, пребывает также и во мне и пронизывает меня собой, то из этого следует, что я в какой-то мере тождествен природе и что эта природа «мыслит» меня так же, как я мыслю природу. Как утверждает Грант, «то, что мыслит во мне, есть то, что находится вовне меня». Вместо философии природы Шеллинг предлагает *натурфилософию*. Мысль становится странным образом безличной и не-человеческой, так же как человеческий субъект становится сразу и тем, кто мыслит природу, и тем, что мыслится природой и через природу.

Но если это так и если то, что мыслит во мне, есть то, что находится вовне меня, тогда также возможно, что то, что вовне меня, также выходит за рамки моих индивидуальных субъективных забот, надежд и желаний и то, что думает во мне также оказывается чуждым, безличным и аналогичным образом отчужденным от того «меня», которое мыслится. Мои мысли не мои, и я сам становлюсь помyslен загадочной не-сущностью, чьи намерения могут идти вразрез с моими, – либо сущностью вообще без всякий намерений. В противоположность шеллинговской романтической концепции единства «я» и мира, природы во мне и вне меня, имеется другой вид «природы», который пронизывает «я» и мир, но без всякого умысла и цели; который безразличен к собственническому индивидуализму «я» и чувству видового превосходства. То, что мыслит во мне, – это то, что находится вне меня. Разве это не описание «природы» как [чего-то] завоевывающего, заражающего, переполняющего человека, словно он – это какие-нибудь заросшие и полуразрушенные руины? Разве это не превращает *натурфилософию* Шеллинга в *натурхоррор*?

Среди авторов, писавших в жанре сверхъестественного ужаса, никто лучше Эджертона Блэквуда не изучил роль природы. Раз за разом в рассказах Блэквуда герои открывают природу, представляющую собой более мрачную версию натурфилософии Шеллинга, – природу, которой герои увлечены, претерпевая при этом двусмысленные трансформации. Лирический, полный мрачных предчувствий рассказ Блэквуда «Человек, которого любили деревья» (1912) повествует о том, как муж и жена наслаждаются жизнью в своей лесной хижине. Постепенно мужа все больше и больше начинают интересовать деревья, которыми окружен их дом; он совершает долгие прогулки по лесу, становясь все молчаливее и озабоченнее. Он грезит о медленно покачи-

вающихся деревьях в лесу, и его грезы все сильнее проникают в повседневную жизнь. Пара не может это выразить, но им кажется, что деревья вокруг дома незаметно придвинулись ближе. Ночью, чуя «сильный запах перегной и опавших листьев», жена ощущает чье-то близкое, но неуловимое присутствие, связанное с деревьями снаружи: «Смутные чары деревьев подступали к ним – узловатых, вековых, одиноких зимних деревьев, шептавшихся подле человека, которого любили»<sup>132</sup>. Однажды ночью жена просыпается, разбуженная волнующими сновидениями. На ее одежде лежат мокрые листья и роса, как будто она спала под открытым небом. В пронизанном лунным светом сумраке она бросает взгляд на крепко спящего мужа. Затем она поднимает глаза:

Но опасения, которые заставили Софию резко, неожиданно проснуться, были не напрасны: нечто прямо рядом с кроватью, подобравшееся к спящему мужу, ужаснуло ее. ...[она] вскрикнула, прежде чем поняла, что делает, – протяжный высокий возглас ужаса наполнил комнату, частично потонув в обступившем сумраке. Вокруг кровати столпились влажные, блестящие существа. Под потолком зеленой массой виднелись их очертания, распространившиеся по стенам и мебели. Они покачивались, массивные, но полупрозрачные, легкие, но плотные, двигаясь и поворачиваясь с вкрадчивым шорохом, многократно усиленным странным гулом. В этом звуке слышалось что-то сладкое и запретное, оно окутывало женщину колдовскими чарами<sup>133</sup>.

Плавно преодолевая [границы] природы внешней и природы внутренней, во сне и наяву, будучи одушевленными и неодушевленными, жуткие лесные деревья в рассказе Блэквуда буквально погружают героев в интимный убаюкивающий ужас, в «ужасающее очарование», которое увлекает их все дальше и дальше от человеческого.

Нечто схожее происходит в рассказе Кёка Идзуми «Святой человек на горе Коя» (1900), повествующем о приключениях молодого буддийского монаха по пути в горный монастырь. Сначала монах идет по дороге, которая затем превращается в тропку, а потом совсем пропадает, и монах в растерянности бредет по глухому лесу. Он видит змею, различных насекомых и в какой-то момент обнаруживает у себя на руке пиявку. Затем необъяснимым образом целый поток пиявок обрушивается на него с деревьев.

Уставший, в полубредовом состоянии, охваченный паникой монах замечает, что «это произошло тогда, когда мне в голову пришла очень



странная мысль»: «Эти ужасающие горные пиявки находились там со времен эры богов, подстерегая случайного прохожего... И в свое время все эти огромные деревья, настолько величественные, что способны полностью закрыть солнечный свет, рассыплются на мелкие части, которые превратятся в новых пиявок...»<sup>134</sup> Навевающий мрачные предчувствия лес, через который бредет монах, буквально приобретает черты живого существа; граница между растением, животным и минералом полностью стирается. Позже, вспоминая случившееся, монах торжественно отмечает:

Гибель человечества произойдет не от разрыва хрупкой земной коры и не от огня, льющего с небес. Это случится не тогда, когда воды океана прокроют землю. Оно, скорее всего, начнется с того, что леса Хиды превратятся в пиявок и обернутся черными тварями, плавающими в грязной кровавой жиже. Лишь после этого начнется новая жизнь<sup>135</sup>.

Подобное смешение форм является главной темой в серии коротких рассказов современного автора ужасов и палеонтолога Кэтлин Ребеки Кириан. Каждый из рассказов в вышедшем в 2000 году сборнике «Сказки о боли и чуде» посвящен определенному месту, где случайно обнаруживается какая-то непонятная научная аномалия. В рассказе «На водопроводных работах (Бирмингем, Алабама, 1888)» таким местом оказывается шахта вблизи Красной Горы, на вершине Аппалачей. Там учитель геологии Генри С. Мэттьюс проводит свои исследования под эгидой «Бирмингемской водоснабжающей компании» и некоей частной компании *Elyton Land*, собирая образцы [породы] и аккумулируя данные. Еще один северянин подумывающий начать свое дело на юге. В ходе работ шахтеры обнаруживают массивный разлом в горной породе. Мастер просит Мэттьюса пойти с ними, чтобы взглянуть на это. По мере того как они все глубже спускаются в горные недра, Мэттьюс чувствует странный отталкивающий гнилостный запах, который исходит, как он думает, от темных, грибовидных и покрытых плесенью скал. Когда они наконец доходят до разлома, Мэттьюс, все еще пытающийся отделаться от этого запаха, смотрит и не верит своим глазам: «...сужающаяся сверху широкая щель в стене туннеля, примерно четыре фута в поперечнике, обрывающаяся мраком везде, куда может достать луч фонаря, уходит на восток в еще большую тьму»<sup>136</sup>. Бригадир держит Мэттьюса за руку, когда тот осторожно наклоняется в темно-

ту. Он обнаруживает, что дно пещеры покрыто черной, бесконечно глубокой водой. Не отпуская руку бригадира, Мэттьюс наклоняется ниже и замечает кое-что еще:

Сначала он ничего не может разглядеть, черная скала уходит в тёмную воду почти что под прямым углом. Затем он видит что-то и ему кажется, что это, должно быть, корни какого-то растения в этом водоеме или, что более вероятно, корни деревьев, растущих в лесу на вершине и проросшие сюда в поисках влаги. Перекрученные, завязавшиеся узлом крючковатые корни, толщиной с руку... Но один из них движется, отделяясь от других, словно схваченный внезапной судорогой...<sup>137</sup>

Мэттьюс с испугом наблюдает, как один из корней поднимается из воды и, будучи покрыт стекающей влагой, медленно скользит к нему, а снизу под ним находится маленький, похожий на ископаемое червяк, «скручивающийся и раскручивающийся, и там их тысячи: полипы безостановочно, слой за слоем прорастающие из этого большего придатка; и теперь корень поднялся так высоко, что он увидел его прямо перед собой, мерцающий в свете фонаря живой вопросительный знак...»<sup>138</sup>

Это знак вопроса находится в центре жанра ужасов и философии. Он требует, чтобы его воспринимали как в прямом, так и в переносном смысле. Вопросительный знак, который также стоит и перед наукой. Это хорошо знал Чарльз Форт – американский писатель и собиратель паранормальных явлений. В серии книг, изданных в период между 1919 и 1932 годами, Форт, все свое время проводивший в Нью-Йоркской публичной библиотеке, собрал сведения о необъяснимых явлениях. Научные статьи, книги по философии, новостные сообщения, отчеты о путешествиях, неподтвержденные личные наблюдения – ничто не ускользнуло от острого взгляда Форта, когда он собирал данные о тех явлениях, которые были исключены из существующих научных и философских систем. Одни из его книг объединяют сведения о биологических аномалиях, другие – о геологических, третьи – о космологических. Главный его интерес был связан с изучением пределов человеческого знания:

Все попытки создания организаций, систем и логически согласованных целостностей, из которых некоторые гораздо ближе приближаются к желаемой цели, чем другие, оставаясь всего лишь чем-то промежуточным между Порядком и Беспорядком, терпят неудачу по причине своих отноше-

ний с внешними силами. Все они являются пробными целостностями. Если по отношению ко всем локальным феноменам всегда действуют внешние силы, то и эти попытки могут быть реализованы только в состоянии целостности, то есть того, для чего нет внешних сил<sup>139</sup>.

Подобные явления относились к той части знаний, которую необходимо было исключить, чтобы систематическое знание и законы природы вообще могли существовать. Книги Форты читают не столько как связные теории, а скорее как сборник фактов и цифр, облеченных в повествовательную форму, – как «проклятые данные». Эти книги пропитаны глубоким скептицизмом: «Ничто никогда не было определено. Потому что нечего определять»<sup>140</sup>. Или: «Ничто никогда не было выяснено окончательно. Потому что нечего выяснять»<sup>141</sup>. Или еще: «Мы не реалисты. Мы не идеалисты. Мы интермедиатисты (промежуточники) – в том смысле, что ничто не является реальным, но и ничто не является нереальным; что все явления представляют собой сближение между реальностью и нереальностью»<sup>142</sup>. В «Книге проклятых» и других своих книгах Форт пытался «обработать данные, от которых отказалась наука». В то же время в книгах Форты отсутствуют какие-либо выводы, его авторский голос ограничивается отбором и сопоставлением «проклятых» фактов, как будто «сами эти факты» открыли вещи, гораздо более ужасные и неопишуемые, чем причуды писательского воображения.

\*\*\*

*Экзегетика щупалец.* Одного щупальца никогда не бывает, их всегда много. Множество щупалец всегда простирается в ничто, в далекую океаническую бездну, такую же черную, как и содержимое чернильного мешка. Головоногие освоили эту двойственность: множество на первый взгляд несоответствующих друг другу черт – щупальца и множественные «руки» с присосками, острый как бритва «клюв», сложная нервная система, ряды хитиновых «зубов» и бесформенная «голова» – попытка совместить которые терпит крах, когда человек пытается представить все в целом. Возникнув из лишенных света океанских глубин, щупальца, кажется, влекут обратно в бездну, из которой они появились; множество, рассеивающееся в усыпляюще медлительной чуждой глубине. Когда щупальца не тянутся вниз, они тянутся вверх

в поисках добычи – рыбы, ракообразных, кита, морского корабля, машущего руками человеческого тела. Таков, по крайней мере, культурологический миф. От средневековых исландских сказаний о Кракене до «20 000 лье под водой» Жюль Верна щупальца заключают людей в свои нечеловеческие объятия, и бездна неведомого моря достигает поверхности с неумолимой неизбежностью.

В то же время головоногие являются продуктом человеческого знания. Мы дали им их различные имена, как научные, так и просторечные, и они появляются в работах по естественной истории Плиния Старшего и Линнея, а также в теутологических исследованиях современных морских биологов. Однако это и по сей день не препятствует периодическому появлению сомнительных сообщений о гигантских кальмарах. Предмет и науки и мифа, множество, скрывающееся в бездне, инопланетное создание, ставшее богом, – эти темы сплетаются в вышедшем в 2010 году романе Чайны Мьевила «Кракен», где автор предлагает собственную версию представления о головоногих.

Как и во многих других романах Мьевила, фоном для «Кракена» служит Лондон и его городские кварталы. Им противостоит бескрайний океан. Один наполнен шумной суетой, другой погружен в загадочное молчание. Один возводится и разрушается, другой колеблется, порой бурливо, порой неприметно. В промежутке между городом и морем «Кракен» представляет нам целый bestiary групп и организаций: Лондонский музей естественной истории, Дарвиновский центр, СОПФ (Сектантское объединение преступников-фундаменталистов), культ кракенистов, лондонманты, братство Благословенного Потопа, ногоголовые, фермеры, занимающиеся выращиванием ружей из пуль, нацисты хаоса и другие гнусные мошенники, гангстеры и сектанты, каждый из которых борется за свой апокалипсис. В центре всего этого находится Билли Харроу – бывший студент и куратор Музея естественной истории. В центре повествования – помещенный в одной из витрин музея загадочный гигантский головоногий моллюск, которого посетители разглядывают в почтительном молчании.

Всепроникающий и всевидящий чужеродный разум, пишущий в море что-то неразборчивое своими чернилами, головоногий моллюск, Кракен, становится предметом одновременно и религиозного поклонения, и научного исследования, то есть становится религиозным объектом благодаря науке. Под внешним обликом человеческого, слыш-

ком человеческого Лондона возникают нечеловеческие формы жизни, которые увязывают воедино город и море, становясь переходом от одного к другому. Как отмечает один из героев: «Что есть сущность спрута, как не инакость, непостижимость? Зачем такому божеству понимать тех, кто печется о его славе? Зачем ему что-либо предлагать? Что-либо вообще?»<sup>143</sup> Старый лондонмант, расшифровывая окровавленные внутренности развороченного городского бетона, дает предсказание: «Миру крышка. Что-то поднимается»<sup>144</sup>.

Но если для этих пограничных групп головоногий стал богом, то это не антропоморфный бог, с которым можно установить общение. В библиотеке кракенистского культа, в бетонном бункере глубоко под землей, Билли обнаруживает хранилище «головоногого фольклора» – Моби Дик, Жюль Верн, стихи Хью Кука и Теннисона, туманные научные статьи и секретные трактаты, как, например, жутчайший *Arcyrypha Tentacula*. В одной из книг он читает:

Мы не можем видеть вселенную. Мы пребываем во тьме котлована, глубокой впадины, в тёмной воде, которая тяжелее Земли, – видимости, освещаемые нашей собственной кровью, маленькие биолумы, героические и жалкие Прометеи, слишком пугливые или слабые, чтобы украсть огонь, но все же способные мерцать. Боги среди нас, и они совсем на нас не похожи, и нет им до нас никакого дела<sup>145</sup>.

