

“Философия по краям”
Международная коллекция современной мысли
Литература. Искусство. Политика.

Редакционный совет

С.Бак-Морс (США)
Ф.Гваттари † (Франция)
Ж.Деррида (Франция)
Ф.Джеймисон (США)
Л.Ионин (Россия)
А.Майклсон (США)
М.Мамардашвили † (Грузия)
Ж.-Л.Нанси (Франция)
Е.Петровская (Россия) - *научный секретарь*
В.Подорога (Россия) - *председатель*
А.Руткевич (Россия)
М.Рыклин (Россия)
М.Ямпольский (Россия)

Ведущий редактор серии

А.Иванов (Россия)

Валерий Подорога
Выражение и смысл

Ландшафтные миры философии:

Сёрен Киркегор
Фридрих Ницше
Мартин Хайдеггер
Марсель Пруст
Франц Кафка

Редакторы А.Т.Иванов, Л.Б.Кульчицкая
Художественное оформление коллекции
Ю.А.Марков

Содержание

7.....	Введение	4
39.....	Раздел I. Авраам в земле Мориа Сёрен Киркегор	
39.....	Непрямая коммуникация. Стратегия и тактика. Коммуникативные планы, дистанции. Версии библейского события. "Настройка" (<i>Stimmung</i>). Испытание верой и пустота. Феномен Другого и коммуникативные уравнения. Отказ от интерпретации	
62.....	Жало в плоть. Физическая экономия веры. Триумф жала. Образы крика: Лаокоон, Авраам и другие. Ритм дыхания. Что такое "легкое дыхание"?	
74.....	Субъективный мыслитель. Становление экзистенциальной формы. Широта — форма экзистенции. Метафора зеркала. Псевдонимы и "маленькая смерть". Прыжок марионетки, или учение о движении. Киркегор, Спиноза, Лессинг, Клейст. "Я-голос". К философии стиля. Ритмический <i>punctum</i>	
141.....	Раздел II. На высоте Энгадина Фридрих Ницше	
141.....	Великое путешествие. Человек границы и безумие "перехода". Внутреннее и внешнее путешествия. Карта бегств и возвращений. Гёте и Ницше. Глаз Аргуса. Энгадин как "святое место". Области стихий	
166.....	Семиозис тела. Преодолеть Декарта. Тело и его знаки. Идеальные тела философии: Дионис. Линии мира. Сцена становления. Писать — это танцевать. Равновесие в хаосе. <i>Incipit provocatio</i> . "Почему я — судьба?"	
209.....	Книга. Опыт чтения. Конец классической книги. Произведение и текст. Ухо Деррида. Силы афоризма. Быстрота письма, медленность чтения	

ISBN 5-88059-007-0

© Издательство "Ad Marginem", 1995
© В.А.Подорога, 1995

- 246.....Раздел III. Ландшафт Шварцвальда
Мартин Хайдеггер
- 246..... Движение текстов. Развертывание
"ментального" ландшафта. Момент
самоинтерпретации. Что такое место мысли?
Три текста
- 255..... Двумировость бытия. Взгляд-в-даль.
Образ мира как постав (Gestell). Чувство
пространства. Мир четверицы (Geviert).
Быстрота и гигантизм. Понятие "близости".
Слушать-и-произносить "путь"
- 278..... Земля и силы вздымания. Фрагменты
геомантики. Три силы, сущность "вздымания".
Земля как плоть Другого. Геообразы в
живописи: П.Сезанн, "иконные горки",
К.-Д.Фридрих
- 296..... Произносить и писать. Правила "смены
тона". Произносить слово Sein? Дефисное
письмо. Писать слово Sein? Хайдеггер пишущий
и говорящий. Мировые стороны и позитивное
зачеркивание ~~Sein~~. Фигурант мысли:
земледелец
- 331..... Приложение I
- 331..... Марсель Пруст. Автографический
опыт. Время пишущего. Две сцены. Вина перед
отцом и любовь к матери. Двойное время
"Поисков". К проблеме "начала". Культ книги.
Идея полиграфии: назначение скобок
- 361..... Лицо, голос, письмо. Имя и маска.
Иллюстрация I: имя - Бергот. Иллюстрация
II: лицо-Альбертина
- 376..... Приложение II
- 376..... Франц Кафка. Конструкция
сновидения. Стрость видеть. Барьер.
Неподвижный герой быстрого мира. Звуки-
каннибалы. Возвращение на родину. Я — Ты
(Бубер и Кафка). Гул и шум. Животные звуки

Введение

Единая Черта кисти

"В изначальной древности не было Правила, изначальная простота не была еще разделена. Как только изначальная простота раздели-

лась, установилось Правило. На чем основывается Правило? Правило основывается на Единой Черте кисти. Единая Черта кисти есть первоисточник всех вещей, корень всех явлений, ее функция очевидна для духа и скрыта в человеке, но вульгарный ее не знает. Поэтому Правило Единой Черты кисти каждый устанавливает сам для себя. Основание Правила Единой Черты кисти заключается в отсутствии правила, которое порождает Правило, и Правило, таким образом достигнутое, охватывает множество правил.

Живопись проистекает из духа. Идет ли дело о красоте гор, рек, людей и вещей, или же дело идет о сущности и характере птиц, животных, трав и деревьев, или же дело идет о мерах и пропорциях садов для рыб, павильонов, строений, площадей: невозможно ни постигнуть причины, ни исчерпать разнообразные аспекты, если в конце концов не овладеть этой огромной мерой — Единой Чертой кисти.

Как бы далеко вы ни шли, как высоко ни поднимались, вам надо начинать с одного простого шага. Так Единая Черта кисти охватывает все, вплоть до отдаленного, наиболее недоступного, и в десяти тысячах миллионов ударов кисти нет ничего, что не пребывало бы в конечном счете от начала своего и до завершения в этой Единой Черте кисти, контроль над которой принадлежит только человеку.

При посредстве Единой Черты кисти человек может восстановить в миниатюре большую сущность, ничего при этом не утратив; если с момента, когда дух формируется, первообраз осознан, то кисть дойдет до корня вещей.

Если пишут несвободным запястьем, последуют ошибки в живописи, и эти ошибки в свою очередь поведут к утрате запястьем его вдохновенной легкости. Повороты кисти должны быть (с легкостью) выполнены одним движением, и увлажненность должна родиться от кругообразных движений, оставляя при этом место для пространства. Кончики кисти должны быть острыми и удары резкими.

Надо быть ловким при (выполнении) форм круглых и квадратных, прямых и изогнутых, восходящих и нисходящих. Кисть идет налево, направо, на выпуклость, на впадину резко и решительно, она прерывается круто, она удлиняется наискось, то как вода она свергается вниз, к глубинам, то она бьет фонтаном ввысь, как пламя, и все это с естественностью и без того, чтобы нарушить малейшее в мире.

Если дух присутствует всюду, то правило сообщит все; если первопринцип проникает повсюду, то аспекты самые разнообразные могут быть выражены. Предаваясь произволу руки, жеста, схватишь формальное сходство так же хорошо, как структуру гор и рек, людей и неодушевленных объектов, птиц и животных, трав и деревьев, рыбных садков, павильонов, строений и площадей; их будут рисовать в соответствии с природой или измерят глубину их значения, раскроют их всеобщность. Если даже человек не передаст чего-то внешнего, подобная живопись ответит требованиям духа.

Ибо если изначальная простота разъединена, то и Правило Единой Черты кисти — установлено. (Если) Правило Единой Черты кисти установлено — бесконечность творений проявляется. Вот почему говорят: мой путь — это Единое, которое объемлет Всеобщее¹.

Старая китайская живопись дает нам замечательные образцы ландшафта, покоящегося в себе, гармоничного, но отнюдь не застывшего. Обилие воздуха и атмосферных явлений, широкое, полное дыхание. Человеческие фигуры, животные, растения и горные вершины — все как бы подвешено и мерно покачивается в пространстве картины, *дышит*. Чтобы добиться одухотворенного отношения к природе и запечатлеть его без принуждения и натуги, китайский мастер живописи должен был искусно владеть Единой Чертой кисти:

“Я владею, — говорит Ши-тао, — Единой Чертой и вот почему я могу объять форму и дух пейзажа. Пятьдесят лет исполнилось (с того времени), и еще не было совместного рождения моего “я” с Горами и Реками, не потому, что они были ничтожной ценности, но тогда я оставлял их существовать только самих по себе. Теперь же Горы и Реки поручают мне говорить за них; они родились во мне и я в них. Я искал бесп-

рестанно необычайные вершины, с них и делал наброски. Горы и Реки встретились с моим духом, и их отпечаток там преобразовался таким образом, что в конце концов они свелись к моему “я”, Да-ди”².

Мне неизвестно, что означает это Я, о котором столь часто упоминает Ши-тао. И я знаю, что в попытках понять его значение я должен быть предельно осторожен. Во всяком случае это Я, чувством которого владеет китайский художник, не имеет общего с тем Я, которое я привык считать *своим*, близким себе, не требующим особых свидетельств. И чтобы избежать ошибки, я должен понять это чуждое мне Я *только* в контексте той системы идентичности, которая складывается в ландшафтных образах. Это Я, как мы видим, сливается с пейзажной формой и от нее неотделимо, оно несамостоятельно и не занимает господствующей позиции в художественном видении, оно спиритуалистично, я бы сказал, “дыхательно”, и принадлежит, собственно, не отдельным образам зримого, а белым пустым пространствам, ветрам, атмосферам, заоблачным далям и туманам низин. Пустота, открытая для бесконечного заполнения, — позитивное Ничто как высший знак Бытия.

Единая черта устанавливает Правило, и правило удивительное, ибо в своей изначальности оно предполагает свободу от всякого правила, могущего стать помехой или запретом. Правило вне всяких правил. Единая Черта кисти как путь (Дао), которому необходимо следовать в каждом движении кисти; так высвобождается энергия напряжения, существующая между светлым и темным, пустым и полным, мужским и женским, вдохом и выдохом, горами и водами, небом и землей. Живописный образ указывает на правила освобождения сил Единого из хаоса повседневных впечатлений. Многократно отмечалось, что в этой живописи доминирует принцип органического резонанса, вступающего в действие с того момента, как единая черта начинает свое движение. Конечно, единая черта кисти не является линией в геометрическом смысле слова и никогда не может быть увидена, материализована в цвете, контуре, глубине или отдельном штрихе, чье место могло бы быть помечено в полотне как зрительно очевидное. Эта линия — ее можно определить как *мировую*³ — есть линия ритма, которая пос-

тепленно охватывает собой все отношения художника с картиной и, естественно, все элементы изображаемого ландшафтного образа. Вот почему эта линия, несмотря на глубинную соотношенность со всеми событиями древнекитайского космоса, пребывает всегда в наивнутрейшей позиции, т.е. *внутри зримой вещи*, вместе с тем оставаясь линией *Внешнего*. Иначе говоря, она дает место вещи в ритмическом целом, но сама вещь не может занять его по собственному произволу. Благодаря единой черте художник проникает в наивнутрейшие, микроскопические измерения бытия, и его Я способно разрастаться в этом ритмическом высвобождении до невиданных, космических размеров, находя в себе место для гор и рек, или нисходить, уменьшаясь, к любой мельчайшей вещи, живой и неживой. Открывается возможность встречи отчужденного и несоединимого — того, что лишь случайно может встретиться в повседневном опыте: восприятие-тушь-природный объект, кисть-запястье-штрих-животное-человек-птица-скала-туман-дом-гора-ветка дерева... Случайность этих встреч ритмически освоена, наделена духовными качествами, я бы сказал, — *дыхательными*. Пространство изображаемого ландшафта колыхается, вибрирует, течет и ниспадает, поднимается и мерцает в ритмических повторах, оно *пространство-для-дыхания* (гор, вод, неба, человека, трав, цветов, птиц и животных) и оно дышит благодаря наличию в мире высшей космической гармонии, той Единой Черты кисти, которая совмещает, не соединяя, между собой гетерогенное, случайное, но сама остается невидимой. Незримость дыхания и полнота его присутствия в каждом моменте бытия.

Когда устанавливают правила для изображения складок (“морщин”) ландшафта, правило, выраженное в китайском термине *цунь* (“живая объемность вещей”), то, следуя ему, придают каждому штриху индивидуальную форму записи. Ши-тао говорит о том,

как изображать “свертывающиеся облака”, “насечки топором”, “растрепанную коноплю”, “раскрученную веревку”, “лик дьявола”, “череп скелета”, “вязанку хвороста”, “зерно кунжута”, “золото и нефрит”, “кусок нефрита”, “круглое углубление”, “кусок квасцов”, и т.п.⁴ Живописное пространство собирается из зримых штрихов, заполняющих его, но сами они не могут проявиться без штрихов незримых, задающих ритм пустотам в изображаемом. Незримые штрихи — носители разнообразных энергий; подвижные, всепроникающие, круговые, они устанавливают правила. Зримые же черты, принадлежа контурам и текстурам изображаемого, — лишь обрывистые знаки незримых, в них находит свое индивидуальное выражение любая, даже самая мельчайшая форма ландшафтного бытия, но она всегда выглядит “усеченной”, ибо ее зримость принадлежит единству незримого. Другими словами, движение Единой Черты кисти предшествует отдельному, “случайному” штриху-складке, проявляющему текстуры горы, цветка, птицы, дерева, тростника или облака. И изображаемая предметность, обретшая зримость, одаривается ею не по правилам зримости — таких правил не существует, — а по правилам незримого. Всякий штрих зримого — дыхательный перебой, *выдох*, зримо свидетельствующий о том, что художнику, чтобы “дышать вместе с природой”, необходима встречающая волна дыхания, которую несет с собой дыхательный космос Дао, нужно *вдохнуть*, что позволит расширить Я в пределах, соотносимых с глубиной вдоха. Не удивляет и отсутствие хоть каких-нибудь подобий ландшафтного Я рефлексивным структурам европейской субъективности. Для европоцентристского ума может предстать довольно странная диспозиция. С одной стороны, появляющееся *изображение* (на картине или свитке). С другой, внешней ему стороны, — вибрирующее в своих кругообразных движениях *запястье*, которое атакует, отступает, царапает или едва

касается рисуемой поверхности, но по строго установленным правилам (которые, вероятно, сродни правилам боевых искусств); запястье — нечто вроде *мостка*, позволяющего художнику переходить, одухотворяясь, из зримого в незримое измерение изображаемого. Зримое появляется как знак того, что “переход” состоялся. И наконец, с третьей стороны, равно внешней как игре запястья, так и изображению, проходя сквозь них, движется Единая Черта, принадлежащая структуре китайского космоса как завершенной в себе целостности. Правильно дышать — вот что требуется в первую очередь для того, чтобы ни тело художника, ни его рука, ни психологические, отвлекающие моменты его повседневной жизни не оказались помехами для свободных движений его запястья. Каждая изображаемая вещь находится в дыхательном контрапункте с другой. Запястье становится удивительным инструментом, с помощью которого художник различает дыхательные ритмы вещей — как бесконечно великих, так и бесконечно малых. В таком случае можно прийти к выводу, что ландшафтное изображение не имеет никакого самостоятельного значения; с его помощью не познают и не наслаждаются зримым, ибо у него нет своего “точного” референта в реальности, подобно тому, как ни тело художника, ни его лицо, ни его Я не обладают особой автономной позицией по отношению к изображаемому. С первыми штрихами рисунка начинается процесс перехода художника в изображаемое им. И другого не может быть. Можем ли мы увидеть человеческое лицо в китайской живописи *вне* его ландшафтного присутствия? Это невозможно, так как в ландшафте всегда уже задан канонический тип олицетворения, и само человеческое лицо изображается в той же технике письма, в какой пишутся горы, небо и воды. Лицо обратимо в ландшафт, ландшафт — в лицо. Единый ритм обратимости всего во все подсказывает нам, что создаваемый художником порядок ве-

щей — не что иное, как вступление человеческого в порядок Космоса и, следовательно, обретение своего “места” среди всех возможных и невозможных образов существования.

Может быть теперь станет более понятным смех Фуко, который, как известно, был вызван чтением китайской энциклопедий, описанном в одном из рассказов Борхеса: этот смех “колеблет все привычки нашего мышления — нашего по эпохе и географии — и сотрясает все координаты и плоскости, упорядочивающие для нас великое разнообразие существ, вследствие чего утрачиваются устойчивость и надежность нашего тысячелетнего опыта Тождественного и Иного”⁵. Что же так поразило Фуко в энциклопедии? Непостижимость порядка перечисления живых существ. Перечисляются чудесные животные: от тех, которые “кажутся издали мухами”, до тех, которые являются “набальзамированными”, “молочными поросятами” или “только что разбившими кувшин”. И сколько бы ни продолжалось подобное перечисление, невозможно найти “общее место” для всего перечисляемого. На рационально-дискурсивный опыт чтения налагается строгий запрет. Чтение продолжается, но о читаемом ничего нельзя сказать; открывается пространство, которое не может быть заполнено речью-комментарием, — некая разновидность *языковой пустоты*. Невозможно говорить, ибо растерянность европейского читателя перед *вдруг* заявившими о своем присутствии иными пространствами жизни, высветившими области хаоса, хрупкость и изменчивость любой догмы порядка, не перестает возрастать. Тождественное и Иное оказывается не имеют общего места встречи, они — противники, не союзники, между ними раскол, зияние, пустое пространство, немота несходства. Можно, конечно, указать на всю условность метафизического смеха Фуко. Ведь то, что им читалось, вовсе не “на-

стоящая” китайская энциклопедия, а скорее знак некоей утопии Иного, которому мы не в силах найти эквивалент Тожественного. И здесь не столь важно, где эта утопия получает свое географическое местоположение (пускай это будет Великий Восток, Китай). И потом, если мы признаем восточную утопию Иного и даже определим ее пространственно-временные границы, мы вовсе не избавимся от чувства, что существуют другие логики порядка, не сопоставимые с нашими представлениями, и что мы сами в качестве читающих находимся в опасной близости от своего собственного Иного, в котором может исчезнуть наше могущественное Я. Благотворный, я бы сказал, оздоравливающий разрыв бытия, лишаящий нас дара слишком поспешной речи. Чем более осмысленным становится наше отношение к смеху Фуко, тем лучше мы понимаем его не только метафизические, но и телесно-физиологические основания. Смех как бурная реакция на физиологический предел мысли, — невозможность войти в другие ритмы жизни, другие спиритуальные (“дыхательные”) практики, признать их власть над собственным телом. Когда мы читаем кусочек текста из борхесовской энциклопедии, мы ничего не знаем (и не можем знать) о Правилах дыхания Дао, которым подчиняется древнекитайский космос. И только наша внезапная немота, дыхательный обрыв, переходящий в смеховой спазм, обнаруживает их. Смех нарушает упорядоченность дыхательного ритма. Вот *вдох*, как если бы легкие заполнялись значениями читаемого, но вот дыхательный *обрыв*, удивление, замешательство, невозможность сказать, ибо то, что вошло в нас со вздохом, закрыло собой путь к выдоху. Вот почему *выдох* не может быть ритмически скоординирован со вздохом и необходимо дополнительное усилие, разрядка, взрыв хохота, которым будет пробита дыхательная запруда, именно тогда удивление перед присутствием Иного в нас, поражающее дыхательные пути, пере-

идет в удивление перед отсутствием места, той пустотой и зиянием, откуда начались наша речь и мысль. Не потому ли, оказавшись там, где нам нечем дышать, мы испытываем нечто близкое афатическому расстройству: мы не можем *начать* говорить, так как в точке начала мы не одарены языком. И столь затянувшееся удивление, высвобождающее себя в смеховом спазме, тем сильнее, чем более мы осознаем, что Иное являет собой *другой* порядок, и не только мысли, а жизни. Китайская энциклопедия не может читаться в дыхательном ритме, сориентированном по мысленному пробегу глаз слева направо, ее размерность принадлежит вертикали Космоса, “дыхательного Космоса”, не имеющей ничего общего с европейской мифологией глаза. Смех Фуко обнаруживает в опасной и одновременно спасительной близости от нас нашего собственного Другого, точнее, является способом, каким мы вдруг получаем *дистанцию* (телесную и мыслительную) по отношению к нам самим, нарциссистским образам нашего Я.

Но разве Фуко одинок в своем смехе, разве мы не слышим, как смеются другие? Достаточно вспомнить о “смехе” Ницше, который дает “начало” многим его книгам, телесно-мимическом жесте, сопровождающем его труд над переоценкой всех ценностей. О “крике” Арто, кстати, рожденном все тем же блаженным ужасом перед непостижимостью присутствия Другого, более близкого к нам, чем можно было бы представить, и вместе с тем настолько удаленного, что его “близость” кажется просто ночным кошмаром. На основе даосской традиции Арто разрабатывает технику дыхания для своего “театра жестокости”, пытаюсь добиться с ее помощью полной овнешненности театрального действия. И это окажется возможным, если будет радикально овнешнено актерское тело. Все, что было так естественно для традиционного психологического театра (порядок сцен, интрига, набор поз и жестов, нако-

нец; язык, в пространстве которого все и решается) должно быть опровергнуто жесткостью *крика*, высвобождающего недоиспользованную дыхательную энергию актерского тела. Крик обрывает дыхательные ритмы, которые признаны естественным и вечным, непрерывно возобновляемым даром жизни. Кривая крика описывает собой пространство, посредством которого в наш мир приходит Двойник, даже не столько “приходит”, сколько *врывается* то в виде глубокого дыхательного спазма, то искаженного телесного жеста. Картина разрушения внутренних органов тела (печени, легких, сердца, глотки) и будет театром Арто⁵. Но ни в смехе Фуко, ни в смехе Арто нет и намека на испытываемое удовольствие, их смех — это не *смех-над* и не может интерпретироваться интенционально, по различным смеховым оттенкам. *Смех*, который их сотрясает, *принадлежит не им, а тому Другому, который внезапно вторгается в наш мир и отменяет его прежде “начало”*. Вот почему приходится называть этот смех метафизическим (или нейтральным), вот почему приходится использовать телесную, физиологическую метафору, когда мы говорим об этом смехе — смехе как содрогании, конвульсии или припадке. Еще мгновение назад нас отделяла от Другого толща дискурсивного, “хорошо артикулированного” языка, но вот до полупрозрачной пленки истончилась ткань наших привычных телесных, речевых, психологических позиций, и правила тождественности, регулирующие различия, больше не действуют, инаковый мир вторгается на нашу экзистенциальную территорию, и наше нарциссистское Я лишается своего последнего убежища — Внутреннего. Не менее изобретателен и Беккет, когда упорно пытается развести то, что еще сегодня кажется неразъединимым: *голос и тело*. В литературе Беккета знаки полноты присутствия получает парализованное, изувеченное, предельно ограниченное в движении тело, лишенное связи с собствен-

ным жестом и голосом. Странные персонажи его театра и романов не перестают говорить, но само говорение ничего не определяет в их поведении, как если бы ими говоримое было иной природы; их сбивчивая, неартикулированная речь проходит *сквозь* них, не оставляя после себя никакого следа смысла и не оживляя их самих. Некое непрерывное, почти фоновое бормотание вещей мира, о котором говорил Фуко, когда исследовал пространства языков безумия. Смех Беккета слышим в пустом промежутке между парализованным телом персонажа и набором безумных грамматик, которым подчиняется его речь. Конечно, этот смех можно было бы назвать разоблачительным, пародийным, экзистенциальным, трагическим, но он остается метафизическим, нейтральным, ничто не оценивающим и только констатирующим еще раз то событие, о котором известил ранее Ницше: “*смерть Бога*”.

Мне представляется, что урок пейзажной живописи, преподанный Ши-тао, далеко не бесполезен для целей настоящего исследования, обращенного к анализу европейских ландшафтных практик мысли. Урок дал Правила. Но можно ли им следовать? Ведь их полезность не может проявиться *прямо*, а только как бы в отскоке от того материала, который избран в качестве предмета для систематического анализа. Бесспорно, от этого ценность правил отнюдь не уменьшится, ибо главное в них не то, что они относятся к другому порядку жизни, а то, что они не перестают напоминать нам о возможном месте Другого в нашей собственной мысли и, прежде всего, о том, что “*сначала было*” Различие, не Тождество, дыхательный спазм, молчание, взрыв хохота, удивление и, может быть, страх, а не артикулированная нарциссистская речь, не мысль, “*прозрачная и простая*”, а предмысль, некий вид зияния, впервые обнаруживающий саму возможность мысли.

Философское произведение до тех пор остается определяемым внешними, порой случайными обстоятельствами (именем автора, “идеями”, жанром, категориальной и понятийной конвенцией), пока не начнется чтение и произведение не вступит в сферу своего *актуального* существования. *Esse est percipi* — берклианская максима здесь будет как нельзя кстати. В моменты чтения открывается *другая* история произведения, ограниченная временем настоящего и ему имманентная, история того, *как* что-то читается. Произведения Киркегора, Ницше, Хайдеггера сопротивляются общепринятым нормам историко-философского анализа, так как обладают индивидуальными коммуникативными измерениями и ценностями, которые обычно не принимаются во внимание классическими и “школьными” типами философской рефлексии⁶. Их необходимо читать (т.е. относиться к ним как к *текстам*), читать прежде, чем “мыслить”, более того, их “мыслят” всегда *post festum*. Движения линий чтения указывают на *экстерриториальность* подобных произведений; читая, мы покидаем категориальные, жанровые, дисциплинарные границы, как бы дрейфуем от одного смыслового содержания к другому, не встречая препятствий. Привычнее осуждать экстерриториальность, “нечистоту жанра”, чем принимать ее как должное. В зависимости от взгляда на философское дело, которого придерживается тот или иной исследователь, поспешно выносятся приговор. Если он сторонник “позитивной философии” (допустим, ее современных аналитических вариантов), то его вердикт будет столь же суров, как и вердикт Карнапа по отношению к Ницше: “Это не философия, это поэзия, а поскольку Ницше претендует и на имя философа, он только отягощает свою вину перед философией”. Напротив, строгого филолога настолько может привлечь к себе Ницше-латинист, насколько пугает профетическая избыточность Ницше-философа. Аналогичные

пояснения легко дать и мысли Киркегора, Хайдеггера... В любом случае такого рода философские произведения никогда не получают ранга позитивной, научной философии. И это справедливо. Хотя подчас складывается впечатление, что вердикты объявляются лишь для того, чтобы скрыть *бессознательное* философии, ставшей мемориальной и классической, стереть память о том, какой она была, прежде чем *стала* философией. Как мы догадываемся сегодня, эта злополучная экстерриториальность мысли — не свидетельство безумия или беспорядка, не “атака на разум”, а скорее — результат мыслительного эксперимента, в котором каждый раз обновляется устоявшийся понятийный строй философской мысли. Нефилософия в философии понуждает своей энергией нескончаемое становление мысли. Тексты Ницше, Хайдеггера или Киркегора предопределены по своему мыслительному содержанию акцией чтения, только читая, мы участвуем в мысли, не *до* или *после* чтения. Кривая чтения движется по маршрутам экстерриториальной мысли, очерчивая контуры отдельного, индивидуального мира философии, не сводимого к коллективному или “субъективному” виду философствования или признанной конвенции истины. Чтение перестает быть промежуточной, нейтральной, чисто технической операцией, *напрямую* обеспечивающей встречу мысли с мыслью, как если бы понимаемая сфера философии была чем-то извечно преданным мысли. В мгновения чтения мы впервые сталкиваемся лицом к лицу с собственным непониманием мысли Другого. И не понимаем в силу того, что этот мир, чтобы *быть*, оказывает сопротивление понимающей агрессии с нашей стороны. И это сопротивление тем ожесточенней, чем менее заинтересованы мы в чтении текстов, осуждаемых нами за непонятность и эклектичность, излишнюю патетику и литературность. Удержать мгновение чтения как оно дано в своей длительности, удержать

“мгновение непонимания” — вот цель, которой хотелось бы достигнуть в ходе последующих анализов. *Читая, но в то же время и удерживать в аналитическом сознании имманентную структуру того, как мы читаем.* Но что значит “удержать”? Это значит, как я полагаю, включиться в ритм сверхмедленного восприятия философского текста, чтобы словно под действием цайтлупы можно было проследить, как становится *форма содержания* философского произведения во взаимоотношении с его коммуникативными средствами и ценностями, т.е. *формой выражения*. Говоря несколько иначе, проследить, как взаимодействуют между собой в границах произведения структуры *смысла* и *выражения*. Найти возможный ответ на старый вопрос: *как сделано философское произведение?*

Всякое произведение обладает “своей” *мировой линией*, которая связывает между собой отдельные движения письма, чтения и идеальной телесности (благодаря последней мы вступаем в движение текста как записываемого и читаемого). По отношению к форме произведения его мировая линия будет выполнять коммуникативные и композиционные функции: читая текст, мы осуществляем движение по той же линии и с той же скоростью, с какой движется письмо, пытающееся ухватить ритм мировой линии. Если это верно, то следует внести ряд изменений в процедуру понимания философского текста. Принято считать, что философское произведение может быть “осмыслено”, “понято”, т.е. интерпретировано как совокупность мыслей, но не может быть *прочитано как текст*. Текстовое воплощение мысли оказывается выведенным за границы мысли. Как же иначе, ведь философствовать — это значит мыслить в понятиях. В таком случае философское произведение — лишь записанная мысль, ряд понятийно упорядоченных знаков, которые должны выводиться друг из друга по определенным

правилам, объединяться в иерархии и системы. Великая экономия! Говорить же о чтении философского текста не приходится, так как чтение переводится в размышление, не зависящее от языковой формы, в которой текст являет себя читающему. Не имеет значения, как философ пытается представить свою мысль, имеет значение лишь то, *что* он пытается мыслить, и только из этого “что” может проявиться, *как* он мыслит. Вот почему там, где господствует подобная философская конвенция, дисквалифицируется пространство чтения, становятся излишними все те понятия, которые могут прояснять его строение и цель, такие, например, как “письмо”, “дистанция”, “произведение”, “текст”, “коммуникативная стратегия” и т.п. Не читать, а сомслить, как если бы форма философского произведения не существовала или являлась настолько прозрачной, что от нас, читающих, не требовалось бы ничего, кроме способности *правильно* мыслить. Правда, эта прозрачность формы сама попадает под подозрение: не является ли она произвольно заимствованной, и в силу того, что к ней привыкли как к форме “истинно философской”, не перестала ли она вообще ощущаться как форма, не стала ли она неотъемлемым элементом самого процесса мысли? Да читаемо ли вообще философское произведение? Вопрос далеко не надуманный. Не вводит ли нас в заблуждение идеология чтения: раз что-то представлено в *материальной* форме текста, книги или статьи, раз что-то способно стать печатной буквой, то оно представлено для прочтения. Представленность текста делает бессмысленным обсуждение самого акта чтения. Проблема чтения оказывается не столь существенной по сравнению с проблемой понимания, поскольку главная цель чтения философского текста — это понять, точнее, “помыслить” читаемое. Действительно, как можно прочитать то, что должно мыслиться? Нельзя же читать то, что уже понято. Если что-то в тексте понято, “помысле-

но”, то оно, следовательно, *прочитано*. Прочитываемость текста как результат понимания, второе как бы стирает первое и выступает от его имени. Другими словами, понимание должно всякий раз предшествовать акту чтения и порождать его. Однако, уравнивая, сближая до неразличимости акт чтения и акт понимания, можно недооценить всю сложность коммуникативных взаимоотношений с философским текстом: пытаясь занять по отношению к нему “сильную” субъективную позицию, редко задумываются над тем, за счет какой “утраты” ее занимают. Более того, порой мы считаем ее *естественной*, врожденной нам и поэтому необсуждаемой, она есть и все, — позиция субъекта, мыслящего мысли, а не читающего текст.