В «Кракене» инаковость головоногого обозначена только его безразличием по отношению к различным группам, которые пытаются интерпретировать его и тем самым контролировать. В конце концов загадка головоногих становится загадкой самого моря. В одном месте герой романа Билли посещает братство Благословенного Потопа, которое защищает морского оракула. Но море остается невосприимчивым к человеческим требованиям. Билли размышляет:

Море нейтрально. Море не вовлекалось в лондонские интриги, не принимало ничьей стороны. Не проявляло интереса. Кто способен понять, что именно движет морем? И кто настолько безумен, чтобы бросить ему вызов? Никто не в состоянии с ним сражаться. Никто не идет воевать против горы, против молнии, против моря. У него есть собственные советники, и просителям дозволено иногда посещать его посольство – но неизменно ради их выгоды, а не его. Море ничем не было озабочено: вот что самое главное<sup>146</sup>.

Таким образом, отправной точкой является это безразличие мира. Эта догадка обнаруживается не только в мифах и баснях, но и в трактатах по естественной истории и научных трудах. Комментируя несметное количество чудовищ в море, врач XVI века Амбруаз Паре в своей книге «Монстры и чудеса» (*Des Monstres et Prodiges*) отмечает, что «удивительные вещи случаются и на воде. Например, вспышки пламени, исходящие из морских глубин и водоворотов и распространяющиеся по поверхности – чудовищное зрелище! – как будто вся гигантская масса воды оказывалась неспособна затушить огонь; этим Бог показывает непостижимость свою и всех своих дел»<sup>147</sup>.

Не важно, каким языком это выражено, – художественной литературы или науки, – результат всегда один и тот же: внезапное осознание сильнейшего «щупальцеобразного» отчуждения от мира в который погружен человек. Для этих и других текстов головоногое выступает в качестве манифестации безразличия черной, заполненной чернилами бездны. И в современном контексте это щупальцеобразное отчуждение стало возможным в значительной степени благодаря производству научного знания. В конце концов, мы, люди, придумали таксономии, анатомии и номенклатуры, что сделало возможным наиболее систематическое и точное формулирование этого отчуждения. В некотором смысле результат научной классификации заключается не в том, что мы, люди, наконец, находим свое место в мире, а в обратном – что мы все больше чувствуем себя неловко в мире. Мы оказываемся чуждыми этому миру.

Это главная мысль «Адского вампира» (*Vampyroteuthis Infernalis*) – необычного, ни с чем несравнимого произведения, которое ставит в один ряд науку, биологию и ужас. Изданный в 1980-х годах философом и журналистом Вилемом Флюссером, *Vampyroteuthis* написан языком учебника по биологии и напоминает научное исследование по морской биологии. К нему прилагается доклад Научного института паранатуральных исследований, набор анатомических иллюстраций и сопроводительный текст, автором которых является художник Луис Бек. Текст подробно описывает предполагаемое открытие нового вида сверхвысокоорганизованного, «наделенного разумом» головоногого моллюска *Vampyroteuthis infernalis*, названного так из-за многочисленных рядов зубов и «внешности прожоры». В целом текст о *Vampyroteuthis* – это саморефлексия: язык биологической классификации не

просто высмеивается, но уважительно и даже с энтузиазмом используется, чтобы дать читателю ощущение странности большинства живого на планете. Головоногое – ключевая фигура в тексте, одновременно и самая отдаленная от человеческих существ, и все же, как утверждает Флюссер, жутковатым образом близкая нам:

...*vampyroteuthis* не совсем чужд нам. Бездна, которая разделяет нас, несравненно меньше, чем та, которая отделяет нас от внеземной жизни... Мы являемся частями одной и той же игры, оба построены из генетической информации и мы принадлежим к ветви того же филогенетического дерева, к которому принадлежит эта ветвь. Наши общие предки доминировали на морских побережьях Земли в течение миллионов лет, и лишь в довольно позднем периоде истории живого наши пути начали расходиться...<sup>148</sup>

Несмотря на всю шутовщину, в центре доклада о *Vampyroteuthis* находится как раз тема связи с радикально нечеловеческой формой жизни. Как отмечает Флюссер, «без каких-либо предварительных знаний о биологии мы ощущаем причастность к нашему типу всякий раз, когда мы наступаем на моллюска, с одной стороны, или когда мы слышим, с другой стороны, как кость хрустит под нашим ботинком. Мы чувствуем связь с теми формами жизни, которые держатся на костях, в то время как другие формы жизни вызывают у нас отвращение». Это приводит Флюссера к впечатляющей идее «биологического экзистенциализма»: «Хотя экзистенциальная философия занималась идеей отвращения, она никогда не пыталась сформулировать категорию „биологического экзистенциализма“, выдвинув нечто подобное гипотезе о том, что „отвращение повторяет филогенез“»<sup>149</sup>.

Отвращение повторяет филогенез. Здесь Флюссер играет словами, апеллируя к избитой истине генетики, что «онтогенез повторяет филогенез», которая утверждает, что индивидуальное развитие организма воспроизводит эволюционное развитие его вида. Флюссер применяет эту формулу к сфере аффектов, столь любимой экзистенциалистскими мыслителями, такими как Сартр и Камю. Позже Флюссер дает более четкое определение: «Чем отвратительнее нечто, тем дальше оно отстоит от людей на филогенетическом древе»<sup>150</sup>. Флюссер выдвигает тезис, что главное прозрение всей системы биологической классификации состоит в том, чтобы в мельчайших подробностях определить масштаб и диапазон человеческого отвращения к тому, что не является человеком.

Это отвращение, несомненно, обозначает неспособность человека соотнестись с тем, что не является человеческим, дать ему оценку иную, нежели с точки зрения полезности для нас как человеческих существ. Это очевидно во многих страшных рассказах о головоногих моллюсках, кракенах, гигантских кальмарах и других злонамеренных морских существах, начиная с «Неистового Роланда» до рассказов о морских ужасах у таких авторов, как Эдгар Аллан По и Уильям Хоуп Ходжсон. В качестве примера можно привести рассказ Г. Ф. Лавкрафта «Дагон», опубликованный в 1919 году. Избитый сюжет этой истории встречается во многих рассказах Лавкрафта: неназванный рассказчик повествует о том, как он потерялся в странном и ужасающем месте, и о невероятных вещах, которые он там видит. По возвращению домой ему никто не верит, и это приводит его на грань безумия. Вся история пронизана отвращением, начиная с первых впечатлений рассказчика от странного «острова»: «Проснувшись же, я обнаружил, что меня наполовину засосало в слизистую гладь отвратительной черной трясины, которая однообразными волнистостями простиралась вокруг меня настолько далеко, насколько хватало взора. Моя лодка лежала на поверхности этой трясины неподалеку от меня. <...> Почва издавала мерзкий запах, исходящий от скелетов гниющих рыб и других, с трудом поддающихся описанию объектов, которые, как я заметил, торчали из отвратительной грязи, образующей эту нескончаемую равнину»<sup>151</sup>. Рассказчик терпит кораблекрушение, остается без компаса и карты, находится в полубредовом состоянии. Полученные впечатления погружают его в глубины космического ужаса: «Я не слышал ни звука, не видел ничего, кроме необозримого пространства черной трясины, а сама абсолютность тишины и однородность ландшафта подавляли меня, вызывая поднимающийся к горлу ужас»<sup>152</sup>.

Хотя остров кажется необитаемым, обнаруженные им останки не имеют ничего общего с человеческой историей, археологией и наукой. Неясно, является ли «остров» недавним скальным выбросом в результате извержения глубоководного вулкана. Глубокий овраг ведет к тёмному пруду и гигантскому черному «циклопическому монолиту», покрытому странными символами и изображениями непонятных существ, и все это, вне всякого сомнения, создано неким неведомым и невиданным существом.



«Затем вдруг я увидел его». Нечто «вызывающее чувство отвращения» поднимается на поверхность тёмных вод, скользит так, что невозможно увидеть его целиком, «подобно являющемуся в кошмарных снах чудовищу», «гигантские чешуйчатые руки» обнимают монолит, «отвратительная» и склоненная голова издает «неподдающиеся описанию ритмичные звуки». «Наверное, в тот самый момент я и сошел с ума».

Поспешное бегство и спасение рассказчика не приносят утешения. Он запятнан антропоцентрическим отвращением, которое не покинет его, и единственное, что ему противно больше, чем головоногие существа из глубин, – это его собственный вид, неспособный постичь мир, чуждый и безразличный по отношению к человеку:

Я не могу думать о морских глубинах без содрогания, которое вызывают у меня безымянные существа, в этот самый момент, быть может, ползущие и тяжело ступающие по скользкому морскому дну, поклоняющиеся своим древним каменным идолам и вырезающие собственные отвратительные образы на подводных гранитных обелисках. Я мечтаю о том времени, когда они поднимутся над морскими волнами, чтобы схватить своими зловонными когтями и увлечь на дно остатки хилого, истощенного войной человечества, о времени, когда суша скроется под водой и тёмный океанский простор поднимется среди вселенского кромешного ада<sup>153</sup>.

Его последние слова – это одновременно и мольба, и обвинительный акт.

\*\*\*

*Мы – нездешние (Лиготти).* Понятие американского пессимизма – оксюморон. В культуре, основанной на предпринимательстве, фармакологии и «саморазвитии» (*self-help*), «пессимизм» – это просто вычурное название плохого настроения. В культуре, которая поощряет установку на самостоятельную деятельность, быть пессимистом – значит просто быть нытиком: если вы не участвуете в решении проблемы, то вы являетесь частью проблемы. Жить в такой культуре означает постоянно жить под дамокловым мечом обязательного оптимизма – нового типа принуждения, который уже с самого начала воспитания де-

тей патологизируется через оценочное суждение: «Не любит играть с другими».

Если бы кто-нибудь решил составить список современных американских пессимистов, этот перечень был бы кратким и в нем наверняка бы было имя Томаса Лиготти. Большинству своих читателей Лиготти известен как автор произведений в жанре ужасов. Его дебютные «Песни мертвого сновидца», вышедшие в 1986 году, сразу же выделили его из числа современников. Наполненные мрачной лирической прозой они демонстрируют неприкрытую признательность по отношению к готической традиции. Они состоят из коротких текстов, жанровую принадлежность которых трудно определить, – текстов, очень приблизительно придерживающихся повествовательной и сюжетной линии. Будучи опубликованными, «Песни мертвого сновидца» оказались полной противоположностью большинства произведений в жанре ужасов, написанных в 1980-е годы, для которых были характерны серийные убийства, кровь, жестокость и грубый язык. Стиль Лиготти, напротив, тяготел к избыточной, вычурной прозе, которая почти ничего не показывала, – хотя каждое из его произведений было пропитано мрачным, похоронным настроением, больше напоминающим традицию «сверхъестественного ужаса» Эдгара По и Г. Ф. Лавкрафта. Все ужасы – подлинные ужасы – оставались скрытыми в нечеловеческой области, находящейся по ту сторону какого-либо понимания, и вместе с тем были вписаны непосредственно в саму плоть рассказчиков или героев.

На протяжении почти тридцати лет произведения Лиготти оставались верными этой традиции сверхъестественного ужаса, а с учетом [различных] направлений, веяний и резких перемен, которым был подвержен жанр ужасов, такое постоянство являет собой заслуживающую восхищения аномалию. Это подводит нас к последней книге Лиготти «Заговор против человечества» (далее «Заговор»). Поклонники Лиготти могут счесть эту книгу загадочной. С одной стороны, это не произведение в жанре ужасов; это вообще не художественное произведение. Но назвать это сборником очерков или философским трактатом тоже неправильно. Лиготти подробно комментирует жанр ужасов и рассматривает целый ряд авторов – от Анны Радклиф и Джозефа Конрада до По и Лавкрафта. Но «Заговор» – это не просто личное мнение одного писателя о других писателях. Помимо этого, Лиготти

значительную часть книги посвящает размышлениям о пессимизме, напоминая нам о современности таких ворчливых мыслителей, как Артур Шопенгауэр, и в то же время указывая на более тёмных или забытых мыслителей, таких как норвежский философ и альпинист Питер Вессель Цапффе. Но подход Лиготти слишком эксцентричен и бескомпромиссен, чтобы считаться академической философией. Это произведение не обременено множеством сносок и не перегружено специфическим жаргоном. Лиготти обращается в «Заговоре» к различным темам, среди которых исследования когнитивной нейробиологии, дебаты о натализме/антинатализме, глобальное потепление и перенаселение, трансгуманизм, теория управления страхом смерти, популярность буддизма и бум самосовершенствования. Но цель его книги не просто быть актуальной или дать «попсовое» введение в сложную тему.

Итак, что же это за книга? Прежде всего это книга о пессимизме, но это и пессимистичная книга. Помимо глубоких прозрений о достоинствах и подводных камнях пессимистического мышления, в ней также присутствуют ошеломительные обвинения в адрес наших претензий на человечность: «Что касается нас, людей, мы исходим зловонием от чувства собственной личности»; «Самое жуткое в человеческом „я“ – это то, что никто еще не сподобился предъявить ни малейшего доказательства его существования»<sup>154</sup>. «Заговор» постоянно колеблется на грани между письмом о пессимизме и письмом [как выражением] пессимизма. Нигде это не проявляется так явно, как в принадлежащей Лиготти собственной разновидности пессимизма, который одновременно бескомпромиссен и абсурден:

Природа движется через просчеты; таков ее путь. Таков и наш путь. Так что, если мы допустили грубую ошибку, посчитав сознание промахом, зачем суетиться из-за этого? Наше самоустранение с этой планеты все равно было бы великолепным шагом, столь ослепительным, что оно затмило бы само солнце. Что нам терять? Никакое зло не будет сопровождать наш уход из этого мира, и многие известные нам пороки исчезнут вместе с нами. Так зачем откладывать то, что было бы самым восхитительным мастерским ходом всего нашего существования и к тому же единственным?<sup>155</sup>

В отличие от предыдущих сочинений, «Заговор» – это книга, которая в наибольшей степени выражает стиль и идеи самого Лиготти. Я бы даже сказал, что «Заговор» является логически последовательным ша-

гом в развитии Лиготти как писателя. Хотя книга в целом носит «философский» характер, читая ее, создается ощущение, что Лиготти раздвинул границы фантастики до предела, где следующим шагом было бы вообще отказаться от вымысла, обходясь без повествования, героев и сюжета ради самой идеи ужаса. Нетрудно увидеть единую линию, которая протянулась от коротких, абстрактных по своему настрою сочинений Эдгара Аллана По через «документальный» подход к ужасу у Лавкрафта к поколению послевоенных авторов, работающих в жанре ужасов, таких как Рэмси Кэмпбелл. Лавкрафт сам отметил это в своем эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» 1927 года, где он выступает за истолкование жанра ужасов в терминах мышления и его пределов, а не через характеры, место и время действия или сюжетную линию. Это подход, который, как отмечает Лиготти, характеризует практически все произведения в жанре сверхъестественного ужаса: «В литературе сверхъестественного ужаса привычная сюжетная линия заключается в том, что герой, который сталкивается, так сказать, с парадоксом во плоти, должен испугаться или погрузиться в ужас перед этим онтологическим извращением – тем, что не должно существовать и что тем не менее существует»<sup>156</sup>.