Что может дать нам различие между актом чтения и актом понимания? Прежде всего, как только мы его выделяем, “сильная” субъективная позиция тут же распадается на составляющие ее элементы. Позиция понимающего остается абсолютно *внешней* по отношению к философскому тексту лишь благодаря тому, что он присваивает себе право выступать от имени бесконечно *внутреннего*, — мыслящей (не читающей) субъективности, чья воля к обладанию *внешним* превозмогает любые запреты. Акт понимания подпитывается культом внутреннего переживания мыслимого, т.е. тем, чем необходимо овладеть. Все понимать — это значит всем обладать. Понимающий-обладающий субъект снимает проблему чтения, ибо *присваивает* себе процесс чтения. Не участие в чтении, а его присвоение. Ну, а если попытаться освободить пространство чтения от оккупирующего его субъекта понимания? Я определяю акт чтения как *внешний* по отношению к нашей способности понимать философский текст. В любое из мгновений чтения я принадлежу читаемому без всякой опоры на понимабельные процедуры: читая, не мыслю. Я читаю, потому что желаю

читать, а не потому что желаю понять. Читать — это значит находиться по другую сторону от собственных процедур понимания, быть вне себя, быть до мысли и языка. И самое главное, — читая, я вступаю в сферу коммуникативной стратегии, которая организуется не моей способностью понимать, а строением философского произведения. Когда я читаю, не я понимаю, а меня понимают (читаемый текст не нуждается в моей понимабельной процедуре). В этом выводе нет ничего невероятного, если мы попробуем осмыслить пространство чтения как такое предпространство, которое делает возможным понимание на совершенно ином коммуникативном уровне. Пространство чтения — это место мысли как события, причем, событие предшествует и включает в себя мысль, оно — очаг еще не ставших значений мыслимого, не омертвевших в философском термине, не введенных благодаря последнему в архитектуру категориальной системы. В пространстве чтения власть философского произведения ослаблена, там разрастается один *текст*. Желая чтения, я желаю текста, ибо это открывает мне возможность быть Другим, я желаю его как желают тела Другого, ибо текст — не только набор философских терминов, своей конфигурацией организующих поле значения, но особая *материя* чтения, которая “ткется” (Ф.Ницше), предстает как “особая плоть” (Э.Гуссерль), разновидность “тела (П.Валери, Р.Барт), ощущается как “текстура” (М.Мерло-Понти), — *текст эротичен*. Текст, открывающийся в пространстве чтения, это наше *другое* тело, которым мы вновь и вновь желаем обладать. Пока мы читаем, оно не перестает разрастаться, захватывая собой мир, еще недавно принадлежащий только нам. Акция чтения — результат выбора, в нем наше “да” или “нет” тексту. Поэтому вопрос заключается не в том, как полагал Барт, чтобы выбирать между наслаждением или удовольствием от текста (словно мы обречены на чтение). Наш выбор

иной: *читать или не читать?* Если же мы выбираем чтение, то мы выбираем *новое* тело. Конечно, это тело трансфизично, и оно не проступает сквозь текст в конкретном, антропоморфном образе автора, оно скорее нейтрально и располагается в том промежутке, который отделяет нас, читающих, от письма, чьей энергией живет текст. Иначе говоря, акт чтения невозможен без акта философского письма, они друг друга дублируют: то первый выступает в качестве изнанки второго, то второй — первого. Вместе они образуют телесный план понимания, который не может быть устранен или поставлен в скобки, он всегда присутствует в любой мысли, сколько бы та ни вырабатывала защитных мер против него, пытаясь отстраниться от собственного опыта телесности как несущественного, случайного, периферийного.

Другими словами, чтение подобных философских текстов исключает возможность перехода как приближения к реальности физического (“географического”) пространства, существующего по другую сторону текста. Речь идет о пространстве самого читаемого текста — *текстовом пространстве*. Очевиден тот факт, подтверждаемый многими лингвистами, начиная с Гумбольдта, что “язык сплетается из пространства”. Язык предоставляет нам в распоряжение пространственное чувство в силу того, что становится языком благодаря своей способности к выражению отношений пространства. В каждом тексте, с которым в дальнейшем придется встретиться, существуют свои правила организации текстового пространства. И эти правила, отличаясь друг от друга, никогда не нарушают общий принцип топологического видения мира, которому следует та или иная форма философского произведения. *Мысль топологична, поскольку имеет место и без него немислима*. Как только мы начинаем чтение Ницше, то сразу же становимся пленниками афористической манеры письма. Афоризм как первоначаль-

ная форма высказывания доминирует в текстовом пространстве и определяет собою стратегию философствования. Ницше мыслит афористическими фрагментами (не с их *помощью* или *посредством*, а *ими*). Афоризм же, со своей стороны, — наиболее адекватная форма выражения “танцующего мышления” Ницше, повторяющая в себе его топологические и телесные характеристики. Когда Киркегор останавливает свой выбор на стратегии пунктирования, он не только демонстрирует свой стиль письма, но и указывает на определенную коммуникативную форму мысли, создает текстовое пространство для своих произведений. Маевтическая манера философствования, “сократизм” Киркегора — не искусственный прием, внешний мысли, напротив, мысль оказывается мыслью *выраженной* лишь тогда, когда в ней уже предусмотрен эффект воздействия на читателя. Его мысль требует для себя такого текстового пространства, где бы она свободно, минуя правила “нормального” синтаксиса, распорядилась внезапно точечных воздействий. Не в меньшей мере, чем Киркегор и Ницше, Хайдеггер также заинтересован в особой языковой стратегии, которая бы заставляла читателя прежде учиться правилам произнесения-прослушивания мыслимого, чем пониманию. Именно поэтому он тщательно разрабатывает технику *этимологического* (“дефисного”) письма, которая должна вовлечь читателя в особую работу со словом, диалектным и архаическим, еще наделенным силами первоначальной, геоморфной пространственности.

Продолжая ориентироваться на географическую метафору смысла, я бы мог предположить, что философское произведение обладает индивидуальным пространством смысла, в нем оно *скользит* от одного предела выражения к другому, не покидая границ скольжения. Смысл противостоит выражению как случай-

ное может противостоять постоянному; выраженного смысла не существует, ибо он всегда ускользает от формы выражения, оставляя в ней следы собственного ускользания. И нам приходится изобретать все новые и новые средства толкования этих следов. Смысл, которого так страстно желают (смысл высказывания, доктрины, поступка, отдельного жеста, не говоря уже о “смысле жизни”), не локализуем в “вещи”, “сумме значений”, он нависает линией горизонта над формой выражения и, подобно горизонту, постоянно ускользает от нас, когда мы стремимся его достичь. Свойство ускользать от того, в чем он находит временное выражение, — онтологическое свойство смысла. Другими словами, смысл — *само* ускользание. И для того, чтобы начать анализ коммуникативных стратегий, нам потребуется остановить ускользание смысла или настолько замедлить его, чтобы мы смогли проникнуть в сам механизм ускользания. Вот почему мы вынуждены *обесмыслить смысл*. Средством для сверхмедленного восприятия текстов Киркегора, Ницше и Хайдеггера и будет служить метафора ландшафтного мира философии. Три конститутивных элемента: небо — горизонт — земля. Ландшафтный образ определяется геометрией сложной кривой, что связывает точки земли и неба в той конфигурации, которая отражает силу их взаимодействия. Но, в отличие от китайской метафизики ландшафта, в европейской нет этой медитативной успокоенности, созерцательности, нет завершенных в себе мировых линий, создающих равновесное пространство для природных стихий и человека. То, что я буду называть ландшафтом, приписывая ему метафизическое (“ментальное”) измерение, не является ландшафтом в узко географическом или искусствоведческом смысле слова. Термин “метафизика” будет использоваться с учетом, по крайней мере, двух его значений, выступающих после дефисной записи: *мета-физика*. С одной стороны, этот термин указывает

на набор устойчивых и неизменных принципов, присущих каждой из исследуемых здесь стратегий философствования (поэтому его первая часть — “мета” соответствует аристотелевскому “после”, т.е. всему тому, что следует за “физикой”). С другой — смысловой акцент падает на “физику”, воображаемую и одновременно вполне конкретную физику ландшафтного опыта, соразмерную телесной и мыслительной практике, активно проявляющей себя в коммуникативной форме философского произведения. Иначе говоря, метафизический ландшафт — это не ландшафт-панорама, которому можно предстоять, всматриваясь в дальний горизонт, не знак эстетически “покоренного” природного пространства, или “окно в мир”. Все те философы, о которых далее пойдет речь, не мыслили себя и свое творчество без борьбы за собственную метафизическую территорию и обладали в превосходной степени тем, что немецкая философская критика называет “пространственным чувством”. Если перевести термин “метафизический” на язык восприятия, то мы получим его перцептивный эквивалент: *незримое зримого*. Ландшафтное переживание это такого рода *видение*, которое определяется как “зримое становление незримого”, ein Sichtbar-Werden des Unsichtbaren⁸. Представим себе полупрозрачный экран, на котором проявляются знаки внеландшафтных измерений мысли (физических, физиологических, психотелесных, ценностных, коммуникативных и т.п.). Экран пульсирует, “живет”, он — место представления жизни-мысли. Поэтому то, что кажется “под рукой” и чей зримый образ представляется нерушимо устойчивым (фотоиды Энгадина или Шварцвальда) — всего лишь момент зримости в обширном пространстве незримого опыта *мысли*. Ландшафтный образ остается образом, демонстрирующим нам не столько некое “чувство природы”, сколько воображаемый план места, где может расположиться архитектурный идеал той или

иной философской системы. Философские реквизиты: Диоген и бочка, Эмпедокл и вулкан, Кант и шпиль, венчающий собор, Киркегор и гора Мория, Хайдеггер и “хижина”, Ницше и ледниковые пропасти Верхнего Энгадина. Архитектонический идеал может быть завершенным и незавершенным. Наваждение завершенности преследует Канта, если следовать Бахтину⁹. Эстетика внутренней формы философской системы придает последней завершенность. Завершить во что бы то ни стало то, что не может быть завершено (например, закрытая система категорий). Завершенность целого — мерцающая точка безумия в идеальном порядке вопросов Канта.

Чтобы приступить к исследованию ландшафтных практик в философии, необходимо, прежде всего, указать на *пустое* пространство, где исследуемый материал переживает предъязыковую стадию существования, бессвязную и хаотичную. Почувствовать как бы собственной кожей хаос Иного, испытать нечто подобное смеховому спазму Фуко, стать на какое-то время зайкой, замолкнуть... И тем самым обнаружить посредством достигнутого эффекта остранения бесконечную множественность значений, в которых представляется жизненный опыт того или иного мыслителя, — несводимых, разрозненных, автономных и вместе с тем имеющих общее место присутствия в именах Киркегора, Ницше, Хайдеггера. Следует прибегнуть к почти автоматическому и практически бесконечному перечислению материальных значений архива, из которых могут быть впоследствии собраны отдельные философские миры-ландшафты. Читать и записывать все “случайные” метки, еще лишённые внутренней связности, но уже включенные в то, что мы назовем *текстом* (в отличие от философского произведения). Это бесконечное перечисление не имеет ничего общего с картезианской энумерацией. Это скорее собрание

документально удостоверяемых материалов жизни, еще дотекстовая, допроизведенческая реальность, нейтральная событию мысли.

...записи в дневниках юного Киркегора, его прогулки вдоль морского берега с точным указанием места и времени, принц датский Гамлет, телесные недомогания, страсть к элегантности и дэндиизм, Спиноза, Лессинг, Сократ, приват-доцент Гегель (скрытое поклонение и ученичество), “стоять-перед-Отцом”, тяжба с Христом и отношение к Лютеру, разрыв с Региной Ольсен, неспособность к браку, курение сигары и вино, циклы питания и болезнь, труд письма, одиночество, журнальная полемика (карикатуры из “Корсара” и городская чернь), театральные, музыкальные, религиозные страсти, романтическая марионетка и мир соблазна (Дон Жуан), “жало в плоть”, проповеди-самоотчеты, правила письма, проторелигиозные маски (Авраам, Иов и другие), смех, ирония, вера, двойная рефлексия, зеркальность опыта, “прыжок-в-веру” или быстрота отчаяния, страх и трепет, понятие страха, “болезнь к смерти”, кабинетная жизнь и неизвестные развлечения, философские крохи и мысли о себе.

...карта путешествий Ницше (географическая, климатическая, геологическая), старые открытки: виды Энгадина, Турина, Венеции, Базеля, Цюриха, Рима, Гамбурга, Ниццы, Лейпцига, Ментоны, воспоминания друзей, письма родным, приступы болезни и борьба с ней, последние письма, “туринская эйфория”, разрыв с Вагнером, “враг всех”: немцев, женщин, мужчин, французов, англичан, русских, ученых, антисемит и юдофил, идея вечного возвращения, высота и холод, свет и облака Энгадина, собрание метеорологических сводок, книги по климатологии и медицине, знакомство с первой печатной машинкой, между отцом и матерью, завоеватель и странник, отказ от идентичности, великие маски и их парад, Ницше-грек, Ницше-

латинист, Дионис-философ, набор снадобий и диэтика, возбуждающие и болеутоляющие средства, праздники боли, слепота, рвота, неподвижность, горный воздух, прогулки вниз и вверх, горные танцы, афористическая манера, Фёстер-Ницше — автор “Воли к власти”, печать безумия, истории любви, священное безумие (Заратустра), уход и клиника мысли, 1889 год, “распятый Дионис” (подписи и открытки): “Я забыл свой зонтик...” (Ж.Деррида).

...фото- и видеоматериалы по горному ландшафту Шварцвальда, виды Рейна, профессорство во Фрейбурге, “хижина”, где пишется “Бытие и время”, разрыв с Гуссерлем, вопрос о “нацизме”, в редакции “Шпигеля” (последнее интервью), другие биографические свидетельства, семья, дети, неуклюжесть, провинциальность, отказ от элегантности и неспособность к танцу, обожествление ручного труда, пешего шага и горных долин, баварский хутор, утварь, земледелец на косогоре пашни, поэзия Рильке, Тракля, Георге, стихи “Сезанн”, геомантика: слышать Землю, “четверница” и “постав”, греческое начало “бытия”, презрение к филологии, как говорить? как писать? дефисная стратегия философского высказывания, Хайдеггер I и Хайдеггер II, путь в феноменологию как путь в геологию мысли, событие “вздыхания” произведения, хайдеггеризмы, “французский Хайдеггер”, Хайдеггер и Ницше (лекции для солдат, уходящих на фронт).

Все эти случайные порядки перечислений имеют мало общего с понятием *плана исследования*. Их поток говорит нам о *событии*: как только мы произносим одно из великих имен, оно тут же начинает длиться. Произносятся имена Ницше, Киркегора, Хайдеггера — и движение начинается; все, что составляет содержание и неизвестную историческую глубину архива, выносится на поверхность. Те ограничения,

которые мы будем накладывать на длящееся событие, будут определяться временем чтения. Акции чтения подобны раскрою материи. Каждая вырезка образует фигуру, отделяясь от другой по линии выреза, сам же вырез наносится с учетом определенной размерности вырезаемого куска (и может быть вырезом, включающим в себя только *физиологическое* или *климатическое*, или *языковое*, или только *геологическое* измерение мысли). Каждая фигура — фрагмент читаемого текста, в котором господствует *одно измерение*. И фигура (или один фрагмент текста) связывается с другой благодаря линии выреза. Другими словами, каждая отдельная линия чтения становится возможной, если она осуществляется по линии выреза, которая, прерывая чтение, дает его непрерывную пульсацию. Итак, мы читаем благодаря тому, что сам акт чтения определяется движением мировой линии, всегда внешней какому-либо конкретному тексту или его фрагменту. Теперь появляется возможность *плана*, предваряющего исследование. Посмотрим, что представляют собой мировые линии анализируемых нами философских произведений: одни, как я полагаю, вступают в борьбу с Землей (Киркегор, Ницше), другие, напротив, окажутся геологическими, имманентными земным силам в их противостоянии космическим и небесным.

1. Вот *линия веры* Киркегора. Ее движение необычно — посредством пульсаций, скачков, перебивок дыхания. Следуем за ней, ведь мы читаем. Место Авраама, приносящего в жертву собственного сына, опоясано библейской пустыней; Киркегор в интерьере любимого кабинета, пишущий “Страх и трепет”. Близость этих двух пространств. Одно, стремящееся свернуться в точку, — приватное пространство, “укромное место”, скрытое от досужих глаз, откуда и ведется непрерывное наблюдение за событиями повседневной жизни и мирами Сократа, Авраама, Иова, Гегеля и

Лютера. Материальность этого пространства — *мнимая*, перед нами скорее символический шифр определенных экзистенциальных состояний, которые переживает мыслитель, поэтому это пространство может сжиматься и, вероятно, до тех пор, пока не будет достигнута позиция, выступающая за границы, полагаемые привычными пространственно-временными параметрами, *позиция вне мира*; другое пространство, проявляющее себя, когда мы читаем первые страницы “Страха и трепета”, — библейская пустыня, не имеющая каких-либо пределов и локализаций, вещей и событий, не зависимых от религиозного подвига Авраама. Первое пространство может показаться настолько вещественно близким, биографичным, телесным, что не может быть выведено за свои зримые пределы; второе же, напротив, является тем беспредельно внешним пространством, которое никогда не может быть приближено к нам и освоено через человеческий опыт. Происходящее с Авраамом не подчиняется нормативной оценке, а если все-таки такая оценка производится, то сфера проторелигиозного опыта наделяется знаками безумия, преступления и абсурда. Однако вера Авраама постижима именно в силу ее абсурда, а не в силу истины или лжи. Абсурд продуктивен, ибо лишь благодаря ему эти два пространства совмещаются в одном Событии. Совмещаются, но *как*? Через их несовместность. Различаемые до противостояния, они повторяются друг в друге эхом экзистенциальных переживаний: здесь — морской ландшафт, “чувство широты”, там — библейский ландшафт веры, здесь — телесная граница, крик, там — жест и молчание перед лицом Бога. “Верить — это дышать”, — говорит Киркегор. В таком случае эти пространства могли бы пульсировать как одно, подчиняясь ритмам вдоха и выдоха. Сфера сжимается, — это будет точка; точка расширяется — это будет сфера; два поддерживающих друг друга предела одного и того же пространства ве-

ры, пульсирующие как дыхание. Если вера *есть*, то она пульсирует по *дыхательной* модели, органической как сама жизнь. Но как обрести веру? Это нечто иное. Вот почему дыхательная аналогия может быть полезна до определенной степени. Наблюдаемое пространство, свернутое в *точку* зрения (полная сосредоточенность, отказ от всего случайного, противостояние ему с редкой экзистенциальной силой). Место Киркегора-автора. Но может ли быть наблюдаема библейская пустыня, пространство религиозного испытания, *пространство-сфера*, в котором любая привилегированная точка обречена исчезнуть во множестве ей подобных? Уже в ранних ландшафтных описаниях Киркегора можно видеть, как избранная точка наблюдения расплывается в эффекте *широты*, — явлении, характерном для ландшафтных образов немецкой романтики. Одиноким путник после долгих странствий наконец-то находит такой Punkt, настолько высший и внемировой, что он позволяет ему сблизиться с природным пространством, минуя стадию ландшафта как объекта конечного эстетического созерцания. Высшая гармония наблюдающего с наблюдаемым. Пространство веры — *другое* пространство, в него не перейти так, как “переходят” в природное. Видна не непрерывная, а рваная кривая события веры; если сфера и соединяется здесь с точкой, то не с помощью органических, плавных дыхательных переходов, а одним прыжком — задыханием. Напряженное, взрывное дыхание Авраама, переходящее в немому по-рыбьи хватающего воздух рта. Точка наблюдения за верой всегда находится в несоизмеримом с событием веры пространстве. Вот почему Киркегор так тщательно уточняет позиции наблюдателя в эстетической и этической рефлексии. Уточнение, — если хотите, уточнение, — делает любую внешнюю позицию непереходной по отношению к статусу религиозного испытания. Чем в большей степени наблюдающий пытается уточнить

свою позицию, чтобы “понять”, тем в меньшей степени он способен к этому, и, как это ни парадоксально, тем ближе к нему ужас задыхания Авраама.

2. Когда Ницше восторженно объявляет высокогорный Энгадин “святым местом” (ведь там возникает замысел “Заратустры”), он не желает ограничить наше воображение горной деревушкой в Южной Швейцарии, особенностями повседневного существования (климатическими, диетическими, фармацевтическими и т.п.), которые помогали или препятствовали его работе, пока он находился в добровольном затворничестве. Ницше видит в Энгадине место события мысли, т.е. то место, где его мысль совпадает с полнотой жизненного чувства, не определяя его, а ему соответствуя. В ином пространстве он оставался бы беззащитным перед угрозой со стороны природных стихий: колебаний давления, недостатка света и чистого воздуха. Слишком крепкий чай — даже он мог бы нарушить хрупкое равновесие жизни, оставить возбужденную мысль наедине с болезнью. Энгадин как историко-географическое, биографическое и мемориальное место — факт ницшевского архива, но — как “святое” — оно обладает еще множеством невидимых дополнительных измерений (телесных, ментальных, текстовых и др.). Где грань, что разводит боль и мысль Ницше? и разве его мозг не является климатизированным, т.е. живым, лишь постольку, поскольку умиротворяющие ландшафтные силы выносят его на свет и охлаждают, “оздоравливают” настолько, что он вновь обретает гармоническое единство с телом по мере исчезновения симптомов, знаменующих приход очередного приступа? А то упорство, с каким Ницше ведет борьбу за “высшее здоровье”, пытаясь вписать свой пораженный мозг в текст и заблокировать болезнь, — разве оно не свидетельствует еще об одном измерении мысли, которое мы готовы не заметить ради одной навязчивой

идеи, позволяющей нам раз и навсегда определить значение Ницше в истории философии и культуры? Но что значит *вписать*? Это значит инсценировать, вывести на свет сцены то, что мыслится. Мыслить — это *инсценироваться*, т.е. уметь выводить себя на сцену собственной мысли. Дополняющие измерения мысли Ницше сценографируют. Читая Ницше, мы переходим от сцены к сцене и от сцены в сцене: одни сцены, осуществляясь, переходят в смежные им, другие оказываются элементом другой сцены, повторяются, исчезают, чтобы вновь появиться. Первая сцена — сцена афоризма, этого “атома вечности”, как его называет Ницше, — базовый, конструктивный элемент философского произведения и одновременно языковая форма мысли в ее коммуникативной направленности. Но она не самодостаточна, поскольку дублирует себя в большой форме, театральном пространстве, уходящем по своим античным истокам к тому времени, когда оно еще было сценой двухъярусного ландшафта, воплощавшего в себе строение греческого космоса. Развертываемая в текстах Ницше сценография осуществляется на основе единственного типа — *дионисийского*. Кривая “вечного возвращения” не могла бы начать свое движение в творчестве Ницше, если бы она не имела своего идеального носителя, наделенного качествами, которыми не обладают аполлоновские визионерские тела. Дионисийское тело — образ предельной телесной интенсивности, оно трансгрессивно, это тело — танцующее и поэтому способно избежать любых локализаций, “мест”, мертвых масок. Включенное в космогенез, оно вторит подвижности природных сил и тел — подземных, воздушных, водных, световых, музыкальных. Тело-поток, не животное, но и не человеческое, может быть, недочеловеческое и сверхчеловеческое разом. Ницше-философ? Да, но если мы признаем философа в боге Дионисе. Тогда Ницше — не Ницше, а чистая энергия трансфигурации, маска

маски, и остается только одно: интерпретировать, искать концептуальное единство там, где доминируют противоречивые образы, метафоры, фразы, неустанно разрушать сценографию мыслительного опыта. В угоду ограниченной интерпретации забывают, что Ницше не бессознательный лицедей текста, но стратег жизни, если хотите, политик, вполне осознающий свои цели провокатор культурного кризиса.

3. Не всегда оправданные предрассудки побуждают искать изначальные образы ландшафта Хайдеггера в реалиях, навязчиво преследующих нас при непосредственном наблюдении за горными массивами Шварцвальда, — в голубых долинах, чистых ручьях, стремящихся по склонам к старым немецким усадьбам, этим замкнутым мирам горного хутора, где дорога через поле, лесная тропа, колодец, дом и утварь сообразуют гармоническое единство жизни смертных, пребывающих между небом и землей, мирским и божественным. Следует предостеречь себя от подобных предрассудков, так как ландшафтный образ, который питает хайдеггеровскую мысль, не может стать ни для самого мыслителя, ни для нас объектом внешнего созерцания. Он незрим в своей полноте присутствия. В сущности, он не образ, а событие. Ландшафт Шварцвальда событиен и поэтому метафизичен, но это не значит, что он лишен своего плана выражения, он как бы *оттиснут* неведомыми силами Земли в композиционной и коммуникативной форме хайдеггеровского философского произведения. Иначе говоря, язык, на котором изъясняется мысль Хайдеггера, *ландшафтен*, им связывается сквозь времена пространство досократического космоса со старонемецким земледельческим миром. Чтобы осуществить движение-чтение хайдеггеровского текста, надо рискнуть стать *тектоническими существами*, претерпевающими страсти геогенеза. Стать тектоническим существом? Для Хайдеггера это прежде всего начать мыслить ландшафтно, учитывая в мысли, вопрошающей о бытии, диалектные силы языка, се-

годня уже вытравленные, приговоренные к забвению господствующим технократическим сознанием. Рождение произведения — беспрецедентное событие, словно повторяющее рождение Земли. В этом Хайдеггер удивительно близок к геологическому зрению Каспара-Давида Фридриха и Сезанна. Бытие, соотнесенное с геологической мерой, чтобы стать произведением, должно *вздвигаться*. Для этого вздымания нет глаз, оно невидимо, его слышат. Слышимый ландшафт Шварцвальда. Вот почему, чтобы услышать так, необходимо следовать процедурам “правильного” вслушивания в слово, говорящее из бытия сущего, как может говорить трещина из базальтовой толщи. В дальнейшем у нас еще будет возможность развить сказанное более подробно, здесь же скажем: для Хайдеггера правильно мыслить — это правильно *произносить*-слушать мыслимое, ибо мыслимое не существует вне произносимого.

1. Ши-тао. Собрание высказываний о живописи. — В кн.: Е.В.Завадская. Эстетические проблемы живописи строго Китая. М., 1975, с.358—359.
2. Там же, с.367.
3. Под *мировой* линией произведения я буду понимать такую линию, которая объединяет гетерогенные элементы, *точки* внутреннего пространства философского опыта не в силу их близости или сходства, а в силу их наивысшей интенсивности. П.Ригль, В.Воррингер, Г.Вёльфлин ввели в искусствознание начала века мышление линиями, установив фундаментальные оппозиции: линия живописная—линейная, органическая—абстрактная, нормативная—истерическая. Позднее С.Эйзенштейн пытается обосновать различие между линией органической и экзатической (теория лафоса). П.Клее размышляет над понятием абстрактной, космической линии, вдохновляясь идеями Ф.Ницше. Мировая линия всегда объединяет лишь то, что может, благодаря этому объединению с другим, себе чуждым и безразличным, создать эффект нового измерения бытия, несводимого к тем локальным измерениям, точкам, через которые она проходит. Мировой линией двухмерного будет трехмерное, трехмерного — четырехмерное и т.п. Мировая линия — п-мерная, она открывает нам топологический образ философской мысли как *произведения*.
4. Ши-тао. Собрание высказываний о живописи, с.367, 368.

5. Фуко Мишель. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977, с.31.
6. Арто Антонен. Театр и его Двойник. М., 1993.
7. Под "школьной" или "нормативной" можно, в частности, понимать господствующую в отечественной философии традицию историко-филологического комментария, которая в силу известных объективных и субъективных причин, правда, еще недостаточно исследованных (может быть, вера в научный образ философии?), превратилась в один из догматов философского метода для университетских и других учебных структур. Я не рискнул бы сегодня отрицать достижения "школьной философии", можно сказать, героически отстоявшей право философии на существование в эпоху тоталитарного режима, когда пространный реферат чуждых духу марксизма-ленинизма идей был почти единственной формой духовного сопротивления. Вместе с тем, присущий ей исследовательский догматизм (возможно, обратная сторона комментаторского героизма) препятствует развитию философии как специфической области человеческого познания, правила существования которой не может исчерпывающим образом задать ни одна философская дисциплина, ни их иерархия, ни тем более повседневная логика рутинного учебного процесса. Проснувшись от догматического сна (и этому как будто есть свидетельства), мы получили право на "личный" догматизм, которое кажется естественным и дореволюционным.
8. Straus E. Vom Sinn der Sinne. Berlin, 1935. S.240.
9. Бахтин М.М. К философии поступка. — В кн.: Философия и социология науки и техники. Ежегодник — 1984/1985. М., 1985. с. 140.

Авраам в земле Мориа Сёрен Киркегор

Книга — это зеркало. И если в него смотрится обезьяна, то из него не может выглянуть лик апостола.

Г.К.Лихтенберг. Афоризмы

Непрямая коммуникация. Стратегия и тактика. Коммуникативные планы, дистанции. Версии библейского события. "Настройка" (Stimmung). Испытание верой и пустота. Феномен Другого и коммуникативные уравнения. Отказ от интерпретации

Сочинение Киркегора "Страх и трепет" — диалектико-лирическое переложение ветхозаветной истории о том, как "Бог искушал Авраама", — обладает поразительным композиционным единством, пожалуй, нигде больше Киркегором не выраженным с такой силой и полнотой. Оно делится на две приблизительно равные части: первая, которой Киркегор дает название *Stimmung* (настроение, созвучность и т.п.), должна создать у читателя соответствующее переживание драматической атмосферы, нагнетаемой повествованием вокруг фигуры Авраама и его религиозного подвига; вторая часть, *Problemata* — развертывание изошренной аргументации в пользу этической непостижимости поступка Авраама. Первая часть создает общее настроение, предваряющее интерпретацию вет-

хозаветного текста, причем делается попытка выявить его основное содержание четырьмя равнозначными версиями того, как *это было*. Во второй части образы первых прочтений библейского текста постепенно распадаются, так как они не в силах выявить религиозный смысл поступка Авраама. Наступает время для повторной рефлексии, нового отражения содержания, но уже в языке этической проблематизации, включающей в себя три вопроса:

1. Возможно ли телеологическое упразднение (Suspension) этического?
2. Существует ли абсолютный долг перед Богом?
3. Был ли этически ответственным Авраам в утаивании своего замысла от Сары, Элиезера, Исаака?¹

Ответы на эти вопросы позволяют Киркегору провести различие между этическим и религиозным: этическим обоснованием жертвоприношения и его прото-религиозным содержанием, которое не поддается переводу на язык общезначимых истин.

Я полагаю, что композиционная структура книги совпадает с коммуникативной и не может анализироваться без опоры на последнюю. Возможно выделение по крайней мере трех коммуникативных планов, ориентируясь на которые движется читатель “Страх и трепета”. Каждому из них соответствует своя дистанция, скорость чтения и тип рефлексии. Так, чтобы перейти из одного плана в другой, читатель должен изменить скорость чтения, устранить или увеличить дистанцию по отношению к читаемому и, наконец, решить, читать ли дальше. По мере чтения читающий как бы проходит через три знаменитые киркегоровские стадии — эстетическую (*Stimmung*), этическую (*Problemata*) и религиозную (*Pathos*) — точнее, должен пройти, но это не значит, что он их пройдет, хотя движение текста строится таким образом, чтобы он совершил то немислимое путешествие, которое не-

когда в поисках веры совершил Авраам. Третий план, ради которого и существует композиционное целое, прямо не дан, однако присутствует в тексте повсюду, ибо представляет собой высшую коммуникативную ценность. Два первых, композиционно значимых плана дополнительно по отношению к третьему, — отсутствующему. Чтение может прерваться, как только оно завершит свое движение от эстетической созерцательности через общезначимое этическое содержание библейской истории и подойдет к границе, за которой начинается уникальный опыт субъективности, переживающей стасис веры в силу абсурда. За ней — Авраам, приносящий в жертву Богу своего единственного сына. Но книга об испытании Авраама была задумана Киркегором не для того, чтобы быть просто прочитанной как всякая другая. Читать? Да! Но как бы зная наперед, что одного движения чтения недостаточно, чтобы открыть читателю путь к выражению непостижимого, — самого акта веры. Вот почему “Страх и трепет” следует анализировать как практический эксперимент в вере. От читателя требуется не столько пассивное слушание заново рассказываемой истории Авраама, сколько готовность к экзистенциальному действию, которая звучит в вопросе: *как стать Авраамом?* Мы не случайно выделяем это словечко “как”, ибо оно является знаком становления в вере, смещая собой значимость вопроса о том, *что* за содержание представляет библейская история об Аврааме.

Другими словами, меня будет интересовать коммуникативная форма события веры. Первые два плана — фильтры, сквозь которые просачивается читательская “масса”, и лишь один единственный читатель, прошедший их, сможет обрести право на выбор — вступить в качественно иное движение, стирающее все предыдущие, следовательно, пережить весь ужас библейского испытания, “личную” экзистенциальную смерть и новое рождение. Первые планы несут сооб-

щение о третьем, но так, как если бы то, что сообщается, не могло бы выразить сообщаемое. *Что* сообщаемого, т.е. некоторые содержания религиозного события, которые поддаются переводу на язык общезначимого, преобразуются в *как* самого сообщения. “Объективный акцент падает на *что* сказано, субъективный — на *как* сказано”. И далее Киркегором делается уточнение, что в этикорелигиозной сфере акцент всегда падает на “*как*”². Не *что*, а только это *как* — форма выражения — способно приблизить читающего к чистому переживанию события веры. Единственный читатель выделяется из массы себе подобных длительным майэвтическим кружением рефлексии; он должен, уточняет Киркегор, быть “обманом втянут в истинное”, а истинное — рождение его собственной субъективности — это он сам, вернувшийся к себе, но вернувшийся уже как Другой, переживший становление в вере через абсурд, постигнувший непостижимость ее проторелигиозных оснований.