Эта литература в жанре ужасов рождена из понятия и следующим шагом должен быть полный отказ от повествования или, возможно, сублимация повествования в своего рода нон-фикшн ужас. У Лиготти в «Заговоре» письмо переходит от литературы в жанре ужасов к ужасу-концепту<sup>157</sup>. На одной странице он приводит критический разбор философии Альбера Камю или Мигеля де Унамуну, а на следующей его стиль плавно возвращается к поэтической прозе, столь знакомой поклонникам Лиготти: «Тогда это начинается. „Этого не может быть“, – думаете вы, если вы вообще можете думать, если вы – нечто большее, чем вихрь паники»; «это шепчущий подводный ток, который проникает в ваши мысли: ничто не безопасно и ничто не запрещено»; «никакие другие формы жизни не знают, что они живы, и при этом они не знают, что они умрут. Это лишь наше проклятие... Повсюду вокруг нас естественная среда обитания, но внутри нас – дрожь изумления и ужасающие (*dreadful*) вещи. Проще говоря, мы – нездешние. Если бы завтра мы исчезли, ни один организм на этой планете не стал бы по нам скучать»<sup>158</sup>.

Неудивительно, что в основе «Заговора» лежит идея пессимизма и осознание того места, которое пессимизм занимает в эпоху радикаль-

ных изменений окружающей среды и глобальной человеческой культуры. Эта идея в сжатом виде у Лиготти содержится в так называемом «парадоксе Цапффе» (названного в честь философа Петера Весселя Цапффе): высокая степень развития сознания призвана обнаружить бесполезность сознания. Одна из версий этого парадокса сформулирована в XIX веке немецким философом, поэтом и банковским служащим Филиппом Майнлендером, на которого глубокое влияние оказал Шопенгауэр: «...постижение того, что жизнь никчемна, представляет собой цвет всякой человеческой мудрости»<sup>159</sup>. Еще одна версия высказана самим Лиготти: «Нечеловеческие обитатели этой планеты не ведают смерти. Но мы находимся под воздействием потрясающих и ужасающих мыслей, и нам нужны невероятные иллюзии, чтобы отвлечься от них»<sup>160</sup>. Эта проблема одновременно и логическая, и экзистенциальная, осмелимся даже сказать, что это – религиозная проблема. В понимании Лиготти негативность присуща всему, что существует – от неорганической материи до сознательной мысли, – присуща до такой степени, что в своем наивысшем развитии она отрицает саму себя (или поглощает саму себя, или исполняется сама собой). Формула этой проблемы – в самом очищенном виде – такова: X равнозначно отрицанию X.

Цапффе является важной фигурой для Лиготти. Он не только углубляет пессимистический диагноз, установленный такими мыслителями, как Шопенгауэр, но и решительно отвергает любую возможность панацеи или искупления. Лиготти резюмирует позицию философа-альпиниста следующим образом: «Как заключил Цапффе, мы должны изо всех сил препятствовать нашему сознанию или оно навяжет нам слишком ясное видение того, чего мы не хотим видеть. Норвежский философ, как и все другие пессимисты, представлял это как „братство всего живого в своем страдании“»<sup>161</sup>. В этой ситуации Цапффе диагностировал различные способы, которые мы, как человеческие существа, разработали для предотвращения радикально человеконенавистнических наклонностей сознания (к ним относятся такие стратегии, как изоляция подобных мыслей от нашей повседневной жизни, закрепление их в системах убеждений, таких как религия или наука, отвлечение себя на настоящее «здесь и сейчас» и терапевтическая сублимация подобных мыслей в художественном творчестве). Выводы Цапффе были абсолютно антинатуралистические: мы не только долж-

ны отказаться от размножения, считает он, нам следует признать наилучшими те средства, с помощью которых мы как вид можем облегчить собственное вымирание, которое, по мнению Цапффе, является неизбежным и давно назревшим.

Но Цапффе – только один из многих персонажей, которые появляются в «Заговоре». Как и следовало ожидать, в книге обсуждается тезис Шопенгауэра о том, что все живые существа движимы вслепую анонимной и безразличной «волей к жизни». Здесь присутствует также немецкий шопенгауэрианец и самоубийца Филипп Майнлендер, который предположил, что «воля к смерти» присуща всему существу, безразлично живому или неживому, и размышлял о корреляции самоубийства Бога с самоубийством человека. Затем встречается итальянский писатель и философ Карло Микельштедтер, который выдвинул идею о том, что люди – марионетки или игрушки неведомых (существующих или несуществующих) сил; заговор без заговорщиков. Такие мыслители занимают у Лиготти привилегированное положение. Их разновидность пессимизма отвергает любой искупительный шаг к чему-либо, что находится за пределами пессимизма. Пессимизм с этой точки зрения – это не просто практическая форма реализма, твердо стоящая на земле и не позволяющая нам потеряться в мании величия. Пессимизм – это также не просто другое название секуляризма, укрепляющего обновленную веру в возможность человеческого выбора и действия после холодного душа, которым стала смерть Бога. Короче говоря, пессимизм у Лиготти противостоит «героическому» пессимизму, который в конечном итоге служит человеческим целям и стремлениям (и это проявляется в критическом отношении Лиготти к таким мыслителям, как Камю и Унамуно, а также к современным ученым, таким как Джошуа Динстаг и Уильям Брашир)<sup>162</sup>.

Идеей, которая лучше всего характеризует пессимизм Лиготти, является идея марионетки. Будучи лейтмотивом во многих его сочинениях, марионетка для Лиготти является образцом ужаса-концепта, жутким проявлением подобия жизни, которое кажется вопиющим противоречием тому, что мы думаем о нашем знании мира. «Нам нужно знать, что марионетки – это всего лишь марионетки, – отмечает Лиготти. – Тем не менее, они по-прежнему вселяют в нас беспокойство. Потому что, если взглянуть на марионетку определенным образом, мы можем почувствовать, что она смотрит на нас в ответ, но

не как человек, а как марионетка»<sup>163</sup>. Наше отношение с загадочным безразличным миром, в который мы погружены, похоже, как утверждает Лиготти, на отношение к марионетке:

Человеческие марионетки никогда не в состоянии осознать себя марионетками, особенно когда они наделены сознанием, которое порождает в них непоколебимое чувство выделенности из массы всех других тварных объектов. Как только вы начинаете чувствовать, что делаете что-либо самостоятельно – двигаетесь и мыслите мысли, которые кажутся вам появившимися внутри вас, – вы уже не в состоянии поверить, что вы являетесь чем-то иным, а не собственным хозяином<sup>164</sup>.

Это то, что внутренне связывает ужас с философией – не с той философией, которая, все объясняя, может объяснить и ужас, снабдив его определенным смыслом и сделав управляемым, а с той философией – всей философией, – которая в конечном счете обнаруживает в себе самой предел тому, что может быть помыслено и что может быть высказано. Если произведения в жанре сверхъестественного ужаса являются «философскими», то это не потому, что они что-то объяснили, а совсем наоборот.

В некотором смысле это также означает, что разновидности пессимистической философии – в особенности та, к которой обращается Лиготти, – характеризуются тем, что эти философии усвоили урок литературной традиции сверхъестественного ужаса. Такие мыслители, как Шопенгауэр, Майнлендер или Цапффе, неосознанно пишут философию, как будто бы они были писателями в жанре сверхъестественного ужаса; они совершают переход от философии ужаса к ужасу философии:

Сознание – это экзистенциальная ответственность (с чем согласится любой пессимист), ошибка слепой природы, как считает Цапффе, которая затащила человечество в черную дыру логики. Чтобы прожить свою жизнь, мы должны поверить, что мы не те, кем являемся, – противоречивые существа, чье пребывание в мире только ухудшает нашу участь мутантов, воплощающих извращенную логику парадокса. Чтобы исправить эту ошибку, мы должны отказаться от размножения. Что может быть более благоразумным или более насущным, если говорить в экзистенциальном смысле, чем наше самоуправляемое забвение?<sup>165</sup>

Это также означает, что тип мышления, в котором ужас и философия взаимно подразумевают друг друга, должен также столкнуться с очевидным внутренним противоречием. Заговор в этом смысле заманчив, потому что Лиготти постоянно осознает необходимость построения такой мысли, которая в конечном итоге должна подорвать саму себя (и это, без сомнения, причина для карнавального юмора висельника, который пронизывает большую часть книги). В какой-то момент Лиготти будет отстаивать основанную на заговоре связь между «я» и миром – миром, который постоянно действует против нас, хотя бы потому, что мы – смертные существа, эфемерно существующие в конечности и временности. Но в других местах Лиготти признает, что это в определенном смысле и верх гуманистического мышления, пусть и извращенного, но гуманизма, который все еще способен воспринимать людей как центр Вселенной (люби меня, ненавижь меня, но дай мне знать, что тебе не все равно...). Здесь Лиготти будет настаивать на связи между собой и миром, основанной на нейтральности, безразличии, анонимности. И, возможно, это и есть ужас ужасов – пустота мира, слепота бытия. Мысль Лиготти постоянно колеблется между этими двумя аспектами пессимизма, между безразличием и злобностью, нейтральным и худшим.

«Заговор» является выражением дилеммы пессимиста: никчемность жизни и ее философское осознание имеют склонность становиться ценностью («нет» становится «да»). И в этом «Заговор» может быть охарактеризован как форма экстатического пессимизма, пессимизма, решительно человеконенавистнического и лишённого всякого искупления, но в то же время постоянно выступающего свидетельством провала мысли, которая его порождает<sup>166</sup>. Именно об этом крушении мысли Лиготти свидетельствует снова и снова. В книге «Ноктуарий», вышедшей в 1994 году, есть короткий рассказ «Кукловоды». Весь рассказ состоит из короткой исповеди неназванного рассказчика, который, по-видимому, ведет тайные беседы со своими куклами и марионетками, разложенными в комнате: «Кто еще выслушает их и выскажет то, через что они прошли? Кто еще способен разделить их страхи, какими бы смехотворными они бы ни казались?» Как это ни жутко, но рассказчик начинает подозревать, что он тоже кукла-марионетка, а похожие на людей куклы оказываются угрожающе нечеловеческими. Они немые и равнодушные, как кукловоды. Рассказчик продолжает



далее, воспроизводя один из повторяющихся мотивов у Лиготти: мотив марионетки без веревочек, заговора без заговорщиков:

Говорил ли я с ними когда-нибудь о своей жизни? Нет, не говорил, точнее, не говорил после того случая, произошедшего некоторое время назад. По сей день я не знаю, что на меня нашло. Без всякого умысла я начал откровенничать о своих совершенно заурядных тревогах, сейчас я даже совершенно забыл, о чем говорил. И в этот момент все их голоса внезапно замолкли, оставив меня в невыносимом вакууме молчания<sup>167</sup>.

\*\*\*

**Монастырский ужас.** Рассуждая о жанре ужасов, теоретики литературы часто используют термин «фантастическое». Цветан Тодоров, например, определяет фантастическое как развилку на дороге. Герой сталкивается с чем-то странным и необъяснимым и ему предстоит выбрать одно из двух: либо рассматриваемое явление может быть объяснено в соответствии с принятыми законами природы (и тогда его в реальности не существует), либо его невозможно объяснить (и оно действительно существует). Либо это все у вас в голове (и вы или грезите, или находитесь под воздействием наркотиков, или в отключке, или перебрали с кофе, или, наконец, у вас просто слишком богатое воображение), либо все мы должны серьезно пересмотреть наши основополагающие представления относительно «реальности» (и все эти эксперименты и научные трактаты оказываются ни к чему). Фантастическое заключено в том кратком моменте нерешительности на дорожной развилке, ужасе нерешительности.

Немногие истории могут задержать это мгновение неопределенности. (Жизнь, возможно, совсем другая...) В некотором смысле то, что Лавкрафт назвал «сверхъестественным ужасом», является такой попыткой, и это подтверждается рассказами современных авторов, таких как Лэрд Баррон, Майкл Циско, Джон Лэнган, Саймон Странтцас, Джефф Вандермеер и Д. П. Уотт. Помимо всего того, что есть у этих авторов, от них с предвкушением ждут именно фантастического. Неопределенность фантастического вплетена в самую ткань их сюжетных миров, пусть поначалу они и кажутся обыденными и банальными. Возможно, в этой литературной традиции заложен категорический импера-

тив: действовать так, как будто все, что вам преподносят, не то, чем кажется. Кемпинг в лесу, унылый прибрежный городок, сонная сельская деревня, пустынная и тоскливая городская улица, бесчувственное равнодушные городских окраин – это не просто декорации для историй, а места, где появляется фантастическое, где оно «имеет место», – эфемерное волнение неподвижной эфемерности пространства. Там все вихрящиеся взаимодействия окружающего нас мира внезапно распадаются, оставляя лишь глухое одинокое отчуждение от мира, самих себя и даже своего родного языка. В этот момент подвешенности можно обнаружить лишь чуждый мир, неспособный к адекватному выражению язык и неопределенного самого себя.

Предшественником этого [состояния] является монашеская традиция. В каком-то смысле монашеская келья – это место фантастического, сведенное до абсолютно необходимого минимума. Хотя, как говорится в уставе св. Бенедикта, написанном в VI веке, есть разные виды монахов: киновиты, которые живут в закрытых общинах с другими монахами, и анахореты, или отшельники, которые живут изолированно от других. Что у них общего, так это постоянная практика избавления от себя через «духовное упражнение», или аскезу. Молитва, работа, сон и созерцание (*contemplation*). Это идеал, по крайней мере. Ранние монахи быстро обнаружили, что одиночество кельи и монастыря часто приводило к духовному хаосу, а не к спокойствию. Иоанн Кассиан, монах-пустынник, живший в IV веке, описал это состояние как уныние – сложный термин, который подразумевает вялость, беспокойство, оцепенение, тоску, подавленность.

Иногда уныние могло ввести монахов в заблуждение, заставляя их полностью отказаться от [монашеской] практики, или в других случаях погрузиться в безумие, нервное возбуждение, бред. Иногда уныние в действительности приводит к духовным прозрениям, какими бы сомнительными они ни были; уныние само по себе может стать практикой, аскезой. Гвиберт Ножанский, бенедиктинский монах XI века, рассказывает о своей борьбе с унынием в «Одиноких песнях», или «Монодиях», прозе, предвосхищающей готическую традицию:

Однажды ночью (кажется, это было зимой) я проснулся в сильной панике. Я лежал в постели и увидел яркий свет, который исходил от стоявшего поблизости светильника. Вдруг я услышал рядом с собой ропот, как мне по-

казалось, множества голосов, исходящими из ночной тьмы, голосов без слов. Звук этих голосов безжалостно стучал мне в виски. Я потерял сознание, словно заснул, и мне показалось, что я вижу мертвеца... В ужасе от призрака я с криком выскочил из кровати и свет сразу же погас<sup>168</sup>.

Отсюда можно вывести целую традицию монастырского ужаса: классика готической литературы, такая как «Монах» Мэтью Льюиса (1795), и современная классика научной фантастики, такая как «Тьма, сгущайся!» Фрица Лейбера (1950) и «Библейская песнь для Лейбовица» Уолтера М. Миллера младшего (1959), а также популярные романы конца XX века, такие как «Имя розы» Умберто Эко (1980). В особенности это чувство монастырского ужаса хорошо схвачено в романе Майкла Циско 1999 года «Студент богословия». Этот роман, состоящий из серии коротких прозаических отрывков, живым образным языком описывает странную смерть и воскрешение безымянного героя, названного студентом богословия. Вовлеченный в сеть таинственных заговоров, студент богословия скитается по пустынному городу Сан-Венефицио, где ему поручено составить Каталог Неизвестных Слов, истинное назначение которого остается загадочным и опасным. С самых первых строк роман Циско отказывается от какого-либо четкого различия между тем, что «действительно» происходит, и тем, что является иллюзией. Трупы смешиваются с потерянными старыми книгами, а слова алхимически проникают в описываемый мир со всей вещественностью химических соединений. Результатом является жуткое стирание границы между «это действительно произошло» и «это все в вашей голове».