Возможность читателя быть-в-мире-текста определяется трансцендентальной схемой Другого, выполняющей функцию регулятора позиций чтения. Коммуникативная стратегия Киркегора ищет онтологическую опору в этой схеме, преобразуя ее в зависимости от тех средств и целей, которыми она располагает в философствовании. Чтение — это непрерывный опыт Другого; когда я читаю, я всегда часть мира Другого, мое доверие к нему слишком велико, именно в силу этого я читаю; я — мишень, на нее нацелена коммуникативная форма философского произведения, она устанавливает мне, читающему, определенный тип дистанции по отношению к читаемому, которой я должен придерживаться, чтобы осуществить акт чтения, и вводит запрет на все практики чтения, кроме той, которая уже выбрана в качестве наиболее эффективной. Текстовое пространство “сделано” Другим, но сделано для меня, читающего. Вот почему без углубленного анализа схемы Другого нам не понять направленности отдельной коммуникативной стратегии, учитывая и то, что успех стратегии зависит от вовлечения нас, читающих, в событие мысли. Если бы мы попытались означить феномен Другого исключительно в терминах диалогического отношения (М.Бубер, М.Бахтин, Г.-Г.Гадамер) или в терминах прямого, контактного взаимодействия (например, как это себе представлял Сартр, когда вводил Другого под функцией “разглядывающего взора”)³, то нам пришлось бы вновь ввести классические предпосылки: предсуществующего субъекта, очевидность его присутствия *до*. А это значит, что нам пришлось бы замкнуться на некоторых вер-

бальных или визуальных, тактильных или слуховых, т.е. феноменальных очевидностях отношения с телом и позицией Другого. Мое отношение к Другому, как, впрочем, и его отношение ко мне, конечно, не только может, но и действительно определяется всеми этими очевидностями, и поскольку оно — “мое” отношение, т.е. я обладаю им, постольку мне принадлежит моя поза, речь, гримаса, мое тело. Другими словами, благодаря обладанию как модусу существования я способен выступать как субъект. Моя суверенность, телесная, психическая и познавательная автономия не могут быть поставлены под сомнение. Другим, в силу чего и я не способен пренебречь существованием Другого — двойника моего опыта обладания. Ведь Другой, будучи двойником субъекта, так же захвачен желанием обладать и желанием принадлежать. Другой всегда выступает как объект, готовый, однако, в любое последующее мгновение стать субъектом, превратить меня в объект. Монотонные повторы этой игры известны: субъект-объект — объект-субъект. Другой — тот, кто желает сделать меня объектом, т.е. кто смотрит, разглядывает, всматривается в меня. Другой оказывается видимым пределом, указывающим мне, где кончается мое право обладать, где начинаются неизвестные мне миры Других. Однако этот предел-граница, это множество следящих за мной глаз ни на шаг не продвигает нас к пониманию Другого как феномена трансцендентальной схемы друговости, ибо в мире уже есть субъект как универсальная мера всему неравному, чуждому, невозможному. И только потому, что он уже есть, оказывается возможным и Другой.

Понимание коммуникативной стратегии, отдельной и уникальной, невозможно, если мы будем исходить из подобной позиции субъекта (привлекая к анализу его литературных заместителей: автора, читателя или персонажей). Следует отбросить представление о Другом как конкретном лице, теле, “взгляде” или объекте, о том Другом, который всегда на определенной дистанции: то там, то здесь, то близко, то далеко и т.п., где меры внешних дистанций определяются позицией субъекта чтения. Этим отбрасыванием я пытаюсь поставить под вопрос все локальные позиции Другого, равно как и закрепленную в культуре страсть к обладанию. Обладать чем-то, желать обладания — это значит быть прежде всего субъектом, но это также значит всегда иметь перед собой противника моей акции обладания, которого нужно преодолевать, чтобы утвердить себя в мире как субъекта. Этот противник-друг и есть персонафицированный Другой. Я склоняюсь к тому, чтобы высказать предположение: если коммуникативная стратегия философского произведения не исчерпывается игрой обменов между субъектом и Другим, то не представляют ли собой эти могущественные феномены лишь знаки-проявления трансцендентальной схемы Другого, где последний предстает в деперсонафицированной форме, скорее как *возможность*, нежели реальность. Да, я могу чего-то касаться, но потому, что меня нечто касается в тот момент, когда я чего-то касаюсь. Поле перцептивного взаимодействия как единую процедуру касания невозможно разорвать. Я не могу, если я хочу быть после-

ловательным, выскользнуть из пространства касания, которое сводится к идеальному жесту суверенного субъекта, диктующего мне норму касания. Наряду с этим или тем конкретным касанием существует и то, что делает его возможным, то, что Мерло-Понти называл *“касанием-в-себе”* (*tangible en soi*)⁴, и то, что я называю *друговостью*. В таком случае при анализе той или иной коммуникативной стратегии необходимо прежде всего учитывать то, что она разворачивается в пространстве чтения, вступая в которое, читающий не только читает, но и становится читаемым. Более того, лишь в той мере, в какой мы можем быть читаемыми, осуществляется процесс чтения. Наша читаемость — существенный добавок, который позволяет создать коммуникативный канал. Коммуникативная стратегия Киркегора направленно структурирует пространство чтения, которое становится непрерывным преобразованием читающего в читаемое благодаря тому, что читаемое читает нас. Теперь смысл — это не то, что вменяет читатель философскому произведению, он разворачивается одновременно с коммуникативным пространством, в котором читатель становится читаемым. Движение чтения конкурирует со своим двойником — видом философского письма. Другими словами, понимание читаемого зависит теперь от того, насколько я способен соучаствовать в другом письме. Чтение перестает быть бормотанием про себя, становится подобным переписыванию. Читая Киркегора, мы читаем лишь в той степени, в какой подчиняемся ритму его философского письма, а не благодаря тому, что мы обладаем божественным правом останавливать процесс чтения и выносить вердикт: “Это значит то, а другое — вот это...” Процесс чтения регулируется не нами, а совместным телесным ритмом, которому соподчиняются и чтение и письмо. Смысл — это телесный ритм. Коммуникативная стратегия лишь тогда достигает желаемой эффективности, когда читатель обретает способность принадлежать ритму письма; формула идентичности, став воплощением коммуникативного ритма, изменяет читательскую субъективность: я тот же самый, потому что я — Другой.

Коммуникация полностью определяется положением субъекта-читателя, его видением: там, где господствуют феномены *обладания*, Другой проявляет себя лишь в качестве другого субъекта, двойника. Коммуникативные стратегии, захватывающие движение чтения, делающие его возможным, всегда первичны по отношению к читательской склонности отождествлять себя то ли с “я”, то ли с “Другим”. В пространстве чтения существенную роль играют феномены *принадлежания*. Как же выявить трансцендентальную схему Другого? Можно проследить ее действие на двух видах субъективной коммуникативной стратегии (т.е. когда читающий читает лишь то, что он уже понял до самой акции чтения). Вот первый вид коммуникативного уравнения: $Я - Я^I - Другой = Я - Ты$; “Я” относится к “Я^I” и Другому, как “Я” относится к “Ты”. Не изменяясь в стратегии обладания, субъект чтения утверждает критическую дистанцию по отношению к читаемому: *близость удаленного*, т.е. как бы ни было удалено читаемое от субъекта, оно всегда переводимо в термины близости и может быть идентифицировано с

опытом “я”. Близость — как условие переводимости на другой язык всех значений читаемого. Другой — этот противостоящий субъекту коммуникант, воплощающий собой удаленное (непереводимость), — воспринимается здесь как второе “я”, модифицирующееся во времени чтения мое следующее “я”, помечаемое “ты”. М.Бубер говорит о “я” как вторичном по отношению к “ты” состоянии субъективности⁵. Обладая собственным телом и сознанием в один момент времени, я также обладаю своим телом и в последующий момент времени, но уже благодаря вступлению в мой опыт Другого, его “интериоризации”; тогда Другой, не препятствующий мне распоряжаться своим телом, вещами и миром, открывающий мне все новые и новые возможности обладания, и будет этим “ты”. “Я” не трансформируется в “ты”; через “ты” как внешний образ оно добывается расширения сферы господства “я”. Нет ничего в мире, что не могло бы быть соотнесено с моей позицией, всем тем набором коммуникационных техник (“захватов”, “дуближей”, “прокций”, “миметизмов” и т.п.), которыми я владею. Нет ничего, кроме одного, — божественного Ты, без которого никакое конкретное “ты” не может состояться. Тогда “я” есть лишь скользкий проблеск сознания, погруженного в божественное Ты. Близость с Богом как Ты устраняет субъективность из коммуникативного опыта, ставшего трансцендентным событием.

Второй вид коммуникативного уравнения: $Я - Я^I = Я - Другой$; “Я” относится к “Я^I”, как “Я” относится к “Другому”. Критическая дистанция определяется в этом уравнении как *удаленность близкого*. Все, даже самое близкое, удаляется от меня с той головокружительной быстротой, с какой Другой делает меня предметом собственного желания. Под действием центробежных сил мое “я” распадается, обретая крайнюю, подчас патологическую форму отчужденности, не переводимую ни в “я”, ни в “ты”. Мое тело принадлежит мне (во всяком случае я “знаю”, что оно должно принадлежать мне), однако теперь оно мне не принадлежит, оно отнято, захвачено Другим, и я не в состоянии осуществлять коммуникативные действия, используя разнообразные техники обладания. Я больше не владею коммуникативным пространством. Мое место занимает Другой как непреодолимый и самый ближайший ко мне предел моего существования. Не в силах более формировать собственные стратегии чувственности, я лишюсь *присутствия-в-мире*. Усиливая драматическое звучание этого вида нарушенной коммуникации, можно сказать, что субъект испытывает своего рода коммуникативный шок: поглощаясь Другим, он становится объектом. Первая идентификация (Я — Я^I) подвергается разрушению посредством второй. Или, если это выразить иначе, автоматическое переживание собственной идентичности становится шоковым переживанием неидентичности (Я — Другой), аффектом *негативного* дистанцирования, выбрасывающим меня разом из собственного тела и ближайшего к нему пространственно-временного порядка.

Я сознательно выбрал два эти коммуникативных уравнения, помогающих выявить базисные условия существования Другого: сначала Другой выступает как предельный образ моей близости к се-

бе, как “ты”, что было бы невозможно без трансцендентной гарантии, без Ты; затем — как предельный образ моей чуждости самому себе, как всякая угроза, ненависть и месть, как тот, кто разглядывает, всегда готовый превратить меня в один из объектов. В одном случае я могу, вступая в контакт с Ты, стать сверхсубъектом, в другом — сверхобъектом, когда Другой уничтожает меня с садистским воодушевлением. Однако следует повторить: коммуникативные уравнения скорее лишь указывают нам на границы существования феномена Другого, нежели объясняют саму структуру Другого, благодаря которой они способны проявляться. Другой — это не ад, но и не рай; это способ нашего присутствия в мире, горизонт вещей, желаний, наших тел.

Киркегор чувствует трудности, которые ему необходимо преодолеть при выработке коммуникативной стратегии текста “Страх и трепет”. Выделение коммуникативных уравнений подсказывает нам, что между святым текстом (событием) и читателем нет и не может быть *прямой* коммуникации; в том же случае, если бы она состоялась, она привела бы к коммуникативному шоку (что и произошло с Авраамом на горе Мориа). Где же выход? Нужен посредник, двойник читателя. Киркегор обосновывает *возможность* его появления в тексте, устанавливая принципиальное различие между формой сообщения и его выражением:

“Форма коммуникации должна быть отличима от ее выражения. Когда мысль находит соответствующее выражение в слове, которое реализуется посредством первой рефлексии, то затем следует вторая рефлексия, вводящая отношение между сообщением и его автором и рефлектирующая собственное авторское экзистенциальное отношение к идее”⁶.

Тогда сущность экзистенциальной коммуникации заключается не столько в поисках наиболее экономной и простой формы передачи сообщения, сколько в том, чтобы сообщение смогло изменить того, кто его получает. Коммуникация строится таким образом, что по мере ее развертывания тот, кто получает сообщение, должен продвигаться посредством читаемого текста к самому себе: от формы экзистенциального события и всех ее отображений в языке — к форме его содержания, т.е. обрести соответствующее данному переходу состояние субъективности, которое было

бы способно удержать в себе экзистенциальное событие и освободить экзистирующую личность от всех внешних зависимостей (имени, семьи, места и времени в социальном или культурном пространстве). Этого можно достигнуть с помощью двойной рефлексии сообщения: рефлексии на его содержание и повторной рефлексии на форму его выражения. Иначе говоря, акцент в экзистенциальном сообщении переносится в ходе самого сообщения с того, *что* сообщается на то, *как* это сообщается. Поясним еще раз. Экзистенциальное событие есть страсть, оно исполнено тайны и поэтому не является сообщаемым, точнее, о нем нельзя сообщить прямым способом, так как оно не поддается разложению на коммуникативную пару: на того, кто получает сообщение, и того, кто переживает страсть. Человеческое существо, переживающее страсть, всегда находится в состоянии становления. Однако здесь не следует искать истоков сомнения Киркегора в коммуникативных ценностях философствования. Напротив, выражение экзистенциального смысла события возможно, но обходными путями, с использованием во всем объеме отражающих свойств рефлексии. Коммуникативная стратегия, передающая экзистенциальный смысл события *косвенно*, не разрушая его патетической структуры, подчиняется правилу, которое Киркегор и называет правилом *двойной рефлексии сообщения* (doppeltreflektierten Mitteilung)⁷.

Представим основные позиции. Форма экзистенциального сообщения определяется Киркегором в топологических терминах: форма — это сфера (эстетическая, этическая, религиозная).

“Существуют три экзистенциальные сферы: эстетическая, этическая и религиозная. Им соответствуют две пограничные области (confinitum): ирония как пограничная область между эстетическим и этическим; юмор — пограничная сфера между этическим и религиозным”⁸.

Как же вводится Киркегором правило двойной рефлексии? Если сфера — форма содержания экзистенциального события, без которой оно не может су-

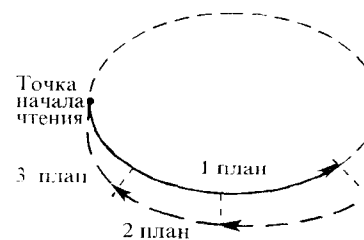
ществовать в экзистенциальном измерении, то вторая рефлексия исследует возможности осуществления события, проводит границы, разделяющие сферы, т.е. создает форму (коммуникативно наиболее эффективную) выражения события. Граница сферы как формы выражения не может быть отделена от сферы как формы содержания. Псевдонимные образы, которые я далее буду называть марионетками, формируются по линиям границ между сферами, в особых промежуточных пространствах. Марионетка-комментатор — это всегда знак определенной сферы, а также способ связи ближайших или удаленных друг от друга сфер; она учреждает и охраняет границы сферы, руководит становлением субъекта-читателя, проходящего в своем развитии три выделенные стадии, где последняя — религиозная страсть — остается высшей страстью. Форма содержания и форма выражения экзистенциального события находятся во взаимной пресуппозиции, если в данном случае правомерно использовать лингвистический термин, т.е. форма содержания *соположена* форме выражения. Одна не существует без другой. Однако форма содержания не сводима к форме выражения, и тем не менее вместе они составляют собой коммуникативное целое. Нельзя, каков бы ни был посредник, свести одну сферу к другой и растворить ее в ней без остатка. Несводимость сфер друг к другу определяется наличием промежуточных, *пустых* пространств между сферами, всегда остающихся незаполненными и поэтому выполняющих как функцию разрыва, интервала, границы, так и функцию сближения; поскольку коммуникация “идет”, то она идет до тех пор, пока читатель не изменится настолько, чтобы быть способным пережить экзистенциальное событие и оказаться внутри сферы.

В целях удобства последующего анализа используем графическое изображение действия всех трех коммуникативных планов одновременно (с учетом скоро-

стей чтения, типов дистанции и положений читателя). Коммуникативная стратегия Киркегора носит линейно-прерывистый, или, если быть точнее, *каскадный* характер. Читатель движется скачками как бы по невидимой параболе, переходя из одного коммуникативного плана в другой. Причем важно подчеркнуть, что все эти “скачки” носят регрессивный характер. *Читая, мы проходим путь к себе*, словно совершая скачки из одной сферы в другую.

Схема движения коммуникативных планов:

Становление: Читатель — Авраам — Бог



1 план — это движение читателя от себя, абсолютная дистанция; 2 план — это движение читателя на себя, начало регрессии языка и дистанций; 3 план — это возврат к себе как к Другому, переживание становления Авраам—Бог,

снятие дистанции. Важно заметить, что прогрессия чтения и его регрессия совпадают друг с другом во времени: повествование по мере его развития (1 план) тут же снимает себя в возвратном движении (2, 3 планы), т.е. не допускает удержания неизменной дистанции (правило двойной рефлексии).

В момент настройки читателя на историю Авраама создается атмосфера эпического чтения (*Stimmung*), из глубины библейского времени появляется фрагмент священного текста. Мы слышим голос рассказчика-элогиста. Читатель включается в ход эпической наррации, готовится слушать историю:

“И было, по сих происшествий Бог искушал Авраама, и сказал ему: Авраам! Он сказал: вот я. Бог сказал: возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака; и поиди в землю Мориа, и там принеси его во всесожжение на одной из гор, о которой я скажу тебе. Авраам встал рано утром, оседлал осла своего, взял с собою двоих отроков своих и Исаака, сына своего; наколол дров для всесожжения, и встав пошел на место, о котором сказал ему Бог. На третий день Авраам возвел очи свои, и увидел то место издалека. И сказал Авраам отрокам своим: оставайтесь вы

здесь с ослом; а я и сын пойдем туда и поклонимся, и возвратимся к вам. И взял Авраам дрова для всежжения, и возложил на Исаака, сына своего; взял в руки огонь и нож, и пошли оба вместе. И начал Исаак говорить Аврааму, отцу своему, и сказал: отец мой! Он отвечал: вот я, сын мой. Он сказал: вот огонь и дрова, где же агнец для всежжения? Авраам сказал: Бог усмотрит Себе агнца для всежжения, сын мой. И шли далее оба вместе.