Монастырскому ужасу Циско удается ухватить эфемерное и неопределенное качество фантастического и удерживать его на протяжении большей части романа. Во многом это связано с языком, который характеризуется лиризмом – иногда гранича с поэзией в прозе – и в то же время отдает себе отчет в своей неспособности выразить само фантастическое. Поэтика неопределенности, лирика неудачи. Разве это не то, к чему тайно стремятся многие авторы в традиции сверхъестественного ужаса (прежде всего По, Лавкрафт, Лиготти)?

В конечном итоге эти образцы монастырского ужаса отсылают к оригинальным текстам отшельников-пустынников и средневековых монахов. К месту, где человек колеблется подобно странствующему

философу-перипатетику. Однажды отшельник, обитавший в Скитской пустыне, спросил совета у местного старого отшельника. Старик ответил: «Ты еще жив? Иди в свою келью и осознай, что ты уже год как в могиле». Отшельник вернулся в свою келью, возможно, не научившись ничему.



Часть V  
КАК ЕСЛИ БЫ...



**К**ак если бы. В 1780-х годах, на пике эпохи, которая высокопарно называла себя «Просвещением», Иммануил Кант писал об этике. Разумеется, философы от Сократа до Спинозы думали об этике и морали и до Канта. Но в эпоху Просвещения, которую сам Кант охарактеризовал как наступление «совершеннолетия» человечества, ставки были иными. Если сон разума действительно рождает чудовищ, то для разума наступило время проснуться и занять центральное место в погоне за знаниями, поиске истины и участии в жизни гражданского общества. Вместе со сменой парадигм в астрономии, физике, математике и медицине так называемые гуманитарные науки последуют их примеру, провозгласив новую философию, новую политику, новую эстетику и новую этику, которые основаны исключительно на авторитете человеческого разума без обращения к религии, мифологии и суевериям.

Но хитрость заключалась в том, чтобы выработать этическую и моральную философию, которая выходила бы за рамки простого списка «что должно, а что нет», – задача, не только не имеющая завершения, но и постоянно подверженная изменениям и дополнениям. Короче говоря, Кант осознавал, что моральная и этическая философия должна выходить за рамки простых гипотетических императивов типа «если А, то Б». В конце концов, люди – это не этические автоматы, шестеренки и шкивы которых скрыты под человеческой оболочкой. Или нет? Решение Канта состояло в масштабировании вопроса: Кант выступил не за условную, а за безусловную мораль и этику – требовались не гипотетические императивы, а один категорический императив, «делай это», который будет применим для каждого конкретного случая независимо от обстоятельств.



В своей работе 1785 года «Основы метафизики нравственности» Кант дал несколько определений этого категорического императива. Одно из них гласит: «Категорическим императивом был бы такой, который представлял бы какой-нибудь поступок как объективно необходимый сам по себе, безотносительно к какой-либо другой цели»\*. Другое, более подробное определение гласит: «Таким образом, существует только один категорический императив, а именно: поступай только согласно такой максиме, руководствуясь которой ты в то же время можешь пожелать, чтобы она стала всеобщим законом»\*\*.

Проблема, разумеется, в том, что невероятно сложно вести себя безусловно. Это требует почти религиозной преданности научному разуму и железной логике универсального морального закона. Для каждого примера такого категорического императива (например, «нужно всегда говорить правду»; «нужно всегда помогать другим») легко, слишком легко придумать исключения, даже многоступенчатые исключения («...пока эта правда помогает другим...»).

И тут возникает проблема «как если бы». Кант никогда не говорит, что такие моральные законы являются универсальными... или являются законами... или даже моральными. Он говорит, что нужно действовать с такой самоотверженностью, чтобы эти действия могли претендовать на статус универсальных. Действуйте так, как будто ваши действия и ценности, стоящие за ними, имеют универсальное значение. Вот еще одно из определений Канта категорического императива: «...поступай так, как если бы твоя максима в то же время должна была служить всеобщим законом (всех разумных существ)»\*\*\*.

Просто притворись, что это по-настоящему.

Тем не менее Кант во что бы то ни было придерживался своего категорического императива. Последствия этого очевидны не только для отдельного гражданина, но и для гражданского общества в целом. В конце концов, Французская революция уже маячит за углом, как и террор... призраки, скрывающиеся в каждом моральном углу лабиринта, созданного людьми и для людей.

*Кант И. Основы метафизики нравственности // Сочинения в 6 томах. М.: Мысль, 1965. Т. 4. Ч. 1. С. 251.*

\*\* Там же. С. 259.

\*\*\* Там же. С. 280.

\*\*\*

**Странствующий философ.** Эпоха Просвещения была ничем иным как претворением теории в практику, философской прогулкой, демонстрацией того, что разум – это не просто абстрактное, интеллектуальное упражнение, не имеющее влияния на «реальный» мир. А Кант любил пешие прогулки. Более того, он ежедневно, без пропусков, совершал пешие прогулки по Кёнигсбергу, где прожил почти всю свою жизнь. Любил ли он это или нет – другой вопрос.

Сталкивался ли семидесятилетний философ, когда он писал этические трактаты, с какими-нибудь неприятными или вызывающими раздражение людьми во время своих прогулок? Если да, то рассматривал ли он такие неудачные встречи как возможность проверить свой «категорический императив»?

Говорили, что кёнигсбергские прачки могли определять точное время, когда пожилой, но бодрый Кант проходил мимо их домов.

\*\*\*

**Низложенный.** Часто повторяют, что философия Канта совершила «коперниканский переворот» в истории мысли так же, как до этого, астроном Николай Коперник продемонстрировал, что Солнце, а не Земля находится в центре нашей планетной системы. Несмотря на то, что Коперник сместил Землю – и, следовательно, человечество – из центра Вселенной, он вернул человечество в центр, показав, как человеческий разум самостоятельно – без помощи религии, Священного Писания и церкви – может дать научное объяснение [мира].

К моменту индустриального взлета в XX веке, научный разум нашел объяснение уже многим вещам – возможно, слишком многим. Речь шла об относительности, о четвертом измерении, о пространственно-временном континууме, об элементарных частицах и о первых робких упоминаниях принципа неопределенности. Дистанция, разделяющая научную картину реальности и то, какой реальность «должна быть», начала увеличиваться все больше и больше.

Лавкрафт, заядлый почитатель науки и ее популяризатор, писавший на научные темы, отметил происходящие изменения. Они, казалось, снова вытеснили человечество из центра Вселенной. Знаменитые

первые строки «Зова Ктулху» (опубликованного в 1928 году) кратко описывают этот странный поворот судьбы:

Мне думается, что высшее милосердие, явленное нашему миру, заключается в неспособности человеческого разума понять свою собственную природу и сущность. Мы живем на мирном островке счастливого неведения посреди черных вод бесконечности, и самой судьбой нам заказано покидать его и пускаться в дальние плаванья. Науки наши, каждая из которых устремляется по собственному пути, пока что, к счастью, принесли нам не так уж много вреда, но неизбежен час, когда разрозненные крупицы знания, сойдясь воедино, откроют перед нами зловещие перспективы реальности и покажут наше полное ужаса место в ней; и это откровение либо лишит нас рассудка, либо вынудит нас бежать от мертвящего просветления в покой и безмятежность новых тёмных веков\*.

Не пришло ли время объявить о еще одной коперниканской революции, после Коперника и Канта, а именно о «лавкрафтианском повороте»? Мало того, что мы не находимся в центре Вселенной, мы больше не способны знать, что мы не в центре Вселенной. Наши высшие когнитивные способности, включая научную рациональность, кажется, приводят лишь к парадоксу, непрозрачности и, как ни странно, к тайне. Чем больше мы знаем, тем меньше мы знаем, и то, что мы знаем об этом, не сулит ничего хорошего человечеству и присвоенному им видовому превосходству.

Может быть, есть еще один этап после этого, ближе к нашему времени. Немногое изменилось: никто до сих пор толком не понимает квантовую физику и повседневная реальность оказывается более странной, чем можно было себе представить. За исключением того, что никого это не волнует или, точнее, никто не удосуживается это заметить. Мы стали искусными в избирательном игнорировании мира, даже когда он вопиюще противоречит здравому смыслу или не-человечески безразличен. Новое *неведение* маячит на горизонте – неведение, вызванное не недостатком знаний, но слишком большим количеством знаний, слишком большим количеством данных, слишком многочисленными теориями, слишком малым временем.

Странным образом, но Кант уже предвидел это. Он назвал «антиномией разума» те вопросы, которые можно обсуждать вечно и никогда не найти ответа на них: существование Бога, происхождение Вселенной, жизнь после смерти. Не думай об этом, советовал он, и оставь такие вопросы богословам или астрономам – это не *философские* вопросы.

Смирение философии. С Кантом мысль становится скромной. С Лавкрафтом, она в то же самое время становится претенциозной.

\*\*\*

**Фантазмы (III).** Там, где заканчивается этическая философия, начинается сверхъестественный ужас. Кант: «...нравственность не есть химера...»\*

\*\*\*

**Религиозный ужас.** Если мы будем придерживаться предложенной Лавкрафтом генеалогии сверхъестественного ужаса, то не сможем отделаться от содержащегося в этих произведениях острого чувства бессмысленности жизни – и в особенности человеческой жизни – на фоне безразличного космоса. Тем не менее в историях, написанных в жанре сверхъестественного ужаса, фигурирует множество людей, а сами эти истории в большинстве случаев происходят в слишком знакомых декорациях человеческой культуры. Здесь нужно на некоторое время вернуться к исследованию Тодорова «Введение в теорию фантастической литературы». Для Тодорова колебание и неопределенность, которые являются определяющим для фантастического, сами по себе эфемерны. В тот момент, когда мы можем рационально объяснить фантастическое событие (например, это был просто сон, это была просто оптический обман, это было четвертое измерение, я был под наркотиками, это была моя галлюцинация), тогда мы покидаем пространство фантастического и вступаем в пространство жуткого. Оно только казалось сверхъестественным, но на самом деле выяснилось, что все можно объяснить (и, следовательно, уже не принимать во внимание).

\* Кант И. Основы метафизики нравственности. С. 289.

Однако некоторые истории утверждают фантастическое как существующее за пределами наших человеческих способностей понимания, и здесь мы снова покидаем фантастическое и вступаем в область чудесного. Это не просто кажется, но и на самом деле является сверхъестественным; правда, тогда мы должны пересмотреть некоторые основные принципы, основываясь на которых мы думаем, что знаем этот мир. В любом случае существует некий остаток фантастического, который остается непродуманным, либо потому, что он игнорируется, либо потому, что он не игнорируется.

Если, согласно описанию Лавкрафта, сверхъестественный ужас сосредотачивается на пределе мышления, этот предел также должен быть связан с другим пределом – пределом чувственного восприятия. Невозможность что-либо помыслить связана с неспособностью что-либо почувствовать. Эстетический коррелят фантастического – это то, что философы вслед за Кантом называли возвышенным. Теория возвышенного Канта хорошо известна. Она включает в себя опыт, в котором я ошеломлен своими чувствами, поскольку они не могут охватить и понять то, что им дано. Это чувство ошеломленности является результатом контраста между моими человеческими границами восприятия и мышления о мире и масштабностью не-человеческого, которое «выше» или «ниже» всего человеческого. По этой причине Кант определяет возвышенное просто как «то, что абсолютно велико» или, наоборот, как «то, в сравнении с чем все остальное мало»<sup>169</sup>.

Примеры, которые приводит Кант (и которые часто цитируются) носят готический характер: «Нависшие над головой, как бы угрожающие скалы, громоздящиеся на небе грозные тучи, надвигающиеся с молнией и громами, вулканы с их разрушительной силой, ураганы, оставляющие за собой опустошения, бескрайний, разбушевавшийся океан, падающий с громадной высоты водопад, образуемый могучей рекой...»<sup>170</sup> На фоне возвышенного человек жалок, даже унижен, просто ничтожен по сравнению с чем-то безличным, обширным и безразличным. Эти образцы возвышенного «превращают нашу способность к сопротивлению в нечто совершенно незначительное по сравнению с их могуществом», в странное очарование нашей собственной ничтожности, «удивление, граничащее со страхом»<sup>171</sup>.

В то же время, когда мои чувства ошеломлены, я что-то испытываю, и то, что я испытываю, – это мое чувство ошеломленности. То,

что я «чувствую», – это отказ моих органов чувств. На пределе человеческой способности чувствовать и мыслить находится чувство предела способности чувствовать и (схожим образом) мысль о пределе мышления. «Поэту благорасположение к возвышенному в природе лишь негативно... а именно есть чувство того, что воображение лишается свободы (причем совершенно это им самим)...»<sup>172</sup>

Именно здесь у Канта возвышенное из трагического переходит в героическое. Ибо именно осознавая свои пределы, человек получает собственное искупление. Именно благодаря этому осознанию, которое само по себе не является чувственным – «сверхчувственный субстрат», – мы можем осмыслить эти пределы, включая предел мышления. Как отмечает Кант, «для того, чтобы суметь хотя бы мыслить без противоречия бесконечное, человеческой душе требуется способность, которая сама должна быть сверхчувственной»<sup>173</sup>.

Я всегда считал, что героическое у Канта является гуманистической компенсацией разочарования, к которому приводит возвышенное. Оно не обязательно ошибочно, просто разочаровывающее. Должен ли человек покорять мир, в который он заброшен, даже в тот момент, когда он ошеломлен и осознал свою ничтожность? Должен ли провал автоматически превращаться в успех? В этой дилемме, на которую указывает Кант, скрывается хитрость: человек изначально определен своими пределами и мыслит поверх этих пределов. Возможно, именно по этой причине Кант облек возвышенное в двусмысленные, противоречивые термины: «приятный трепет», или, иначе, «некоторое успокоение, смешанное со страхом»<sup>174</sup>.

Эти двусмысленные аффекты предполагают, что возвышенное связано с определенными видами религиозного опыта. Без сомнения, именно поэтому богослов Рудольф Отто использует латинскую фразу *mysterium tremendum* для описания того, что он называет «священным». Но для Отто священное не имеет ничего общего с моральными и религиозными коннотациями, которые часть связывают с этим понятием. Священное не является благим и никогда не является благим «для нас» как человеческих существ. Главное здесь то, что Отто называет «чувством твари», которое сродни описанию Кантом возвышенного, делающего человека ничтожным. Будучи ничтожным на фоне того, что обширнее и степеннее целых империй, человек способен зафиксировать лишь негативное осознание, и, согласно Отто, именно это на-

ходится в сердцевине всех религиозных феноменов: «Действительно „таинственный“ предмет является непостижимым не только потому, что познание этого предмета сопряжено с некими неустранимыми преградами, но потому, что я сталкиваюсь здесь с чем-то вообще „совершенно иным“, что по своему роду и Сущности несоизмеримо со мною – поэтому я и останавливаюсь перед ним в немом изумлении»<sup>175</sup>. Отто использует термин «нуминозный» для описания этого тёмного, чрезмерного, не-человеческого аспекта священного, переживания «совершенно иного», которое можно описать только как негативный опыт.