И пришли на место, о котором сказал ему Бог; и устроил там Авраам жертвенник, разложил дрова и, взяв сына своего Исаака, положил его на жертвенник поверх дров. И простер Авраам руку свою, и взял нож, чтобы заколоть сына своего. Но Ангел Господень воззвал к нему с неба и сказал: Авраам! Авраам! Он сказал: вот я. Ангел сказал: не поднимай руки твоей на отрока и не делай над ним ничего; ибо теперь я знаю, что боишься ты Бога и не пожалел сына твоего, единственного твоего, для Меня". (Быт.22, 1-12.)

Доминирует ветхозаветное "так было": читатель остается вне изображаемого. Коммуникативный канал здесь еще действует непосредственно и поддерживается онтологией прозрачности всех знаков, участвующих в повествовании: между читателем и повествуемым не существует языковых помех; создается равномерное усилие чтения. В данном случае не играет роли, *кто* и *как* рассказывает, важно лишь *что*: события, герои, движение их тел, краткие обрывки речи рассказывают себя сами, независимо от какого-либо авторского голоса. Дистанция здесь не определяется произволом или пассивностью читателя, ибо сам процесс чтения не охватывает собой территории священного текста, оставаясь внедистантным по отношению к рассказываемому. Конечно, читатель занимает вполне определенную позицию и овладевает эпическим "переживанием" вплоть до отождествления с судьбой или страданием персонажа, и тем не менее он не в силах нарушить дистанцию, она всегда неизменна. Более того, эта дистанция абсолютна, ибо свята. Абсолютна потому, что вписана в эпический горизонт времени. Свята так же, как читаемый текст: каждый знак его, каждая буква в нем освящена именем Бога, Богородна. Истина библейского текста обретается не в рассказе, а в действиях божественной воли, увлекающей Авраама на путь становле-

ния в вере. Киркегор сознает опасность абсолютной дистанции: ведь она легко может превратить священный текст-испытание в антикварный фрагмент христианской истории, придать ему иррелигиозный характер. Он добивается не такого чтения.

В плане эпического времени (абсолютная дистанция) действует то, что сам Киркегор называет "оптической формой"⁹ — именно она поддерживает повествовательные иллюзии. Очевидна особая роль языка, проектирующего с помощью пространственно-временных связок глубину и время-течение библейских образов. В постепенности и равномерности последовательного перехода от первого плана изображения ко второму и последующим, наиболее дальним планам, Киркегором выделяются две оптико-языковые формы: *so lange—bis* (вплоть — до) и *sowohl—auch* (как—так и)¹⁰. Они же выступают и как основные формы языковой детерминации наблюдения, подчиняющие ритм чтения общему закону тождества видящего и видимого. Грамматико-риторические связки создают перспективное видение и, следовательно, ход наррации. Иначе говоря, то, что мы видим, не есть то, что мы видим, а то, что превращаем в видение посредством определенных языковых форм. Если, например, фигура ближайшего плана удаляется во все более дальние планы, как бы растворяется в дымке перспективного изображения, то сам аффект постепенного удаления фигуры является для Киркегора чисто психологическим, создаваемым не самим движением фигуры вглубь, постепенным ее уменьшением по отношению к наблюдателю, а языковой формой *so lange—bis*. Более того, подобные оптические формы застилают собой изображение, которое не может быть непрерывным. Этому мешает наличие повествовательных разрывов. Но поскольку изображение скрадывает их, то эпический читатель не замечает, что между одним положением фигуры и ее другим положением всегда

существует *скачок* в повествовании. Не одна фигура постепенно становится другой, более дальней, оставаясь собой, а все множество фигур скачками переходят друг в друга, не теряя дистанции по отношению друг к другу и, естественно, выпадая из перспективного видения, — они не подчиняются закону тождества.

Как остановить превращение священного текста из события в нейтральный элемент исторического повествования? Киркегор находит выход: подобно искусному режиссеру он монтирует четыре наплывающих друг на друга кадры. Его цель — предельно замедлить скорость эпического чтения и показать, что она поддерживается нейтральностью абсолютной дистанции. Читатель, не замечающий разрывов в повествовании, может в конечном итоге свести испытание Авраама к простому информационному событию или историческому мифу, лишенному религиозного содержания.

Движение текстов.

Версия первая:

“Было раннее утро, Авраам встал с зарею, велел оседлать ослон и покинул шатер свой, а с ним и Исаак. Сарра же смотрела им вслед, пока они, пройдя долину, не скрылись из виду. Молча ехали они три дня. И на утро четвертого дня Авраам не проронил ни слова, но поднял взор свой и увидел вдали гору Мориа; тогда он отослал отроков и пошел один рука об руку с Исааком на гору. И сказал себе Авраам: “Не скрою же я от Исаака, куда веду его на этот раз”. И вот он остановился, положил руку на голову Исааку, чтобы благословить его, а Исаак преклонился перед ним, чтобы принять благословение. И лик Авраама был исполнен отеческой любви, взор — кротости, а речь — назидания.

Но Исаак не в силах был понять его, не мог испытать духовного подъема. Он обнимал ноги Авраама и

молил, лежа у ног его, пощадить его молодую жизнь и прекрасные надежды, напоминая о былой радости в доме Авраама, о предстоящей скорби и одиночестве. Тогда Авраам поднял отрока и повел его за руку, утешая и ободряя его. Они взойшли на гору Мориа. Но Исаак не понял его. Тогда Авраам на минуту отворотил лицо свое от сына и, когда Исаак снова узрел лицо отца, оно было уже другое: взор его блуждал, он был весь воплощением ужаса. Он схватил сына, поверг его на землю и сказал: “Неразумный отрок, ты думаешь, что я отец твой? Я идолопоклонник. Ты думаешь, что это Божие веление? Нет, это я так хочу”. Тогда Исаак затрепетал и возопил в страхе своем: “Господи, сжался надо мною! Бог Авраама, сжался надо мною! Если у меня нет отца на земле, то будь Ты моим отцом”. Авраам же сказал про себя: “Господи, благодарю Тебя. Пусть лучше он думает, что я чудовище, нежели утратит веру в Тебя!”

Версия вторая:

“Было раннее утро: Авраам встал с зарею, обнял Сарру, невесту своей старости, а Сарра облобызала Исаака, снявшего с нее позор, облобызала свою гордость, свою надежду в будущем поколении. И они молча ехали по дороге, и взор Авраама был прикован к земле вплоть до четвертого дня: тогда же поднял он взор свой и узрел вдали гору Мориа, а затем вновь потупил свой взор. Молча сложил он костер, связал Исаака, молча занес нож. Но тут он увидел овна, отмеченного Господом, принес его в жертву и отправился домой. С того дня Авраам одряхлел. Он не мог забыть, что Господь потребовал от него. Исаак рос и мужал по-прежнему, но взор Авраама заволокло, он не видел больше радости на земле”.

Версия третья:

“Было раннее утро: Авраам встал с зарею, обнял Сарру, молодую мать, а Сарра облобызала Исаака,

свою радость на вечные времена. И Авраам задумчиво двинулся в путь, размышляя об Агари с сыном, выгнанных в пустыню.

Затем наступил тихий вечер, когда Авраам выехал один и направился к горе Мориа. Там он пал на лицо свое и молил Бога отпустить ему грех его, простить ему, что он захотел принести Исаака в жертву, что он, отец, забыл долг свой по отношению к сыну. И часто потом совершал он этот одинокий путь свой, не находя покоя. Он не мог понять, что не грешно захотеть принести Богу в жертву самое лучшее свое достояние, ради чего он сам не раз готов был пожертвовать жизнью. И если это был грех, если он не любил так Исаака, то он не мог постичь, как такой грех мог быть отпущен, ибо какой грех был бы ужаснее этого?"

Версия четвертая:

"Было раннее утро, и все было готово в шатре Авраама к отъезду. Он простился с Саррой, и Элиезер, верный слуга его, проводил его часть пути, после чего вернулся обратно. Дружно ехали они вместе, Авраам с Исааком, пока не достигли горы Мориа. Тут Авраам все приготовил для жертвоприношения со спокойным и кротким видом, но когда он отвернулся и взял нож, Исаак увидел, что левая рука отца судорожно сжалась в отчаянии, и по телу его пробежала дрожь... И все-таки Авраам занес нож..."

Они снова вернулись домой, Сарра выбежала им навстречу, но Исаак утратил веру. Ни слова не было сказано об этом, и сам Исаак никогда ни одним словом не обмолвился ни одному человеку о том, что он видел, и Авраам не подозревал, что кто-либо видел это"¹¹.

Как только мы благодаря Киркегору замедлим чтение, прибегая к технике "стоп-кадра", эпическое движение чтения мгновенно распадается. Что это за странное путешествие, которое совершает Авраам, в какой стране, "месте" и в какое время оно происхо-

дит? Вопрос задан, и все эпические элементы, которые поддерживали историю Авраама, распадаются, образуя дыры в нарративном плане, тут же заполняемые чудесным, таинственным, невозможным, "потрясающим душу и плоть". Нельзя определить пространственные и временные границы путешествия Авраама — их просто нет. Его странствие — это безмолвные шаги через неопределенность, предварительность, задержанное дыхание, процесс, лишенный настоящего и представляющий собой ничем не заполненную длительность (при всем том измеренную в "три дня") между прошлым и настоящим¹². Ветхозаветное событие не имеет ни места, ни времени в истории, оно там никогда не свершалось. Свершаться же оно не перестает в той особой экзистенциальной длительности, которая связывает нас с рыцарем веры Авраамом.

Эта длительность способна проникнуть и завладеть нашим экзистенциальным временем: в нем пребываем и мы, и Авраам. Путешествие, которое совершает Авраам, — путешествие внутреннее, так сказать, "путешествие на одном месте", с иной топографией (границами, пределами и линиями напряжений). Если то, что делает Киркегор, можно назвать экзистенциальным кинематографом, то это кинематограф неизобразимого. Более того, это немой кинематограф: путешествие в страну Мориа опоясано тишиной мира. Начинает проявляться то, что Киркегор называет атмосферой, особой модальностью экзистенциального бытия. На одном и том же экране библейской истории проецируются четыре ее варианта, микроистории; читающий замедляет пробег глаз по мере того, как "сгущается" атмосфера или появляется то, что Бенъямин называл аурой эстетических предметов: когда далекое становится близким настолько, насколько это возможно. Например, ветка дерева на фоне далеких гор, окутанных голубой дымкой, — один из образов библейской истории, открытых нам комментатором

“Страх и трепета”. Аура этих гор, аура этого древнего текста начинает “дышать”¹³. Киркегоровские вариации библейской истории как ее отдельные и независимые друг от друга отражения, совпадая с содержанием библейского текста, имитируя его стиль, вторя его сюжетной линии, тем не менее трансформируют сам текст, побуждая читателя к глубоким сомнениям. Каждая версия библейского события, по-новому мотивированная, отменяет предыдущую, но так и не становится последней истиной. Однако главное достигнуто. Библейское событие начинает приоткрывать свой будущий смысл “настройкой” читательского восприятия на экзистенциальное измерение. Принцип наррации теряет свою власть: библейское событие невозможно ввести в рамки интерпретации.

Понимая, что нарративный план распадается, Киркегор не пытается компенсировать его утрату переводом библейского текста или его отдельных фрагментов на другой язык; его метод прочтения не сводим к интерпретации. Что же побуждает Киркегора выступить против интерпретации? Прежде всего то, что интерпретация создает ложный опыт глубины текста, и он постепенно — по мере интерпретации — исчезает в своей глубине, ибо значимым оказывается всегда другой, скрытый текст, располагающийся в глубине “за” первым или “под” ним. Интерпретация перспективна. Возможность перспективного видения обусловлена наличием интерпретирующего, “всевидящего” субъекта чтения; глубина текста не может быть означена, если не существует того, кто эту глубину создает, — абсолютного наблюдателя, которому приписывается способность к постижению скрытого в глубине текста.

Здесь было бы уместно упомянуть имя Борхеса, который тонко уловил недостаточность интерпретации или, точнее, ее возможный предел. В новелле “Пьер Менар — автор “Дон Кихота” он следующим

образом объясняет предельное усилие и конечную цель интерпретатора:

“Не второго “Дон Кихота” хотел он сочинить — это было бы нетрудно, — но именно “Дон Кихота”. Излишне говорить, что он отнюдь не имел в виду механическое копирование, не намеревался переписывать роман. Его дерзновенный замысел состоял в том, чтобы создать несколько страниц, которые бы совпадали — слово в слово и строка в строку — с написанным Мигелем де Сервантесом”¹⁴.

Трагический юмор интерпретации. Во имя успеха всего предприятия Менар должен был стать Сервантесом, он должен был отыскать такие возможности становления автора по имени Менар человеком по имени Сервантес, которые действительно помогли бы ему совершить нечто подобное древнему переселению души, своего рода метемпсихоз. Сверхчеловеческое усилие Менара заключалось в приобретении неизмеримо большего опыта исторической эпохи, в которую жил великий писатель, по сравнению с тем, которым обладал сам Сервантес; это позволило бы избежать всех случайностей, препятствующих созданию того же самого произведения, точнее, сделать их необходимыми и повторяемыми. Овладеть с полным сознанием приема тем, чем владел Сервантес на уровне тела, собственного рождения, циркуляции крови в сосудах мозга, болезни, наконец, страдания и смерти. От Менара требуется стать Богом интерпретации. Ведь его “Дон-Кихот” будет действительно “Дон-Кихотом”, “буква в букву”. Когда при сравнении двух отрывков из произведения Менара и Сервантеса оказывается, что они совершенно тождественны друг другу — вплоть до последней запятой, тогда мы догадываемся, что за чудовищный замысел родился в голове Менара: представить Сервантеса как автора “Дон-Кихота” совершенно случайной причиной по отношению к созданному произведению. Негативный опыт Менара указывает на предел интерпретации, которого она никогда не достигнет, но лишь благодаря которому и существует. Менар, создав “Дон-Кихо-

та”, как бы раз и навсегда останавливает интерпретационное безумие культуры.

От юмора Борхеса — к юмору Киркегора. Слышится его язвительный смех, когда он разбирает ученые толкования библейских комментаторов, возможно, неожиданно для самих себя подменяющих “чувство веры” истиной познания, умножающих знание о вере наперекор событию веры. И чем более скудным представляется библейское сообщение, тем более претендует на доминирующее положение “ученая” интерпретация. Библейский текст — текст, данный чтению в канонической неизменности древних священных книг, — оказывается в итоге вторичным по отношению к тексту, появившемуся в результате интерпретации. Сила интерпретации состоит в том, что она стремится не столько “перевести” древний текст, сколько заново породить его. Закон интерпретации мог бы гласить: интерпретация предваряет и порождает интерпретируемое. Библейские события, переведенные, например, на язык романа Томаса Манна “Иосиф и его братья”, являются исторически более “реальными”, нежели те, которые представлены в скупой хронике библейского текста. Таким образом, интерпретирующий библейский текст всегда страдает от недостатка информации, ему недостает “минимума архива”. Но именно этот недостаток открывает широкое поле для интерпретации. Действительно, библейский текст, будучи записанной историей определенного религиозного опыта, насыщен разрывами, пропусками, умолчаниями, и они аутентичны ему, иначе он не был бы именно “этим” религиозным текстом. Но как только библейский текст переводится на другой язык и становится другим текстом, он оказывается неравным себе. Заполнение разрывов текста в интерпретации — это операция по восстановлению первоначального текста во всем богатстве разнообразных значений и не только чисто религиозных. Так созда-

ется совершенно новый текст, претендующий на первородство по отношению к библейскому, хотя сам он является продуктом профанного времени интерпретации. Здесь, на наш взгляд, узел сомнений Киркегора по поводу современных ему исторических и догматически-богословских толкований библейского текста: интерпретация, обращенная к извлечению “внутреннего смысла” библейского текста, создает богатые возможности для развития церковных идеологий, но сама религиозная вера перестает здесь осознаваться как религиозное событие¹⁵. Чтобы избежать подобной профанации библейского слова, необходимо, как полагает Киркегор, видеть в любом религиозном событии определенный порядок религиозного действия, которое не может быть переведено ни на какой другой язык, ибо “дается” в самом свершении религиозного события. Поэтому разрывы, пропуски и умолчания, которые в таком изобилии присутствуют в библейском тексте — не знаки, указывающие на необходимость введения дополнительного смысла, а *знаки совершающегося религиозного события*. Всякая попытка исполнить библейский текст как событие не имеет ничего общего с переводом этого события на другой язык, аутентичный наблюдателю, который, интерпретируя, стремится скорее нечто “понять”, чем “исполнить”. И поскольку проторелигиозные основания веры парадоксальны, другими словами, *немыслимы*, то их интерпретация невозможна, ибо немыслимость акта веры и есть его возможность стать событием.

“Создать место для Бога”, — записывает Киркегор в дневнике¹⁶. Как это возможно и что это за “место”? Второй коммуникативный план — план регрессивный. Читатель не в состоянии представить читаемое с помощью конкретных визуальных образов. Событие веры не индивидуализируется. Однако метод “сократической майэвтики”, столь излюбленный Киркего-

ром косвенный способ выражения, способен разрушить не только самые устойчивые чувственные, но и этические стереотипы читательского сознания. Основные принципы сократической мйэвтики были намечены Киркегором еще в магистерской диссертации “Понятие иронии”:

“Существует картина, изображающая могилу Наполеона. На нее отбрасывают тени два больших дерева. Больше на картине видеть нечего, а неискушенный зритель ничего другого и не увидит. Между двумя деревьями — пустое пространство; если следовать глазами за его контурами, то внезапно из ничего выступает сам Наполеон, и теперь уже невозможно заставить его исчезнуть. Глаз, однажды увидевший, продолжает видеть его с какой-то устрашающей навязчивостью. То же с репликами Сократа. Они воспринимаются так, как воспринимаются эти деревья, и здесь нет ни одного слога, который бы дал повод для иного толкования, точно так же не существует ни одного штриха, рисующего Наполеона, а тем не менее это пустое пространство, это ничто и содержит в себе главную сущность.”¹⁷.

Можно добавить, что это “ничто”, это “пустое пространство” и есть смысл. Поищем аналогию этому пространству в визуальных искусствах и теории восприятия: там его называют “межпредметным пространством”, несколько в ином контексте — “катастрофой восприятия”¹⁸. Достаточно вспомнить о широко известной картинке психологического теста по восприятию: на ней как бы двойное изображение, можно видеть и два профиля, и одну вазу. В зависимости от того, какую перцептивную стратегию мы выбираем, мы видим или вазу, или два профиля. Картинка в картинке, и между ними действительно нет опосредствующего визуального перехода; приходится мгновенно перескакивать из одного плана в другой. Восприятие поставлено перед неумолимым выбором: видеть можно только одну из фигур. То, что создает этот коллапс восприятия, и является “межпредметным пространством”, которое “мнится”, но никогда не находит своего прямого выражения в объективированном языке. Видеть то, что невидимо. “Ничто” невидимо, и в то же время сила его присут-

ствия в тексте Киркегора исключительна. В таком случае мы должны признать, что мйэвтическое движение письма покоится на негативности Ничто. Событие, в которое ввергнут Авраам, есть *Ничто*, т.е. то, что не имеет “места”, или чье место можно определить лишь *отрицательно*. Иначе говоря, оно ни то, ни это, ни там, ни здесь; эти отрицания должны быть введены в язык повествования как внутренние пределы выражения. С одной стороны, “деревья”, с другой — их “контур”, с одной стороны, фразы, порядок рефлексии, обосновывающий этические основания веры, с другой — остановка речи, молчание, непостижимость жеста Авраама, потрясенная мимика — ряд, отрицающий возможность рационального языка вообще, возможность человеческой речи перед лицом Бога.

Читатель, следуя за Авраамом, продвигается навстречу Ничто, к этому межпредметному пространству, которое рождается на уровне выявления разрывов повествовательного ряда. За границей, которую охраняет и комментирует марионетка “Страх и трепета”, располагается сфера проторелигиозного действия и это нечеловеческая сфера, где действуют силы, не имеющие нужды в человеческом (теле, языке, этическом законе и т.п.). Эта сфера формирует новый опыт, опыт *пустоты*: необходимо освободиться от самого себя, причем это освобождение должно быть настолько радикальным, насколько я буду способен обнаружить в себе пути вибрирующей плоти, открывающие мой слух голосу Бога. Другими словами, пустота является идеальным нейтральным пространством, предшествующим всякому явлению знаков Бога.

Жало в плоть. Физическая экономия веры. Триумф жала. Образы крика: Лаокоон, Авраам и другие. Ритм дыхания. Что такое "легкое дыхание"?

Но молчит ли Авраам? Задаваясь этим вопросом, мы вступаем в третий план. Рассказчик-элогист ничего не сообщает, кроме: "...и простер Авраам руку свою". Авраам молчит, его молчание — уход от общего, от того, что объединяет всех со всеми; то же, что он должен свершить, не выразимо на языке людей, а если и выразимо, то на языке, который люди не знают¹⁹. В своих многочисленных дневниковых записях Киркегор постоянно размышляет над событием, которое переживается всеми, кто рискнул устремиться в эксперимент чистой религиозности, — событием "попадания в руки Бога живого". Глубинные основания веры переживаются там, где имеет место это "попадание", т.е. вступление в *прямой*, без посредников, контакт с Богом. Но что значит "попасть в руки Бога живого"? Это значит назвать себя, огласить собственное присутствие в мире перед лицом Его. Авраам, как впрочем и другие библейские персонажи, указывает на собственное присутствие в мире деиктическим жестом: "Вот (здесь) я". Итак, Авраам говорит: "Вот я"; и ему отвечает голос Бога, который приходит извне, но рождается внутри библейского героя. Слуховая галлюцинация? Во всяком случае, было бы естественным спросить: чей голос обращался к Аврааму, является ли этот голос голосом Бога или, может быть, это голос демонических сил? Ошибка возможна лишь из-за недостатка веры. Вступающий в событие веры не имеет никаких гарантий и не может их иметь, он лишается способности к различению добра и зла. Если это так, то Авраам на пути к высшей религиозности, отдавая себя на волю голосукоманде Бога, последовательно проходит три стадии: становится преступником (ведь он пытается убить человека), впадает в безумие (ведь только безумный способен посягнуть на

жизнь собственного сына), и наконец обретает силу рыцаря веры (признание со стороны Бога и спасение сына). Когда комментатор "Страха и трепета" Иоаннес Силенцио пытается осмыслить подвиг Авраама в этических терминах, он встречает непреодолимое препятствие, ибо своим поступком Авраам покидает сферу этического, в которой движется комментатор "Страха и трепета" и которую ему не дано пересечь. Приближаясь к границе этической сферы, марионетка-комментатор испытывает "потемнение в глазах", он близок к безумию. Иначе говоря, архаическая вера Авраама (вера в своем проторелигиозном варианте) лишается какого-либо этического обоснования — она вненравственна. Авраам вовлекается в такое коммуникативное действие, которое обесценивает эстетическую и этическую сферы существования.

Но продвинемся чуть дальше.

Когда Авраам говорит: "Вот я", он еще говорит на языке, указывающем на то, что герой обладает собственной душой и телом, имеет сыновей, жену, богатства и т.п. "Вот, я здесь, Господи, весь перед тобой" — Авраам может быть послушен голосукоманде, идущей от Бога, лишь в том случае, если он отречется от собственного телесного присутствия в мире. Слушание голоса Бога преобразует тело в плоть. Голос Бога открывает Аврааму его собственную плоть, он слышит плоть. Плоть слушает голос Бога. Можно сказать и по-другому: божественная команда записывается на человеческой плоти. Коммуникативное острие (порождающее экзальтацию веры), проникшее в Авраамову плоть через слух, есть *жало*, оно поражает плоть, одновременно ее впервые обнаруживая. Жало погружается во внутреннее, за пределы внешнего телесного слоя; его невозможно извлечь иным образом, как только выполнив команду Бога.

Киркегор пытается объяснить:

"В одном месте апостол Павел говорит о религиозном страдании и там также можно найти высказывание, что страдание является зна-

ком (Merkmal) блаженства. Естественно, я соотношу себя с тем местом из писем Павла к коринфянам, где говорится о жале в плоти (Pfahl im Fleisch). Он рассказывает о том, что некогда с ним случилось — было ли это в теле или вне тела, он не знает, но что действительно было — это то, благодаря чему он был вознесен на третье небо²⁰.

Еще более определенно эта тема звучит у Киркегора на других страницах:

“Моя жизнь в целом складывается так, что я способен, благодаря шипу (Dorn) в плоти, достигнуть того, что мне и не снилось ни в каком сне. Но вопрос, который мне то тут, то там приходится ставить, если я еще могу опираться на свою наблюдательность, гласит: как возможно извлечь этот шип из плоти? Если бы это произошло, то я стал бы счастливее как смертное существо, но утратил бы себя в бесконечном. Да, шип в плоти все-таки в конечном счете все во мне разрушает, но тем легче я оказываюсь способным к прыжку в бесконечное²¹.”

Вонзенное жало — след, оставленный коммуникативным воздействием, которое не имеет свидетелей. Собственно, именно оно, жало, создает условия для всех будущих телесных мутаций, вплоть до полного триумфа спиритуального, ангелоподобного типа телесности. Жало всегда живет глубоко внутри; открываемая плоть внешним силам, оно является тем, что всегда противостоит плоти как знак ее отрицания и как то, что одновременно ее обнаруживает. Без жала нет субъективности: жало Бога впервые открывает чистую, одухотворенную плоть, о которой грезил и которой боялся Киркегор. Ролан Барт тонко интерпретирует эту жажду обновленной через страдание плоти.

“Так возникает адамова греза о целостной плоти, отмеченная на заре нашей современности воплем Киркегора: так дайте же мне плоть! Именно разделение человеческого существа на плоть, душу, сердце и разум лежит в основе “личности”, равно как и принадлежащего ей негативного языка; чистая же плоть безлична; наша самождественность подобно хищной птице парит где-то в вышине над обителью того сна, в котором мы мирно предаемся своей подлинной жизни, переживая свою истинную историю; в момент пробуждения птица бросается на нас, и вот тут-то, пока она еще нас не коснулась, нужно опередить ее и успеть заговорить²².”

Углубленность Авраама, рыцаря веры, в молчание, тишину, окружавшую “место Бога” (библейский

ландшафт пустыни), получает у Киркегора вещей смысл. По ту сторону мира, который непрестанно говорит о своих героях, их страданиях и подвигах, существует и иной мир, мир Авраама, мир предельной немoty. Событие встречи с Богом не может быть “увидено” или “услышано” каким-либо свидетелем. Конечно, он мог бы видеть само “физическое” содержание акта веры: движение ножа, которое объединяет в одно физическое действие три фигуры, фигуру отсутствующую — Бога, затем Авраама и Исаака, сына его; он мог бы видеть, или, точнее, мог бы представлять себе, как это делает комментатор “Страха и трепета”, захваченную судорогой левую руку Авраама, заносящую нож над Исааком, блуждающий взор его, лицо, искаженное гримасой ужаса, но то, что ему представлялось, ни в коей мере не приблизило бы его к пониманию самого события веры. Войти в положение Авраама невозможно, и тем не менее Киркегор своей книгой ставит именно эту задачу: читатель должен постоянно вращаться вокруг очага сил Ничто, перескакивая из одного коммуникативного плана в другой, из одного ритма чтения в другой. Сила события и длительность его воздействия осуществляются на косвенных путях (не через “душу” или “сознание”); понимать его может только тело, становящееся плотью, т.е. проходящее определенные этапы преобразования.

Поясним это одним важным различием. На протяжении всей книги Киркегор был озабочен вопросом: как отделить жест Авраама (знак библейской телесности) от жеста, свойственного персонажам древнегреческой трагедии (канон “трагического героя”). Место отделения он и означает протохристианским символом — “жало в плоть”. Античное видение страдающего тела было слишком физично; лишенное внутреннего чувства терзаемой плоти, оно постигало смысл только внешне выраженного телесного страдания, не предполагая, что *внутри* тела могут распола-

гаться невидимые силы, причиняющие боль²³. Лессинговский анализ скульптурной группы “Лаокоон” не устанавливает телесных различий, столь интересующих Киркегора, стремящегося различать тела не только по их способности совершать определенные движения (быстрота—медленность), но и по тому, что эти движения порождает — по жалу в плоти, по силе уязвленности плотского начала. Например, отличать тела, “свободные” или не знающие жала (этические, эстетические), от тел религиозных (тел веры), существующих лишь благодаря действию жала. Страдание устраняет физические границы тела.

Стонущий Лаокоон обременен не внутренней болью, но исключительно физической, телесной. Перед нами эстетика насилия и пытки²⁴. Действительно, древнегреческое тело — это тело пластики, оно не знает экзистенциальной временности и не формируется ею, но зато культивируется как законченная в себе форма, выделяется из вещей мира для всеобщего обозрения и тренировки (хористика, гимнастика, скульптура, театр, война и т.п.). Греческое тело — универсальный знак космоса, в свою очередь космос — продукт формирования скульптурной мощи греческой телесности. Тело греческого атлета не имеет внутреннего, в нем нет того особого телесного слоя, который мы, используя протохристианский словарь, называем плотью. Видение тела избыточно эстетизировано. Видеть — это быть вблизи, иметь возможность ощупывать, трогать, тренировать, пренебрегать другими видами дистанций. Иначе говоря, греческое тело открывается взгляду ближайшим к нему касанием, ибо оно все представлено на своей поверхности. Кожная поверхность и мышечная масса, задающая ее разнообразные рельефы, — именно эти два слоя чисто физической телесности, взаимодействуя, образуют уникальный статуарный тип телесности. Если тело напряжено, то напряжение захватывает его внешним

сцеплением сил. Грек видит тело наощупь, касаниями, его глаз оскультурирует видимое. Группа “Лаокоон” представляет собой греческий скульптурный канон выражения боли, а не страдания. Боль здесь определяется не глубиной погружения жала, не жало открывает телу саму боль. Проникновение во внутреннее вообще не характерно для античной телесной формы, страдание здесь бездуховно, оно скорее знак физического напряжения и усилия; силы, которые его вызывают, видимы: страдание оказывается поверхностным эффектом, поскольку всякая боль преобразуется во внешнюю, всеми наблюдаемую боль. Да иначе и быть не может. Лессинг справедливо отмечает эстетизм греческой скульптурной формы, который препятствует, в частности, “вульгарному” изображению крика боли и ужаса. Поэтому Лаокоон не кричит, а стонет.

“Одно только широкое раскрытие рта — не говоря уже о том, что из-за него неизбежно безобразно изменяются и искажаются и другие части лица, — создает на картине пятно, а в скульптуре — углубление, производящее самое отталкивающее впечатление”²⁵.

Боль угадывается по силе физического напряжения, которое также регулируется эстетическим каноном. Итак, телесная боль, находя свое выражение в чисто мускульном усилии, становится самостоятельным эстетическим явлением, словно те силы, которые вызывают напряжение, и тот, кто его испытывает, поставили своей целью выразить не боль, а лишь мощь древнегреческого атлетизма. Культуристическое представление боли. И поэтому не боль, зарождающаяся и проникающая подобно жалу в самые потаенные области внутреннего, “душевного” тела, а скульптурная пластика боли, отчужденная от того, кто ее конкретно переживает, — вот что становится объектом эстетического созерцания²⁶.

Современный художник Ф.Бэкон создал галерею портретов (“кричащие Папы”), где главным предметом изображения является крик²⁷. Проблема изображения может быть сформулирована следующим обра-

зом: как возможно видимое представление предельного по своей интенсивности аффекта, можно сказать, чистого аффекта — настолько “чистого”, что ему нельзя приписать никаких психологических свойств? При взгляде на одно из названных полотен Бэкона можно, например, построить высказывание: “Этот человек кричит потому, что он охвачен ужасом”. Я утверждаю, что человек кричит по причине испытываемого им ужаса, я вижу в крике плохо скрываемое интенциональное ядро — ужас, именно он продуцирует сам крик. Крик оказывается физиологически видимым образом невидимого ужаса. Ну, а если мы все же останемся на точке зрения Бэкона, который видит в крике не высказывание по поводу ужаса, а чистый аффект? В таком случае крик просто *есть*, он как бы дан нам до всякого психологически сознаваемого состояния, до ужаса и в равной степени до восторга. Изобразить крик в его криковости до всякой возможной психологической интерпретации — вот задача, которую решает живопись Бэкона. “Изобразить крик до ужаса” — так формулирует сам художник. Предметом изображения является внутреннее измерение крика: движение разрушительных сил, получивших импульс от спазма диафрагмы и проникших вверх, к голове; в неестественности открытой черной дыры рта эти силы обретают свободу. Бэкон движется теми же путями, которыми шли создатели группы “Лаокоона”, ибо стремится изобразить крик, однако не ставит каноническую эстетику крика выше изображения самого крика (“крик” не должен переходить в “стон”, он не должен быть культурно преобразован). Изобразить крик, а не ужас, не боль, не страдание. Живописная стратегия переворачивается, ибо отказывается следовать за эстетическим каноном — как старым, так и новым. Разглядывая эти странные полотна Бэкона, я не могу покинуть кричащее пространство сокрушенной головы любого из Пап, ускользнуть в дру-

гое и тем самым уберечь себя от нарастающей мощи крика. Крик обретает значение неизменного присутствия в мире — крик как субстанция; он не может быть отменен как нечто случайное, мгновенное, скользкое, как момент временной деформации телесной жизни, после которой все органические и анатомические признаки человека смогут быть восстановлены.