Исследование Отто берет понятие возвышенного и проводит связь с религиозными явлениями. Историки литературы и критики могли бы провести эту связь вплоть до жанра ужасов. Поскольку религиозная власть находилась в кризисе, а научная рациональность на подъеме, Просвещение породило культурные формы, которые выражали подозрительность по отношению к традиционной религии и в то же время смутное стремление к религиозному опыту. В исследовании Девендры Вармы «Готическое пламя», посвященном, прежде всего, готическому роману, ясно сказано: «...готические романы возникли из поисков нуминозного»<sup>176</sup>. Он отмечает, что «эти романы указывают на новое, пробное понимание Божественного... Призраки и демоны, гротескные проявления сверхъестественного, вызывали эмоции, благодаря которым человек впервые обнаружил свою душу и осознал присутствие Существа гораздо большего, чем он сам, того, кто самовольно все созидал и уничтожал»<sup>177</sup>.

В своей книге «Призрачное присутствие» С. Л. Варнадо еще яснее отмечает, что «понятие нуминозного у Отто позволяет проникнуться духом готики и сверхъестественного ужаса»<sup>178</sup>. Главный арсенал готической прозы – «мрачные горы, одинокие замки, корабли-призраки, жестокие штормы и бескрайние морские и полярные просторы... магические знания, видения, гули-оборотни, вампиры или привидения» – находит у Отто отзвук в упоминаниях «тьмы», «тишины» и «обширных пустынных пространств» как признаков нуминозного. Они также присутствуют и в описаниях Кантом возвышенного. Варнадо подчеркивает двойственность нуминозного – одновременно и субъективное чувство, и вместе с тем также крах субъективности, которая сталкивается с чем-то радикально не-человеческим, чем-то «совер-

шенно иным», которое регистрируется как неспособность вообще иметь опыт.

Этот крах там, где встречаются ужас и религия. Вместо клишированных образов бурных, переполненных и сияющих переживаний полноты и света эти явления – возвышенное, нуминозное, готическое – напротив, являются крахом опыта и, следовательно, крахом человеческого сенсорного и когнитивного аппарата. В этом разница между переживанием ужаса и ужасным переживанием, которое отменяет любую возможность переживания. Тем самым у таких мистиков, как Майстер Экхарт, Иоанн Креста, а также в анонимном «Облаке неведения», можно найти аннулирующие «субъективное я» описания божественного в терминах тьмы, ничтожности, бездны, пустыни, тёмной ночи – описания, которые говорят столько же о «негативности опыта», сколько и об «опыте негативного»<sup>179</sup>. В своей статье о средневековой христианской мистике Денис Тернер поясняет это различие, указывая, что «существует очень большая разница между стратегией отрицательных высказываний и стратегией отрицания высказываний, между стратегией отрицательного образа и отрицания образности»<sup>180</sup>.

Что в таком случае остается в возвышенном кроме этого остатка человеческого существа, не так давно уверенного в своей способности воспринимать и постигать окружающий мир как мир, созданный по своему собственному образу и подобию? Что остается, кроме возвышенного безразличия, анонимности, безличности – безличного возвышенного?<sup>181</sup>

\*\*\*

**Некогда живая тень.** Термины *phantasmagoria*, *phantasm* и фантом имеют общий этимологический корень – от греческого *phantazein* (делать видимым) и *phainein* (показать). В таком случае странно, что эти термины обозначают именно то, что на самом деле не видимо или, точнее, видимо, но неопределенно. Традиция готического романа изобилует фантомами такого типа: мы как читатели никогда не уверены, видели ли герои призрака или просто приняли за него колеблющиеся под дуновением ночного ветерка шторы.

Но каждый фантом – реальный или воображаемый – удваивается, одновременно и соотносясь с некогда жившим человеком, и буду-



чи сам по себе призрачным явлением. Каждый призрак в буквальном смысле находится вне себя, подобно лишившимся иллюзий героям рассказов «Фантасмагорического императива» Д. П. Уотта... «быть вне себя» – как собственная тень, как доппельгангер, как тот, кто существует дважды... возможно, в два раза больше, чем необходимо.

\*\*\*

**Фантазмы (IV).** Фантасмагорический императив: все нереальное должно стать явным. Фантомный императив: действуй так, как будто все реальное нереально.

\*\*\*

**Мир становится фантомом.** Философия Канта – это, безусловно, философия большого стиля: строгая, систематическая, амбициозная... и немного наивная. Ибо кто из нас действительно способен поступать в соответствии с холодной логикой разума, независимо от наших индивидуальных желаний, нашего эго, постоянно прибегающего к механизму вымещения, нашего страха и трепета?

Кант, как представляется, знал об этом. В конце одного из своих трактатов он признается почти исповедально: «Такое царство целей на самом деле осуществлялось бы благодаря максима, правило которых предписывается всем разумным существам категорическим императивом, в том случае, если бы следование им было всеобщим»\*. Кажется, ставки слишком высоки. Это работает, только если *все* подыгрывают.

Но что по-настоящему тревожит, так это не то, что другие люди могут действовать, не согласуясь с категорическим императивом, а то, что весь не-человеческий мир может действовать, не согласуясь с ним, – что мир сам по себе может не подыграть. Объекты, ведущие себя странно, знакомые места, вдруг оказывающиеся совершенно неузнаваемыми, – весь неорганический мир внезапно оглядывается. Кант продолжает: «Конечно, разумное существо не может рассчитывать на то, что если бы даже оно само стало точно следовать этой максиме, то поэтому и

\* Кант И. Основы метафизики нравственности. С. 280.

каждое другое было бы верно той же максиме; равным образом не может рассчитывать оно и на то, что царство природы и целесообразное его устройство будут согласны с ним как членом, пригодным для возможного через него самого царства целей, т. е. будут благоприятны его надежде на счастье»\*.

\*\*\*

**Призрачное самоубийство.** В XVII веке философ, оккультист и ученый Афанасий Кирхер разработал новое устройство, используя простой волшебный фонарь на свечах и стеклянные пластины. Созданная в ходе оптических опытов так называемая «фантасмагория» и ее способность производить движущиеся живые картинки связывалась Кирхером с некой виталистической жизненной силой. Такие устройства получили широкое распространение в культурных центрах Европы XVIII и XIX века, включая парижское Кабаре Небытия (*Cabaret du Néant*), где посетители, попивая абсент, могли насладиться шоу с призраками. Вскоре повсюду можно было увидеть шоу с волшебными фонарями и фантасмагорию, а также стереоскопы и другие оптические приспособления, многие из которых продавались в тогдашних популярных парижских пассажах. В витринах магических лавок были выставлены жуткие манекены, разорванные шляпы, обувь, перчатки, ожерелья, трости, очки, детские игрушки... разнообразные и быстро исчезающие амулеты эпохи. Неудивительно, что Вальтер Беньямин, в 1920-х годах живший в Париже, назвал современные товары европейских городов такой же фантасмагорией.

Используемая преимущественно в развлекательных целях, способность фантасмагории XVIII и XX веков очаровывать зрителя была воспринята всерьез поклонниками магии и оккультизма. В Лейпциге владелец кофейни, изобретатель и оккультист Иоганн Шрёпфер разработал свою собственную фантасмагорию, которой он поделился со своими друзьями-масонами. Шрёпфер сам превратился в фантасмагорию. Он был настолько захвачен силой воздействия фантасмагории, живостью ее образов, что во время одного из сеансов провозгласил, что она способна оживить мертвого. Говорят, что в 1774 году Шрёпфер попытался

\* Там же. С. 280.

доказать свою теорию, совершив прямо на сцене самоубийство. Последующая попытка воскрешения, однако, не оказалась успешной.

\*\*\*

**Аргумент для категорического императива.** «Я не прочел столько книг, сколько вы, но если они делают вас несчастными, я не собираюсь их читать».

\*\*\*

**Гимн ужасу.** «...Все понятия и вместе с ними все основоположения, хотя бы они и были вполне возможны *a priori*, тем не менее относятся к эмпирическим созерцаниям, т. е. к данным для возможного опыта. Без этого [условия] они не имеют никакой объективной значимости и суть лишь игра воображения или рассудка своими представлениями»<sup>182</sup>.

Философы, такие как Кант, говорят нам, что наши чувства подобны очкам, которые мы никогда не сможем снять. Если философия является формой колдовства, то, как насчет физики, которая загадочно говорит нам о волнах, частицах и струнах? И философия и физика прибегают к помощи разума, чтобы раскрыть нам самое неразумное из суждений – что этот мир не является «нашим» миром, напротив, он есть мир без человечества, мир, который бесстрастно переносит показную сцену, которую мы поставили в его центре, с нами в главной роли, произносящими бесконечные солилокви о непостоянстве. Если философия – это форма магии, то физика – это некромантия. Возможно, поэзия идет еще дальше – псалом.

\*\*\*

**Нечестивая материя.** В городе Сиена, в базилике Сан-Доменико, находится голова святой Екатерины Сиенской, мистика и теолога XIV века, активной участницы религиозной политической деятельности своей эпохи. Голова Екатерины, которую иногда называют «Святой головой» или «Священной головой», хранится в богато украшенной серебряной раке в форме миниатюрного готического храма. Издавна считается,

что она обладает чудодейственными способностями. Голову Екатерины первоначально поместил в базилику Раймонд Капуанский, монах-доминиканец, который был одновременно исповедником Екатерины и ее агиографом. После смерти Екатерины возник спор о том, где должны храниться ее мощи: в Риме, где находятся главные иерархи Церкви и где она умерла, или в Сиене, ее родном городе? Согласно одной из часто повторяемых легенд, Раймонд, пытавшийся вернуть тело Екатерины обратно в Сиену, понял, что церковные власти никогда не допустят этого. Поэтому он отделил ее голову от тела и, положив в мешок, вынес ее из Рима. Но его остановили охранники. Когда они посмотрели в мешок, то увидели, что он наполнен розами. Они вернули мешок Раймонду и разрешили идти дальше в Сиену, где, как говорят, отрубленная голова Екатерины вновь материализовалась.

Голова Екатерины является одной из многих реликвий христианских святых, сохранившихся до наших дней. Список реликвий только в христианстве длинен и разнообразен. Он включает в себя руку Терезы Авильской, руку Марии Магдалины и Туринскую плащаницу, ткань, на которой, как говорят, отпечатались лицо Иисуса и которая сохранила его изображение. Сообщается, что после смерти Клары Ассизской у ее тела пришлось выставить охрану, потому что последователи толпились у трупа, пытаясь заполучить частичку ее тела. Когда было обнаружено, что у трупа Антония Падуанского есть нетленные части – язык, челюсть, левая рука и кисть – они были отделены от остальной части трупа и заключены в отдельные реликварии. Для таких реликвий изготавливали специальные сосуды, богато украшенными узорами, которые символизируют хранящуюся в них часть тела. Гробницы, давно скрытые от глаз посторонних, были раскопаны и выставлены на обозрение, трупы в склепах сделали видимыми через смотровые окна на полу.

Хотя почитание реликвий в христианстве началось еще в III веке, распространение эта практика получила в позднем Средневековье. Современному секуляризованному взгляду это может показаться странным, но теории и практики, связанные с реликвиями, указывают на более общие вопросы, касающиеся нашего телесного и материального существования в качестве людей, как и пределов нашей способности полностью постичь эту материальность. Как отмечает историк Средневековья Кэролайн Уокер Байнум:

Преображенные статуи, чаши, облатки, одежды, мощи и даже курганы, к которым верующие совершали паломничество в XIV и XV веках, представляли собой и теоретическую и практическую проблему для религии, считавшей, что весь материальный мир создан Богом и, следовательно, был его проявлением... Вопросы о том, как ведет себя материя – как обычным, так и чудесным образом, – будучи в контакте с бесконечно могущественным и в конечном итоге непостижимым Богом, были ключевыми для набожности и теологии<sup>183</sup>.

Святая материя, которую изучает Байнум, включает в себя «ожившие статуи, кровоточащие гостию, стены и образа, святую пыль или ткань, которые вызывали дальнейшие трансформации»<sup>184</sup> в дополнение к традиционным мощам (частям тела или костям святых), эффлювиальным реликвиям (вещество, которое чудесным образом выделялось или источалось из тел святых или из святых предметов), сакраменталиям (включая причастие), а также молитвенным образам, будь то карточки с молитвами или складни.

Согласно Байнум, «существует основополагающее понимание материи, лежащее в основе как средневековых практик, так и сложных ученых споров, касавшихся мощей, образов, сакраменталий и *Dauerwunder* [длящихся чудес – нем.]». Такие примеры святой материи, относятся как к теории, так и к практике; и действительно, во многих случаях, которые исследует Байнум, религиозные практики, касающиеся святой материи, предшествуют абстрактным теологическим дискуссиям по этому поводу.

Святая материя раскрывает доиндустриальное понимание материальности, которое в определенном смысле представляется очень современным: «В отличие от склонности модерна проводить четкое различие между животными, растениями и минералами или между живым и неодушевленным, средневековые натурфилософы понимали материю как средоточие порождения и порчи»<sup>185</sup>. Следовательно, во всех спорах, касающихся святой материи, «основной способ описать материю... состоял в том, чтобы увидеть ее как органическую, плодородную и в некотором смысле живую»<sup>186</sup>.

Материя нестабильна, непредсказуема, способна к порождению нового, амбивалентна – особенно когда выступает сырьем для наших собственных тел, часто подчиняющихся собственной оккультной логике, постепенно живя и постепенно умирая. Возможно, различные «чудеса», которые наполняют сверхъестественный ужас, являются в

некотором смысле разновидностями святой материи. За исключением того, что мир сверхъестественных ужасов – это секуляризованный мир, в который никто не верит, по крайней мере пока не получит опытного «подтверждения». И все же вторжения парадоксальной материи происходят и в обычном повседневном мире: от живых мертвецов до нежити, от оборотничества до существ, которые не имеют имени, от целиком воскресших тел до отдельных их частей, от злоеущих и одушевленных предметов до проклятых тайных книг, от атеистических изображений в «сплэттерах»<sup>\*</sup> страстей Христовых до завораживающего всеохватного «космического ужаса». Материя ведет себя безразлично к самосознающим человеческим существам, которые она составляет и разлагает. Нечестивая материя...

Говоря о святой голове, жутковатым образом сохранившейся в своем готическом великолепии, Раймонд Капуанский отмечает: «Она начала создавать в своем уме тайную келью, которую поклялась никогда ни за что не покидать»<sup>187</sup>.

\*\*\*

**Qualitas Occulta.** Мы можем составить список, хотя и не полный (он всегда будет неполным). Это книга Азатота, книга Эйбона, Хтаа́т Аквадингён, *Культ гулей*, *De Masticatione Mortuorum in Tumulis* [«Мертвецы, которые питаются в своих могилах» – *лат.*], *De Vermis Mysteriis* [«Тайны червя» – *лат.*], *Liber Ivonis* [«Книга слоновой кости» – *лат.*], Откровения Глааки, *Unaussprechlichen Kulte*n [«Безымянные культы» – *нем.*], Пнакотические манускрипты, манускрипт Зигзанд, фрагменты Гхарны, Поакотикские фрагменты и, конечно же, Некрономикон. Это лишь краткая подборка. Все это настоящие книги, все они существуют во взаимосвязанных произведениях таких авторов, как Уильям Хоуп Ходжсон, Роберт Чамберс, Г. Ф. Лавкрафт, Кларк Эштон Смит, Фрэнк Белкнэп Лонг, Роберт Э. Ховард, Август Дерлет, Брайан Ламли, Роберт Блох, Лин Картер, Рэмси Кэмпбелл, Т. Э. Д. Кляйн, Томас Лиготти и множества других.

Они написаны неизвестными и забытыми авторами, большинство из которых сошли с ума или загадочно исчезли. Сами книги не просто

\* Англ. *splatter* – «брызги». Разновидность фильмов ужасов, делающих акцент на предельно натуралистическом изображении кровавого насилия.

найти; если кому-то повезет, в библиотеке Мискатоникского университета есть старая пыльная копия (хотя вы, скорее всего, обнаружите, что она таинственно пропала). Вряд ли кто-нибудь упомянет их, когда его случайно спросят: «А что ты читаешь? – Пустяк, „Некрономикон“». Если их вдруг упоминают, то со зловещей серьезностью. Напускающий жути «Некрономикон», запретная Книга Эйбона, богохульный *De Vermis Mysteriis*.

Мысль о том, что человек может сойти с ума из-за книги, кажется фантастичной, даже абсурдной – особенно сегодня, поскольку сами книги, похоже, растворяются в пространстве косвенных ссылок. Мы настолько привыкли к тому, что книги нужно поглощать ради информации, которую они содержат, что вряд ли допускаем возможность того, что книги могут сами поглотить нас. «Библиомания, или книгопомешательство» (1809) Томаса Фрогналла Дибдина использует квазимедицинский диагноз для описания людей, в буквальном смысле поглощенных книгами, одержимых не только их содержанием, но и их материальностью: «Во-первых, существует страсть к изданиям большого формата; во-вторых, к неразрезанным изданиям; в-третьих, к иллюстрированным изданиям; в-четвертых, к уникальным изданиям; в-пятых, к изданиям, напечатанным на веленовой бумаге; в-шестых, к первым изданиям; в-седьмых, к оригинальным изданиям (а не факсимильным копиям); и в-восьмых, к изданиям, напечатанным готическим шрифтом»<sup>188</sup>.

«Анатомия библиомании» Холбрука Джексона (1930) идет дальше, указывая на ту тонкую грань, где любовь к книгам (библиофилия) оборачивается своей темной стороной – книжным безумием (библиоманией). Безумная страсть к обладанию книгами совершенно незаметно оборачивается безумной одержимостью книгами. Джексон уточняет, что верхом библиомании является – «библиофагия». «Библиофаги» настолько поглощены своими книгами, что те полностью их поглощают, встраивая их в свои анатомии, стирая все различия между буквальным и фигуральным, превращая их в неизменяемое материальное «нечто», схожее с тем, что наполняет смутно читаемые страницы этих запретных книг.

Мрачные и печальные «Песни с Черной Луны» Расу-Йонг Туген, баронессы Тристеомбре. Исступленные и стигматичные «Песни для павших духом» Псевдо-Леопарди были обнаружены совсем недавно. Лю-

бопытные тома Пира Икбала «Насаженные на кол» о висцеральных и геометрических «гимнах флагеллантов». Неподвижные черные воды, которые текут через «Ночные бдения» Бонавентуры...

\*\*\*

*Фантазмы (V)*. ...Хрупкие и нуминозные, щупальца длиннее ночи...





**ПРИМЕЧАНИЯ**



## ЧАСТЬ I. ЩУПАЛЬЦА ДЛИННЕЕ НОЧИ

- <sup>1</sup> По Э. А. Черный кот / пер. с англ. В. А. Неделина // Полное собрание рассказов. М. : Наука, 1970. С. 452.
- <sup>2</sup> Лавкрафт Г. Ф. За гранью времен / пер. с англ. В. Дорогокупли // Малое собрание сочинений. СПб. : Азбука, 2019. С. 385.
- <sup>3</sup> Это подробно разбирается в большой статье Лавкрафта «Сверхъестественный ужас в литературе», где сверхъестественный ужас определяется в связи со страхом неизвестного. В этой статье Лавкрафт выстраивает генеалогию литературы ужасов, которая сохранила свою актуальность и по сей день.
- <sup>4</sup> Тодоров Ц, Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 25. Имеется множество критических отзывов на предложенное Тодоровым понятие фантастического, например в книгах «Философия ужаса» (*Philosophy of Horror*) Ноэля Кэррола, «Фантазия: литература как субверсия» (*Fantasy: The Literature of Subversion*) Розмари Джексон, «Риторика фантазии» (*Rhetorics of Fantasy*) Фары Мендельсон, «Фантастическая литература» (*The Fantastic in Literature*) Эрика Рабкина. С позиций литературной критики см. Иштвана Чичери-Ронай мл. (в особенности его книгу «Семь красот научной фантастики» [*The Seven Beauties of Science Fiction*]) и исследователя «странной литературы» (*weird fiction*) С. Т. Джоши (в особенности его книги «Странный рассказ» [*The Weird Tale*] и «Модерный странный рассказ» [*The Modern Weird Tale*]). Из более ранних работ по-прежнему сохраняет актуальность книга «Литература об оккультном» (*Literature of the Occult*) под редакцией Питера Месснета.
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> Данте А. Письмо к Кангранде делла Скала / пер. с итал. Е. М. Солоновича // Малые произведения. М. : Наука, 1968. С. 387. Данте продолжает, приводя в качестве примеров цитаты из Библии: «Подобный способ выражения, дабы он стал ясен, можно проследить в следующих словах: „Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова – из народа иноплеменного. Иуда сделался святынею Его, Израиль – владением Его“. Таким образом, если мы посмотрим лишь в букву, мы увидим, что речь идет об исходе сынов Израилевых из Египта во времена Моисея; в аллегорическом смысле здесь речь идет

о спасении, дарованном нам Христом; моральный смысл открывает переход души от плача и от тяжести греха к блаженному состоянию; аналогичский – переход святой души от рабства нынешнего разврата к свободе вечной славы». Данте также обсуждает аллегорию в своем трактате *Convivio* [«Пир» – лат.], который по жанру можно отнести к литературной критике.

<sup>7</sup> Там же.

## ЧАСТЬ II. РАЗМЫШЛЕНИЯ О ДЕМОНИЧЕСКОМ

<sup>8</sup> Данте А. Божественная комедия : Ад / пер. с итал. М. Л. Лозинского // Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. СПб. : Терра-Азбука, 1996. Песнь III, 9. С. 20.

<sup>9</sup> Я ограничиваюсь самым общим рассмотрением схемы Дантова Ада. Существует целая традиция художественных изображений различных сцен Ада, начиная с Боттичелли и заканчивая Гюставом Доре, Сальвадором Дали и современными художниками, например Уэйном Барлоу.

<sup>10</sup> Существует видеоигра *Dante's Inferno*, выпущенная в 2010 году корпорацией *Electronic Arts*. Но это не более чем шутер от первого лица и очень слабая адаптация текста Данте. Еще существовала игра *Dante's Inferno*, выпущенная в 1986 году для домашнего компьютера *Commodore 64*.

<sup>11</sup> Аристотель в VII книге Никомаховой этики подразделяет дурное поведение на три условные категории: неконтролируемое желание, извращения желания и порочное использование желания [в русском переводе: порок, невоздержанность, зверство – прим. пер.].

<sup>12</sup> Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского / пер. А. Гутермана // Сочинения в 2-х томах. М. : Мысль, 1991. Т. 2. С. 6–7.

<sup>13</sup> Платон. Государство / пер. с др.-греч. А. Н. Егунова // Сочинения в 4-х томах. СПб. : Издательство Олега Абышко, 2007. Т. 3. Ч. 1. IV.444а–е. С. 260.

<sup>14</sup> Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла. Главы 12, 12–31. И далее Павел продолжает: «...членов много, а тело одно. Не может глаз сказать руке: ты мне не надобна; или также голова ногам: вы мне не нужны. Напротив, члены тела, которые кажутся слабейшими, гораздо нужнее, и которые нам кажутся менее благородными в теле, о тех более прилагаем попечения».

<sup>15</sup> Жильсон Э. Дух средневековой философии / пер. с фр. Г. В. Вдовиной. М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. С. 245.

<sup>16</sup> Канторович Э. Х. Два тела короля : Исследование по средневековой политической теологии / пер. с англ. М. А. Бойцова и А. Ю. Серединой. М. : Издательство Института Гайдара, 2015. С. 332.

<sup>17</sup> Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в средние века / пер. с фр. Елены Лебедевой. М. : Текст, 2008. С. 165.

<sup>18</sup> Ср., например, Книгу XVIII «О граде Божьем» Августина и главы 1–3 «О правлении государей» Фомы Аквинского.

- <sup>19</sup> Таубес следующим образом формулирует основные позиции в этих спорах: решение о представительстве (единый секулярный правитель является представителем Бога на земле), решение о двойном суверенитете (установлено строгое разграничение между духовной и земной властью) и решение о теократии (Церковь приобретает суверенитет, который никак не опосредуется секулярной земной властью).
- <sup>20</sup> Шмитт К. Политическая теология : Четыре главы к учению о суверенитете / пер. с нем. Ю. Коренца // Шмитт К. Политическая теология. М. : КАНОН-пресс-Ц, 2000. С. 57.
- <sup>21</sup> Taubes, *The Political Theology of Paul*, trans. Dana Hollander, ed. Aleida Assman and Jan Assman (Stanford: Stanford University Press, 2004), p. 142.
- <sup>22</sup> Gierke, *Natural Law and the Theory of Society, 1500–1800*, trans. Ernest Barker (Clark, NJ: Lawbook Exchange Ltd., 2002), p. 42.
- <sup>23</sup> Ibid.
- <sup>24</sup> См., например: Ockham, “A Dialogue” III.I.2, in *A Letter to the Friars Minor and Other Writings*, ed. Arthur Stephen McGrade and John Kilcullen, trans. John Kilcullen, (Cambridge: Cambridge University Press 1995).
- <sup>25</sup> Гоббс Т. Левиафан. С. 250.
- <sup>26</sup> Платон. Государство. VII.556e. С. 404.
- <sup>27</sup> Nicholas of Cusa, *The Catholic Concordance (De Concordantia Catholica)*, trans. Paul Sigmund (Cambridge: Cambridge University Press, 1996 [1431–1433]), III, XLI, p. 593.
- <sup>28</sup> Наиболее значительный вклад в это внесли труды Эда Коэна, Сандера Гилмана, Эмили Мартин и Лауры Отис.
- <sup>29</sup> Схожая логика задействуется и в начале XXI века, когда, как утверждают, терроризм является «аутоиммунным» условием политики. Комментарии Жака Деррида по поводу «аутоиммунного» характера условия безопасности встречаются в книге Джованни Боррадори «Философия в эпоху террора: диалоги с Юргеном Хабермасом и Жаком Деррида» (Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* [Chicago: University of Chicago Press, 2003]).
- <sup>30</sup> Понятие «несго» было концептуализировано Ником Ландом в «Жажде аннигиляции» (Nick Land, *The Thirst for Annihilation* [London: Routledge, 1992]), Резой Негарестани (Reza Negarastani, “Death as Perversion: Openness and Germinal Death,” *Ctheory* [15 October 2003]), [www.ctheory.net](http://www.ctheory.net), а также в эссе Ахилла Мбембе «Некрополитика» (Achille Mbembe, “Necropolitics,” *Public Culture* 15.1 [2003]: 11–40). Я использую это понятие, отталкиваясь не от современных теорий, а исходя из литературной традиции, которая движется от кладбищенской поэзии и готического романа XVIII века к романам о чуме, начиная с Бокаччо к Дефо, к недооцененному роману Мэри Шелли «Последний человек», к Альберу Камю и Октавии Батлер.
- <sup>31</sup> Действительно, можно, пусть и в целях эвристики, выстроить политическую теорию вокруг чумы, моровых поветрий и эпидемий. В античности

политическое тело (представленное в анатомической аналогии у Платона и анимизированное Аристотелем) должно быть рассмотрено в контексте афинской чумы (431 г. до н. э.) и осады Афин во время Пелопонесской войны. Политическое тело в позднем Средневековье (представленное основаниями, которое ему дали апостол Павел и Августин, и формализованное Аквинатом) должно в таком случае рассматриваться вместе с повторяющимися вспышками бубонной чумы в течение XIII и XIV веков (среди которых Черная смерть 1347–1351 годов является самым разрушительным примером), а также в увязке с последующими социальными волнениями и длительными конфликтами на почве собственности, которые за ними последовали. Наконец, политическое тело эпохи модерна (представленное теорией естественного права) следует рассматривать с учетом Великой лондонской чумы (1665), которая случилась в середине гражданской войны и возобновила споры о секулярном суверенитете. Если брать преимущественно современную эпоху, тут тоже можно увидеть следующие общие черты: объединение политической теории, социального конфликта или войны и вспышки болезни; амбивалентная роль сетей коммуникации, туризма и торговли, с одной стороны, формирующих политическое тело, а с другой – разрушающих его. И всему этому сопутствуют различные политические и теологические ответы на то, что определяется как чрезвычайное положение (*state of emergency*). В результате всего этого мышление о фигуральных «болезнях» политического тела становится неотделимо от действительных болезней, которые распространяются среди народонаселения.

<sup>32</sup> Это содержится в первых лекциях курса «Безопасность, территория, население», прочитанного в Колеж де Франс в 1977–1978 гг. (Фуко М. Безопасность, территории, население : Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1977–1978 учебном году / пер. с фр. В. Ю. Быстрова, Н. В. Сулова, А. В. Шестакова. СПб. : Наука, 2011). Следует отметить, что английский [и русский – прим. пер.] термин «безопасность» часто обозначает два французских термина: *sûreté*, который относится к «национальной безопасности», или безопасности, обеспечиваемой вооруженными силами (чтобы противостоять внутренним или внешним угрозам), и *sécurité*, который относится к управлению рисками в таких сферах как общественный порядок и охрана здоровья. Поверхностный взгляд склонен разделять эти два французских термина на внешнюю (*sûreté*) и внутреннюю безопасность (*sécurité*). Однако деятельность государства в сфере охраны здоровья или государственное управление в случае возникновения эпидемических заболеваний является примером, который опровергает это четкое разделение.

<sup>33</sup> Фуко М. Безопасность, территории, население. С. 99.

<sup>34</sup> Там же. С. 42.

<sup>35</sup> Там же. С. 74.

- <sup>36</sup> В этом случае множество – это не платоновская диалектика «единого» и «многого» (в которой «единое» всегда одерживает верх), равно как и не делёзовско-бергсоновское множество, которое утверждает организацию помимо и вне отношений единого и многого.
- <sup>37</sup> Вопрос, таким образом, заключается не просто в «оживлении», как это присутствует у Аристотеля и Фомы Аквинского, а скорее в «повторном оживлении», или ре-анимации, понятием в духе Лавкрафта.
- <sup>38</sup> Данте А. Божественная комедия : Ад. Песнь IX, 104–129. С. 61–62
- <sup>39</sup> Они включают в себя эпикурейцев, которые высказывали сомнение в бессмертии души, а также враждовавших между собой в эпоху Данте представителей партий Гвельфов и Гибеллинов.
- <sup>40</sup> Поразительно то, что Данте удается выразить это, всего лишь перевернув политическое тело вверх тормашками. В таком положении оно оказывается даже более действенным, чем пребывая в более смутной топологии Чистилища, чьи скалы напоминают о тюремных стенах, или в абстрактной небесной геометрии Рая.
- <sup>41</sup> Эта комбинация – суверенно-медикализованное вторжение в смерть и контекст колониализма – означают, что в таких фильмах живые мертвецы часто являются амальгамой колонизированного населения и рабского труда. С этой точки зрения многие из фильмов Фульчи открыто отсылают к «Острову доктора Моро». В конце фильма «Зомби 2», например, живые мертвецы восстают и начинают двигаться всей своей массой из глубин изолированного колониального острова к «цивилизации», которую они страстно жаждут.
- <sup>42</sup> Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1995), p. 1.
- <sup>43</sup> Теоретически вопросы государственного здравоохранения в США более или менее отделены от вопросов обороны: Центры по контролю и профилактике заболеваний специализируются на первых, в то время как военные подразделения, такие как Медицинский научно-исследовательский институт инфекционных заболеваний армии США, специализируются на вопросах здравоохранения, непосредственно связанных с применением биологического и химического оружия в ходе войны. В действительности, конечно, все сложнее: в США термин «биологическая защита» экспоненциально расширился и включает в себя как биотеррористические атаки, так и совершенно новую категорию «вспышек инфекционных заболеваний».
- <sup>44</sup> Шквал мер, касающихся политики биозащиты, разразился в США после 11 сентября и, несомненно, привел к существенным изменениям в концептуальных подходах, использовавшихся в области государственного здравоохранения до этого. Попутно могу указать на некоторые из них: Закон о биотерроризме («Закон об охране здоровья и готовности реагировать на биотерроризм», принятый в 2002 году), который предусматривает многочисленные



виды регулирования и мониторинга продуктов питания, домашнего скота, микроорганизмов; проект *BioShield* (тоже принятый в 2002 году), который активизирует исследования в фармацевтическом секторе, направленные на производство «медицинских контрамер», «национального фармацевтического запаса», и новый «ускоренный» механизм выдачи Управлением по санитарному надзору за качеством пищевых продуктов и медикаментов разрешений на использование новых вакцин; программа биологического контроля (2003), которая включает в себя медицинский контроль, осуществляемый Центром по контролю и профилактике заболеваний с 1990-х годов (например, *BioWatch*, Национальная электронная система эпидемиологического надзора за болезнями) и нацелена на создание общенациональной системы медицинского наблюдения в режиме реального времени. Подобные разработки частично способствовали притоку федеральных средств на исследования в области биологической защиты. Все это происходило наряду с текущими секретными разработками биологического оружия, которые проводились военными ведомствами США. Они включали в себя среди прочих программы по строительству лабораторий по производству специальных видов бактериологического оружия, а также по созданию устойчивого к антибиотикам возбудителя сибирской язвы, которого можно было бы использовать в целях массового поражения. Сохраняющиеся повсеместные опасения по поводу пандемии гриппа побудили Управление здравоохранения и социальных служб США в своем «Стратегическом плане по пандемическому гриппу» 2005 года разработать гипотетические сценарии конца света.

### ЧАСТЬ III. РАЗМЫШЛЕНИЯ О ГОТИЧЕСКОМ

- <sup>45</sup> *Лотреамон. Песни Мальдорора* / пер. с фр. Н. Мавлевич // *Лотреамон. Песни Мальдорора* ; Стихотворения ; Лотреамон после Лотреамона. М. : Ad Marginem, 1998. Песнь II.15. С. 177–178.
- <sup>46</sup> Там же. Песнь IV.1. С. 213–214.
- <sup>47</sup> Isidore Ducasse, *Comte de Lautréamont, Maldoror: The Complete Works of the Comte de Lautréamont*, trans. Alexis Lykiard (Cambridge: Exact Change, 1994), p. 276. Рецензия была опубликована в: *La Jeunesse* 5 (Sept. 1868).
- <sup>48</sup> *Арто А. Письмо о Лотреамоне* / пер. с фр. С. Дубина // *Лотреамон. Песни Мальдорора* ; Стихотворения ; Лотреамон после Лотреамона. М. : Ad Marginem, 1998. С. 438.
- <sup>49</sup> Mario Praz, *The Romantic Agony*, trans. Angus Davidson (New York: Meridian, 1963), p. 163.
- <sup>50</sup> *Maldoror*, p. 258. Из письма к Пуле-Маласси, 23 октября, 1869.
- <sup>51</sup> Peter Nesselroth, *Lautréamont's Imagery: A Stylistic Approach* (Paris: Droz, 1969), p. 69. Такой же подход используется в работах, связанных с журналом *Tel Quel*,

самым известным примером которых является книга Юлии Кристевой «Революция в поэтическом языке».

- <sup>52</sup> Alex de Jonge, *Nightmare Culture: Lautréamont and "Les Chants de Maldoror"* (New York: St. Martin's, 1973), p. 82.
- <sup>53</sup> *Ibid.*, p. 84.
- <sup>54</sup> Alain Paris, "Le Bestiaire des Chants de Maldoror," in *Quatre Lectures de Lautréamont* (Paris: Nizet, 1972), p. 6.
- <sup>55</sup> Башляр Г. Лотреамон / пер. с фр. М. Ю. Михеева // Избранное : Поэтика пространства. М. : РОССПЭН, 2004. С. 282.
- <sup>56</sup> Там же. С. 282–283.
- <sup>57</sup> Там же. С. 351. Перевод изменен.
- <sup>58</sup> Там же. С. 283.
- <sup>59</sup> Там же. С. 294.
- <sup>60</sup> Там же. С. 333.
- <sup>61</sup> Там же. С. 304. Перевод изменен.
- <sup>62</sup> Лотреамон был не первым, кто предложил это пересечение – его можно обнаружить и в ранних бестиариях и тератологиях эпохи раннего модер-на, где язык науки смешивается с языком вымысла. Более важно, что эта точка [схождения] вновь стала предметом теоретического рассмотрения в обсуждении Делёзом и Гваттари животности у Кафки и в понятии «анти-метафоры», разбираемом Акирой Липпитом в книге «Электрическое жи-вотное» (*Electric Animal*).
- <sup>63</sup> Башляр Г. Лотреамон. С. 356.
- <sup>64</sup> Аристотель. О душе / пер. с др.-греч. П. С. Попова // Сочинения в 4-х томах. М. : Мысль, 1976. Т. 1. С. 394.
- <sup>65</sup> Там же. С. 395.
- <sup>66</sup> Башляр Г. Лотреамон. С. 354.
- <sup>67</sup> Там же. С. 286. Перевод изменен.
- <sup>68</sup> Liliane Durand-Dessert, *La Guerre Sainte: Lautréamont et Isidore Ducasse* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1991), p. 3, перевод на англ. автора.
- <sup>69</sup> Башляр Г. Лотреамон. С. 357. Самая слабая часть анализа Башляра – и в эту ловушку попадают не только исследования «Песен Мальдорора» – отказ полностью принять абсолютный антигуманизм, который пронизывает все произведение. В конечном счете для Башляра животность «Песен Мальдо-рора» рассматривается как свидетельство неких сверхчеловеческих способ-ностей к воображению и порождению форм – даже когда текст яростно вос-стает против человека. Для Башляра животность «Песен Мальдорора» в дей-ствительности связана с поэзией, созданием новых форм, которые Башляр называет «проективной поэзией» или просто «открытым воображением». Последовательные, непрерывные и агрессивные трансформации, проис-ходящие в «Песнях Мальдорора» стали рассматриваться как свидетельство выхода человека за пределы животного и в конечном счете за пределы

самого себя. Башляр пишет: «Тут человек предстает как сумма жизненных сил, как некое сверхживотное, обладающее сразу всей возможной животностью» (с. 290). Действительно, многие из классических исследований «Песен Мальдорора» стремятся преобразовать этот антигуманизм в обновленный, романтический гуманизм, который превозносит неопределенные свойственные человеку способности, такие как, например, «поэтическое воображение» и т. п. Хотя мы можем согласиться с попытками Башляра вывести животность за пределы «конкретного животного», остается неясным, как такая «строго очищенная от животности (деанимализированная) мысль» может избежать повторного возведения человека на вершину пирамиды. И даже если мы возьмем «воображение» Башляра в самом широком, не-человеческом смысле, неясно, почему явно поэтический текст, несомненно, принадлежащий человеческой культуре, должен быть аватаром этого открытого воображения. Почему бы, например, не заявить, что возникающие метаморфозы и морфологии самой природы являются истинными образцами открытого воображения? Странно считать текст, который так яростно противостоит человечеству, вершиной творческого воображения, будь то человеческого или чьего-то иного. Для большей части исследователей «Песен Мальдорора» антигуманизм и животность со-существуют в непростых отношениях. В конечном итоге антигуманизм ведет к обновленному гуманизму воображения и вновь приводит к возвышению человека над животным. Следовательно, животность является частью человечности (хотя и воображаемой, а не разумной человечности). Такой взгляд на «Песни Мальдорора» – это фактически поэтическая жертва животности ради обновленной человечности.

<sup>70</sup> Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие // Восточный отцы и учителя церкви V века. М. : Издательство МФТИ, 2000. Часть II, 1025В. С. 258–259.

<sup>71</sup> Хотя термин анаморфоз имеет два значения – в истории искусства он описывает оптическую иллюзию, а в биологии – этапы эмбрионального развития, – я использую этот термин для описания слома формы и способности к формообразованию. Таким образом, ана-морфоз в данном случае является буквальным наложением негативной формы (*ana* – «назад», «возврат», «вновь») на существующую форму (*morphē* – форма).

<sup>72</sup> Лотреамон. Песни Мальдорора. Песнь IV.4. Там же. С. 228–229.

<sup>73</sup> Там же. Песнь V.1. С. 249–250.

<sup>74</sup> Заимствование этого фрагмента было выявлено в по-прежнему актуальной статье, написанной Морисом Виру в 1952 году, «Лотреамон и доктор Шеню» (опубликованной в «Меркюр де Франс»), где Виру обнаруживает этот фрагмент практически дословно в томе «Птицы» Энциклопедии Шеню.

<sup>75</sup> Paris, “Le Bestiare,” pp. 115–116.

<sup>76</sup> Башляр. Лотреамон. С. 361.

- <sup>77</sup> François Laruelle, “A Summary of Non-philosophy” trans. Ray Brassier, *Pli: The Warwick Journal of Philosophy* 8 (1999), p. 139.
- <sup>78</sup> Делёз Ж. Критика и клиника / пер. с фр. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. СПб. : Machina, 2002. С. 12.
- <sup>79</sup> Там же. С. 12.
- <sup>80</sup> С небольшими изменениями я заимствую это выражение у Ларюэля. В своей книге «Не-философский мистицизм для современного пользования» (*Mystique nonphilosophique à l'usage des contemporains*) Ларюэль обсуждает разновидность имманентистского мистицизма, представленного в трудах Экхарта и описанного как «проживание-без-жизни».
- <sup>81</sup> Башляр. Там же. С. 328–329.
- <sup>82</sup> Батай Ж. Теория религии / пер. с фр. С. Н. Зенкина // Батай Ж. Проклятая часть : Сакральная социология. М. : Ладомир, 2006. С. 63.
- <sup>83</sup> Хотя процесс поедания в фильмах ужасов может начаться в дискретности человеческих существ, поглощающих пищу, он может также привести к неопределенной непрерывности животного мира, где поедающий и поедаемый существуют, как пишет Батай, «подобно воде в воде». Съеденный и мертвый встречаются в фильмах ужасов, изображающих гробницы и процесс погребения. Это особенно наглядно показано в экспрессионистских фильмах, например у Фрица Ланга в «Усталой смерти» (*Der müde Tod*, 1921), в высокохудожественных фильмах ужасов, как, например, у Карла Теодора Дрейера в «Вампире – грезе Аллена Грея» (*Vampyr – Der Traum des Allan Grey*, 1932), и в классических голливудских фильмах, таких как «Остров мертвых» (*Isle of the Dead*, 1945). Существует целая традиция фильмов ужасов, которые показывают не жизнь, напоминающую смерть, а мертвецов возвращающихся к жизни. Это может происходить и на индивидуальном уровне, как в фильме «Я гуляла с зомби» (*I Walked With A Zombie*, 1943), и на коллективном, как в «Восстании зомби» (*Revolt of the Zombies*, 1936), или же посредством использования либо магии, как в «Чуме зомби» (*Plague of Zombies*, 1966), либо науки, как в «Проклятии Франкенштейна» (*The Curse of Frankenstein*, 1957). Превращение жизни в смерть предполагает наличие минимальной материальной непрерывности, которая не является ни жизнью, ни смертью, но охватывает их обеих.
- <sup>84</sup> Батай Ж. Теория религии. С. 72.
- <sup>85</sup> Там же. С. 64.
- <sup>86</sup> Там же. С. 64.
- <sup>87</sup> Средневековые агиографии, как, например, «Золотая легенда», содержат рассказы о кефалофорах. О современных кефалофорах встречающихся в фильмах ужасов см. исследование Николы Масчиандаро «Обезглавливающее кино» (*Decapitating Cinema*) в сборнике «И стали они двое воедино и один в двух» (*And They Were Two In One and One In Two*. London: Schism, 2014).
- <sup>88</sup> Маргерити, который часто работал под псевдонимом Энтони Доусон, также был режиссером таких классических низкопробных фильмов, как «Замок

- крови» (*Danza macabra*, 1964), «Апокалипсис каннибалов» (*Apocalypse domani*, 1980) и «документального» «Адского мира» (*Il pelo nel mondo*, 1964).
- <sup>89</sup> Lafcadio Hearn, "The Reconciliation," in *Shadowings* (Little, Brown & Company, 1919), pp. 10–11.
- <sup>90</sup> Еще один фильм, который заслуживает упоминания в связи с этим, это короткометражка Джона Карпентера, озаглавленная «Волосы» (*The Hair*, она вышла в 1993 году как составная часть видеосборника «Мешки для трупов» [*Body Bags*]). В этом фильме лысеющий герой делает трансплантацию волос, но позже обнаруживает тайную правду чудесной процедуры, когда у него на голове вырастает бесчисленное количество микроскопических червей.
- <sup>91</sup> Платон. Парменид / пер. с др.-греч. Н. Н. Томасова // Сочинения в 4-х томах. СПб. : Издательство Олега Абышко, 2007. Т. 2. 130с-д. С. 420.
- <sup>92</sup> Паскаль Б. Мысли / пер. с фр. Ю. А. Гинзбург. М. : Издательство имени Сабашниковых, 1995. Фрагмент № 434. С. 198.
- <sup>93</sup> О фильме Черкасски см. мою главу «Тёмные медиа» (*Dark Media*) в книге «Экскоммуникация. Три исследования в медиа и медиации», вышедшей в соавторстве с Александром Гэллоуэем и Маккензи Уорком (*Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*, Chicago: University of Chicago Press, 2014, pp. 102ff).

#### ЧАСТЬ IV. РАЗМЫШЛЕНИЯ О СТРАННОМ

- <sup>94</sup> Блэквуд Э. Ивы / пер. с англ. М. Макаровой // Блэквуд Э. Вендиго. М. : Энигма, 2005. С. 79.
- <sup>95</sup> Там же. С. 80.
- <sup>96</sup> Там же. С. 76.
- <sup>97</sup> Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия / пер. с англ. Л. Бриловой // Малое собрание сочинений. СПб. : Азбука-Аттикус, 2014. С. 542.
- <sup>98</sup> Там же. С. 545.
- <sup>99</sup> Там же. С. 546.
- <sup>100</sup> Кант И. Критика способности суждения. М. : Искусство, 1994. С. 114.
- <sup>101</sup> Там же.
- <sup>102</sup> Там же. С. 120. Говоря об идее бесконечности как примере возвышенного Кант замечает, что «даже только возможность мыслить его как целое свидетельствует о такой способности души, которая превосходит все масштабы чувств» (с. 124).
- <sup>103</sup> Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / пер. с англ. Л. Володарской // Лавкрафт Г. Ф. Скиталец тьмы. СПб. : Азбука-классика, 2004. С. 729.
- <sup>104</sup> Там же. С. 725.
- <sup>105</sup> Там же. С. 733.
- <sup>106</sup> Лавкрафт Г. Ф. За гранью времен / пер. с англ. В. Дорогокупли // Малое собрание сочинений. СПб. : Азбука-Аттикус, 2014. С. 448.

- <sup>107</sup> Lovecraft, letter to Farnsworth Wright (5 July 1927), *Selected Letters, 1925–1929*, ed. August Derleth and Donald Wandrei (Sauk City: Arkham House, 1968), p. 150.
- <sup>108</sup> Lovecraft, letter to James Ferdinand Morton (30 October 1929), *Selected Letters, 1929–1937*, ed. August Derleth and Donald Wandrei (Sauk City: Arkham House, 1974), pp. 39ff.
- <sup>109</sup> Развернутый анализ «ужаса» в мистицизме тьмы см. во 2-м томе этой серии – «Звездно-спекулятивном трупе».
- <sup>110</sup> Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие. С. 257
- <sup>111</sup> Любопытно, что в случае сверхъестественного ужаса мы находим не-философский переход от трансцендентального (философские условия знания) к трансцендентному (не-философский предел любого знания и опыта). Но это ужасающее трансцендентное остается пустым и имманентным, черной непостижимой бездной нечеловеческого.
- <sup>112</sup> Танидзаки Д. Похвала тени / пер. с яп. М. Григорьева // Танидзаки Д. Похвала тени : Рассказы, эссе. СПб. : Азбука-Классика, 2006. С. 323.
- <sup>113</sup> Там же. С. 350.
- <sup>114</sup> Сологуб Ф. Свет и тени // Сологуб Ф. Жало смерти. М. : Время, 2018. С. 21.
- <sup>115</sup> Там же. С. 27.
- <sup>116</sup> Там же. С. 28.
- <sup>117</sup> Там же. С. 36.
- <sup>118</sup> Лиготти Т. Эта тень, эта тьма // Стивен Кинг, Нил Гейман, Дэвид Моррелл, Уильям Питер Блэтти и др. 999. М. : Эксмо, 2009. С. 868.
- <sup>119</sup> Там же. С. 872.
- <sup>120</sup> Там же. С. 887–888.
- <sup>121</sup> Там же. С. 888.
- <sup>122</sup> Стоикита В. Краткая история тени / пер. с англ. Д. Ю. Озеркова. СПб. : Machina, 2004. С. 122.
- <sup>123</sup> Там же. С. 123.
- <sup>124</sup> Кант И. Что значит ориентироваться в мышлении / пер. с нем. И. Д. Копцева и А. И. Панченко // Сочинения в 8 томах. М. : Чоро, 1994. Т. 8. С. 87.
- <sup>125</sup> “The Dark,” *Lights Out!*, дата выхода в эфир – 29 декабря 1937 года. Доступ через URL: <http://archive.org>.
- <sup>126</sup> Я подробно писал о «Спирали» в 1-м томе «В пыли этой планеты». См. : Такер Ю. В пыли этой планеты / пер. с англ. А. Иванова. Пермь : Гиле Пресс, 2017. С. 87–89.
- <sup>127</sup> Junji Ito, *Uzumaki vol. 3*, trans. Yuji Oniki (San Francisco: Viz Media, 2008), p. 150.
- <sup>128</sup> Ibid., p. 218.
- <sup>129</sup> Лавкрафт Г. Ф. Неименуемое / пер. с англ. О. Мичковского // Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия. М. : Иностранка, 2014. С. 24.
- <sup>130</sup> Iain Hamilton Grant, *Philosophies of Nature After Schelling* (London: Continuum, 2006), p. 169. Связь философии Шеллинга с современной научной фантастикой и жанром ужасов исследуется, например, в книге Бена Вударда «На безосновной земле: к новой геофилософии» (Ben Woodard, *On an Ungrounded Earth: Towards a New Geophilosophy*, Brooklyn: Punctum, 2013).

- <sup>131</sup> Ibid., p. 2.
- <sup>132</sup> Блэквуд Э. Человек, которого любили деревья / пер. с англ. Л. Михайловой и Д. Макух // Блэквуд Э. Кентавр. М. : Энигма, 2011. С. 240.
- <sup>133</sup> Там же. С. 238–239.
- <sup>134</sup> Izumi Kyōka, “The Holy Man of Mount Kōya,” in *Japanese Gothic Tales*, trans. Charles Shirō Inouye (Honolulu: University of Hawaii Press, 1996), pp. 36–37.
- <sup>135</sup> Ibid., p. 37.
- <sup>136</sup> Caitlín R. Kiernan, “In the Water Works (Birmingham, Alabama 1888),” in *Tales of Pain and Wonder* (Atlanta: Meisha Merlin Publishing, 2001), p. 294.
- <sup>137</sup> Ibid., p. 296.
- <sup>138</sup> Ibid.
- <sup>139</sup> Форт Ч. 1001 забытое чудо : Книга проклятых. СПб. : Издательство «Лань», 1997. С. 24.
- <sup>140</sup> Там же. С. 29.
- <sup>141</sup> Там же. С. 30.
- <sup>142</sup> Там же.
- <sup>143</sup> Мьевиль Ч. Кракен / пер. с англ. Г. Яропольского. М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2012. С. 554.
- <sup>144</sup> Там же. С.153.
- <sup>145</sup> Там же. С. 150. Этот отрывок является адаптированной цитатой из трактата Ронделе XV века по тератологии *Crinis Abyssi*.
- <sup>146</sup> Там же. С. 399.
- <sup>147</sup> Ambroise Paré, *On Monsters and Marvels*, trans. Janis L. Pallister (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p. 161.
- <sup>148</sup> Vilém Flusser and Louis Bec, *Vampyroteuthis Infernalis: A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, trans. Valentine A. Pakis (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), p. 6.
- <sup>149</sup> Ibid., p. 11.
- <sup>150</sup> Ibid.
- <sup>151</sup> Лавкрафт Г. Ф. Дагон / пер. с англ. Е. Мусихина // Малое собрание сочинений. 2014. С. 6.
- <sup>152</sup> Там же. С. 6.
- <sup>153</sup> Там же. С. 10–11.
- <sup>154</sup> Ligotti, *The Conspiracy Against the Human Race*, pp. 52, 101.
- <sup>155</sup> Ibid., p. 104.
- <sup>156</sup> Ibid., p. 16. Теоретик литературы Цветан Тодоров разбирает это в своей остающейся классической книге «Введение в фантастическую литературу».
- <sup>157</sup> Дополнительно об ужасе-концепте см. : *Collapse*, vol. IV (2008): URL: [http://www.urbanomic.com/pub\\_collapse4.php](http://www.urbanomic.com/pub_collapse4.php).
- <sup>158</sup> Ligotti, *Conspiracy*, pp. 220, 221.
- <sup>159</sup> Цит. по: Ligotti, *Conspiracy*, p. 37, from Mainländer's main philosophical work, *Die Philosophie der Erlösung* (The Philosophy of Redemption).

- <sup>160</sup> Ligotti, *Conspiracy*, p. 28.
- <sup>161</sup> Ibid., p. 27.
- <sup>162</sup> Мы могли бы также включить в этот список *self-help* пессимистов «Соломенных псов» (*Straw Dogs*) Джона Грэя (провокация ради провокации), консервативное и осторожное «Использование пессимизма» (*The Uses of Pessimism*) Роджера Скруттона и наивную и покровительственную «Религию для атеистов» (*Religion for Atheists*) Алена де Боттона – все они настаивают на здоровых побочных эффектах пессимистического мышления.
- <sup>163</sup> Ligotti, *Conspiracy*, p. 16.
- <sup>164</sup> Ibid., p. 17.
- <sup>165</sup> Ibid., pp. 51–52.
- <sup>166</sup> Существует соблазн включить в эту категорию экстатического пессимизма и других авторов, хотя они, скорее всего, откажутся от такой характеристики. Это Рэй Брассье, который написал предисловие к «Заговору» и чьи сочинения (например, «Освобожденное ничто» [*Nihil Unbound*]) охватывают философию науки; Реза Негарестани, работы которого (например, «Нетривиальный козел» [*The Non-Trivial Goat*]) обозначают связь ужаса с математикой; и мое собственное последнее сочинение («Космический пессимизм» [*Cosmic Pessimism*]), все больше тяготеющее к фрагментарной форме афоризма.
- <sup>167</sup> Ligotti, “The Puppet Masters,” in *Noctuary* (New York: Carroll & Graf, 1995), p. 172.
- <sup>168</sup> Guibert of Nogent, *A Monk's Confession*, trans. Paul Archambault (University Park: Penn State University Press, 2006), pp. 51–52.

#### ЧАСТЬ V. КАК ЕСЛИ БЫ...

- <sup>169</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 117, 119.
- <sup>170</sup> Там же. С. 131.
- <sup>171</sup> Там же. С. 131, 140.
- <sup>172</sup> Там же. С. 139–140.
- <sup>173</sup> Там же. С. 124.
- <sup>174</sup> Там же. С. 148.
- <sup>175</sup> Отто Р. Священное : Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / пер. с нем. А. М. Руткевича. СПб. : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. С. 46.
- <sup>176</sup> Devendra Varma, *The Gothic Flame* (New York: Russell & Russell, 1957), p. 211.
- <sup>177</sup> Ibid.
- <sup>178</sup> S. L. Varnado, *Haunted Presence: The Numinous in Gothic Fiction* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1987), p. 17.
- <sup>179</sup> Denys Turner, *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 264.
- <sup>180</sup> Ibid., p. 35.



- <sup>181</sup> Ср.: Suzanne Guerlac, *The Impersonal Sublime: Hugo, Baudelaire, Lautréamont* (Stanford: Stanford University Press, 1990), pp. 185ff.
- <sup>182</sup> Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н. Лосского. М. : Мысль, 1994. С. 301.
- <sup>183</sup> Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe* (New York: Zone, 2011), p. 17.
- <sup>184</sup> Ibid., p. 20.
- <sup>185</sup> Ibid., p. 31.
- <sup>186</sup> Ibid.
- <sup>187</sup> Raymond of Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, trans. George Lamb (Ann Arbor: Harvill Press, 1960), p. 43.
- <sup>188</sup> Thomas Frognall Dibdin, *The Bibliomania; or, Book-Madness; Containing Some Account of the History, Symptoms, and Cure of this Fatal Disease* (London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1809), p. 58.









**Научное издание**  
**Серия «Исследование ужаса»; вып. 5**

**В серии вышли следующие книги:**

1. Вудард Б. Динамика слизи. Зарождение, мутация и ползучесть жизни
2. Такер Ю. Ужас философии. Т. 1 : В пыли этой планеты
3. Тригг Д. Нечто. Феноменология ужаса
4. Такер Ю. Ужас философии. Т. 2 : Звездно-спекулятивный труп
5. Такер Ю. Ужас философии. Т. 3 : Щупальца длиннее ночи

**Готовится к выходу:**

Харман Г. Weirid-реализм. Лавкрафт и философия

Юджин Такер  
УЖАС ФИЛОСОФИИ  
Том III. Щупальца длиннее ночи



Издатели:  
*Дмитрий Вяткин*  
*Яна Цырлина*

Дизайн:  
*Яна Цырлина*  
Верстка:  
*Дмитрий Вяткин*

Издательство «Hyle Press»  
614000, г. Пермь, ул. Ленина, д. 54.  
e-mail: hylepress@gmail.com

Подписано в печать 10.06.19.  
Формат 60x90/16. Бумага офсетная.  
Гарнитура Regman. Печать офсетная.  
Тираж 750 экз.

Отпечатано:  
АО «Т8 Издательские Технологии».  
109316 Москва, Волгоградский проспект,  
дом 42, корпус 5  
Тел.: 8 499-322-38-30

«Неправильно» трактуя произведения в жанре литературы ужаса как философские произведения, Юджин Такер стремится обнаружить в них не просто предел мышления, но такую мысль, которая сама была бы пределом, – мысль как предел, как «странную чарующую бездну в сердцевине самого мышления». С этой целью он обращается к обширному кинематографическому и литературному материалу. К японским и южнокорейским фильмам ужасов, зомби-хоррорам и слэшерам, киновариациям Дантова «Ада». К бестиариям Данте и Лотреамона, игре света и тени у Федора Сологуба, черному ужасу и пессимизму Томаса Лиготти, спиральной логике Дзюндзи Ито, натурхоррору Элджернона Блэквуда, экзегетике щупалец вместе с Чайной Мьевилем и Вилемом Флюссером. Но также и к политической философии и апофатической традиции. И, конечно, к Говарду Лавкрафту. Последний выступает у Такера как критик двух базовых концепций ужаса – кантианской (УЖАС = СТРАХ) и хайдеггерианской (УЖАС = СМЕРТЬ). Лавкрафт, согласно Такеру, производит «смещение от сугубо человеческой озабоченности чувствами и страхом смерти к странной нечеловеческой мысли, находящейся за пределами даже мизантропии»: у ужаса больше нет никакой истины, которую следует сообщить человечеству, кроме самого отсутствия истины. Такер удостоверяет это через процедуру черного озарения, в ходе которой «нечеловеческая мысль» на пути своего высвобождения проходит следующие трансформации: нечеловеческое для человека, человек для нечеловеческого, человеческое/не-человеческое как порождения нечеловеческого и, наконец, собственно нечеловеческое как предел без всякого резерва и загадочное откровение о неммыслимом. В абсолютной апофатической тьме непостижимости проступает безразличие, обволакивающее любое сущее и являющееся наиболее значимой ставкой проекта «Ужас философии».



«Щупальца длиннее ночи» – третий том трилогии «Ужас философии» американского философа и исследователя медиа, биотехнологий и оккультизма Юджина Такера. В этой трилогии ужас и философия предстают в ситуации параллакса – постоянного смещения взгляда между двумя областями, ни одна из которых в обычной ситуации не может быть увидена тогда, когда видится другая. В результате произведения литературы сверхъестественного ужаса рассматриваются как онтологические и космологические построения, а построения философов – как повествования, сообщающие нам нечто о природе ужаса, лежащего «по ту сторону» человеческого.

ISBN 978-5-6043581-0-8



9 785604 358108



HylePress