На мой взгляд, живопись Ф.Бэкона может помочь в нашей попытке разгадать крик Авраама, мета-физическую логику взаимодействия “жала” (“голос Бога”) — жеста (“...и простер руку свою”) — крика (знак “страха и трепета”). Жест Авраама свершается в мире, погруженном в молчание, этот жест кричит к смерти и безумию, ибо притязает на захват вечности. Этот жест неимоверно труден для свершения, ибо он развернут внутрь (предел веры устанавливается не через самоубиение Авраамом самого себя, но через убийство собственного сына — испытание бесконечно более трудное, нежели отказ от собственной жизни). Крик и есть жест, жест и есть крик. Но этот крик, повторяю, является не освобождающим криком, но криком, удушающим кричащего. Силы кричащего, спровоцированные голосом Бога, уничтожают все телесные препятствия для полного выявления амплитуды кричащего тела. Сколько бы мы ни пытались (и как бы нам ни помогал в этом Киркегор), мы не найдем на страницах Ветхого Завета реалистических образов или знаков крика: гримас боли, телесного содрагания, развернутых уст и т.п. — всего того, что должно сопровождать кричащего Авраама в поэтическом повествовании. (Недаром Киркегор в своей имитации эпического строя использует четыре версии одного и того же события.) Игра сил веры такова, что ни Киркегор, ни его марионеткикомментаторы не способны озвучить или сделать видимым пространство Авраама, как это, например, удастся Бэкону изображением крика. И тут Киркегор вполне близок

Лессингу. Но книга Киркегора и не ставила перед собой подобной задачи. Однако в ходе чтения мы все больше и больше вовлекаемся в движение сил веры: Авраам, этот психоавтомат веры, подчиняется команде Бога, в которой мы, далекие от места испытания, видим действие двух разнонаправленных сил: одна представляет собой слепую жажду убийства и безумия (этико-клинический аспект), именно она толкает Авраама к переживанию мира в его “ничтожимости”, а другая, действующая синхронно с первой, но в обратном ей направлении, должна связать его с божественным законом, с лихвой возместив все то, что кажется утраченным навсегда. Одна низводит к безумию и преступлению (и это фактически так и есть), а другая — возводит к блаженству исполнения закона веры. В точке пересечения этих сил — жест Авраама, жест как крик. Поэтому стратегия письма Киркегора заключается не в описании самого крика или жеста, а в передаче вибраций невидимых сил веры, которые образуют собой “дыру” крика, точку напряжения в повествовании, явно превышающую своей интенсивностью любые натуралистические представления крика в языке. Язык не способен прямо выразить всю “единичность” крика Авраама, но зато он проводит линии границ, отделяющие выразимое на языке от невыразимого, указывает читателю на место Авраама в земле Мориа (отсутствующее место, у-топос), где распадается человеческая речь, переходя в немоту, где среди неустанных повторов рефлексии и славословий в честь рыцаря веры зияет пустыня горы Мориа. Короче, Аврааму даруется многое, когда он отказывается следовать за этическим разумом как основным источником смысла и закона. Крик — это физиологически-спиритуальная арматура действия сил веры через абсурд. Язык ставится на службу абсурду, немислимости акта веры. Не иначе.

Все больше убеждаешься в том, что вера у Киркегора имеет свою физическую экономию; без учета ее

главной составляющей невозможно описание внутреннего строения “Страх и трепета” как произведения, возвращающего нас к протохристианским основаниям веры. Эта составляющая — *дыхательный ритм*. Жест-крик Авраама развернут внутрь, т.е. направлен не от себя, но на себя (ибо, убивая сына, он убивает его убийством себя). Это удушающее движение крика (ведь он вторгается во внутренний мир Авраама с той же силой, с какой ему приходилось защищать себя от общезначимости внешнего) вызывает остановку дыхания. Крик Авраама опирается на иную чем обычный крик физиологическую основу: он рождается не на выдохе, а на вдохе (как у Бэкона и Мунка)²⁸. Вера, испытанная немислимым, будучи единственно подлинной верой, требует от Авраамова тела исполнения движений, которые противостоят органической природе: дышать *иным* дыханием, кричать *иным* криком. Переживание опыта чистой религиозности следует приравнять задержке дыхания, которую Майоль — один из выдающихся ныряльщиков современности — называет состоянием апноэ²⁹. В целом для Киркегора — и это очень тонко проанализировал Адорно — дыхательная практика была не просто метафорой (достаточно распространенной) образов спиритуальности, но одним из принципов физической экономии веры. В одном из текстов Киркегор, например, делает следующее замечание:

“Личность есть синтез возможности и необходимости. Ее существование уравнивается с процессом дыхания (Respiration), вдохом и выдохом. “Я” детерминистов не способно дышать, так как совершенно невозможно единственно и всегда дышать необходимым, которое лишь душит человека (Selbst). Молиться — это также дышать, и такая же возможность для самости, как кислород для дыхания”³⁰.

“Задержанное” дыхание Авраама отражается в полной остановке объективного времени, и только благодаря этой остановке возможно экзистенциальное путешествие в землю Мориа. Дыхание, а мы в данном случае не можем избежать органической анало-

гии, является движением *внутренним*, движением вокруг некой пульсирующей точки, точки предельной интенсивности, которая в любой момент, там, где она переходит в импульс, может прервать органический ритм, “перебросить” экзистирующего в другую сферу. Другими словами, каждая сфера (эстетическая, этическая, религиозная) обладает своим различаемым ритмом дыхания. Вера, достигаемая в стабильности переживания абсурда, дублируется *физиологически* — длительностью задержки дыхания. Авраам — великий апноэист веры. Конечно, не случайно и то, что Киркегор, пытаясь прояснить экзистенциальные события, использует наиболее спиритуальный, принадлежащий и не принадлежащий телу термин — “дыхание”. В этом отношении Киркегор чрезвычайно близок Антону Арто, так как для обоих не дыхание зависит от тела или “опирается на него”, а, напротив, тело становится способным к внутреннему движению, если оно опирается и следует за ритмом дыхания³¹. Дыхание подчиняет себе органические ритмы, как бы одухотворяет телесную практику, освобождая тело из-под действия сил земной гравитации. Можно представить себе геометрию этой спиритуализованной физиологии: дыхание колеблется в переходе от точки к сфере и от сферы к точке; вдох — выдох, сжатие — расширение. Изменение дыхательного ритма — это “скачок” в другую сферу: интенсификация точки (длительная задержка дыхания), вдох, т.е. погружение личности в свою единственность и уникальность, предельное сжатие экзистенциального времени, мгновение смерти; тогда выдох образует то особое пространство жизни, которому Киркегор приписывает геометрию сферы, но сфера — это не просто замкнутое в себе пространство, но еще и атмосфера — место, где возможно дыхание.

“Страх и трепет” может быть интерпретирован в терминах спиритуальной (дыхательной) физиологии:

эта книга действительно дышит, имеет свои особые, сменяющие друг друга, дыхательные ритмы, которым, вольно или невольно, должен подчиняться ритм чтения. Создать атмосферу — это дать правила чтения, открыть само дыхание текста, “дыхание горы Мориа”, постепенно подвести читателя к выводу, что опыт чистой религиозности не может быть выражен в языке, и поэтому понять Авраама можно лишь физиологически, как бы готовясь вместе с ним к тому, что по мере приближения решающего момента испытания в вере будет нарастать удушающая атмосфера ужаса, существовать в которой можно лишь при глубокой задержке дыхания, причем без надежды на то, что дыхание может возобновиться.

Возможно ли осмысление литературными средствами человеческого дыхания как события? Ответ мы найдем в глубоком анализе Выготским новеллы Бунина “Легкое дыхание”³². Конечно, здесь идет речь не просто о дыхании, определяемом работой легких и смещением диафрагмы, или о наборе поэтических, давно затасканных метафор (“дыхание гор”, “дыхание земли”, “дыхание моря” и т.п.), а о дыхании как месте самого события, проходя через которое любая фактическая жизненная событийность претерпевает “дыхательные” изменения. В своем анализе новеллы Выготский выстраивает два плана действия, где должно проявиться событие: в первом, *нарративном*, представлены сюжетно-хронологические знаки трагической истории девушки (соблазнение, неверность, смерть); во втором, назовем его *имманентным*, неожиданно открывается топология события как “легкого дыхания”, именно под ее давлением все события, до этого соединенные между собой причинно-следственными связями, нарушаются, как замечает Выготский, “рассказ прыгает то назад, то вперед, соединяя и сопоставляя самые отдаленные точки повествования, переходя часто от одной точки к другой совершенно неожиданно”, “прыжками”, вводя различные нарушения нарративной канвы³³. Но только кривая, которая соединяет все эти точки повествования и руководит ритмом новеллы, ее “физиологией”, — кривая легкого дыхания — вот что определяет и по сути создает атмосферу внутреннего мира юной девушки, тот имманентный план событийности, который переживается читателем и открывает ему смысл события. Смерть не завершает события новеллы, т.е. событие легкого дыхания и физический факт смерти героини не совпадают. Легкое дыхание девушки обречено погибнуть, “рассеяться в мире”, “облачном небе, в этом холодном весеннем ветре”. Я хочу сказать, что не физический факт смерти юной девушки создает у читателя настроение тоски и обреченности, а то, что сама новелла “сделана” как живая модель лег-

кого дыхания. Читающий вступает в событие, которое определяется ритмом легкого дыхания; событием является не то, что произошло с юной девушкой, а сама *форма* новеллы, повторяющая и множащая физиологические обертоны дыхания. Выготский вводит различие между *прямой линией* и *сложной кривой*, первая указывает на границы реальности в новелле, вторая — на ее композицию, в основе которой движение легкого дыхания. И это различие существенно, поскольку оно отсылает к первоначальному различию, на которое опирается анализ Выготского: "...полезно различать статическую схему конструкции рассказа, как бы его анатомию, от динамической схемы его композиции, как бы ее физиологии"³⁴. Конечно, подобный физиологический акцент, слишком навязчивый, может вызвать возражения. Однако дело не в подмене смысловых ценностей рассказа его "физиологией", а в том, что ролеп новеллы, "точка поражения" располагается не в сцене гибели юной гимназистки, а в едва приметных и необязательных фразах о "легком дыхании", которое всегда сопутствует истинной женской красоте. Событие начинается здесь, не совпадая ни с рассказом, ни с его физиологией, — оно в том, как эти два среза человеческого бытия сцепляются друг с другом. Событие — сложная кривая, дублирующая наш путь чтения, который возможен лишь по правилам легкого дыхания. И пока мы дышим так, как "дышит" рассказ, мы читаем. Когда мы читаем, создается особая атмосфера горечи и утраты, так как дыхание уже *есть* в мире — до бытия, до девушки и ее смерти, до самого рассказа о ее судьбе — и только поэтому может состояться чтение. Итак, я вижу в легком дыхании мировую кривую, которая имманентна самому действию чтения, ее динамика открывает читателю мир особой длительности, где более не существует некоего "я" персонажа или автора, а есть лишь особое дыхание, которое никому не принадлежит.

Субъективный мыслитель. *Становление экзистенциальной формы. Широта — форма экзистенции. Метафора зеркала. Псевдонимы и "маленькая смерть". Прыжок марионетки, или учение о движении. Киркегор, Спиноза, Лессинг, Клейст. "Я-голос". К философии стиля. Ритмический пункт*

Выше мы рассматривали, главным образом, коммуникативные планы "Страха и трепета", т.е. стремились выявить некоторые правила, изобретаемые Киркегором для того, чтобы вовлечь читателя в проторелигиозное событие веры. Исследование коммуникативной активности текста вышло на первый план. Теперь нам предстоит повернуть анализ в несколько "иную

сферу" — туда, где обретается сам автор "Страха и трепета", не просто пишущий, но создающий особое философское письмо, благодаря которому поддерживается атмосфера чтения. Отправиться на поиски автора, которого нет. *как бы* нет.

Монастырская келья, кабинет или небольшая, уютно обставленная комната, рыцарский замок, скала, с которой открывается панорама пустынного моря или библейская гора Мориа, — таков неполный перечень внутренних, субъективных пространств Киркегора, где экзистирующий мыслитель получает свою жизненную форму. Чтобы мыслить и жить, он должен обладать соответствующим его жизненному опыту и мышлению интерьером:

"Справа откроется стеклянная дверь, ведущая в кабинет. Если пройти прямо, то попадешь в прихожую. За ней — две комнаты, равно большие и одинаково обставленные, как если бы это была одна комната, только удвоенная в зеркале. Дальняя комната со вкусом освещена. Небольшой светильник стоит на рабочем столе, перед ним легкое кресло со спинкой, обшитой красным бархатом. Ближняя комната в полумраке. В ней смешивается бледный свет луны и освещение дальней комнаты. Располагаешься в кресле и рассматриваешь большую площадь, видишь тени, пробегающие по стене противоположного дома; все превращается в театральную декорацию. Действительность, похожая на сон, чуть брезжит в глубинах души... Закуривается сигара, и можно возвратиться в дальнюю комнату, чтобы приступить к работе. Наступает полночь. Выключается освещение и зажигается маленькая лампа. Свет луны воцаряется во всей своей чистоте. Однаединственная тень, тень одинокого прохожего, кажется темной, и его шаги еще долго звучат в тишине, чтобы наконец смолкнуть вдалеке. Безоблачный свод небес выглядывает так грустно, мечтательно и задумчиво, как будто свершился закат мира и небеса теперь получили возможность заняться собой"³⁵.

И второй текст:

"Перед софой стоит круглый чайный столик, с которого богатыми складками ниспадает прекрасная скатерть. На столике — лампа в форме цветка, плотно и сильно разросшегося; над его кроной — тонко выделанный из бумаги абажур, столь легкий, что всегда колыхается, словно находится в движении. Я вспоминаю эту лампу в восточном стиле, ее редкую форму и едва слышимое движение бумажной занавеси в воздухе, который там веет, давая умиротворение. Пол укрыт ковром, который соткан наподобие циновки и производит такое же необычайное впечатление, как и лампа. В своей

фантазии я часто присаживаюсь с Корделией на эту удивительную, подобную рисунку ковра, землю, под этот удивительный цвет; или мне представляется, что я вместе с ней на корабле, в капитанской каюте, и мы устремляемся под парусами далеко в глубь океана. Каютного окна вполне достаточно, чтобы иметь возможность вглядываться в бесконечную широту океана”³⁶.

Представленные интерьеры не состояются из “физически” воплощенных образов; мы не находим в них вещей повседневного обихода, самодостаточных по своей вещной функции, если же их очертания все-таки выступают, то они явно лишены всякого онтологического или инструментально-познавательного смысла. Достаточно выключить общее освещение, расположиться в удобном кресле перед окном и закури́ть сигару, как “все превращается в декорацию”, и комната *вдруг* вмещает в себя весь “свод небес”; или достаточно превратить комнату в “капитанскую каюту”, чтобы устремиться в “бесконечную широту океана”. Достаточно превратить действительное в возможное как в свою высшую реальность, чтобы внутреннее, ближайшее пространство преобразовалось в мировое. Размышляя о пространственности киркеговского интерьера, нам придется расстаться с мыслью о сведении ее к биографическому опыту (поразительная, отмеченная уже Адорно, “безобъективность” света лампы, рисунка на ковре, вида из окна, удобного кресла, даже слышимого прохаживания Киркегора по кабинету, сопровождаемого проговариванием мыслей вслух перед тем, как их записать)³⁷. Интерьер — ежесекундно меняющаяся декорация: сдвигаются-раздвигаются кулисы, множатся все новые и новые сцены — ничего устойчивого. Пространство интерьера не заполнено и далеко от завершенности, открыто навстречу горизонту Внешнего, куда способна распространиться форма субъективного мыслителя. Однако никакой отдельный интерьер не равен этой форме и не в состоянии локализовать в себе ее качества, дать им завершенное образное подкрепление. Другими

словами, интерьер — это не пространство исключительно внутреннее; если же мы будем понимать его лишь так, то нам не удастся осмыслить феномен интерьерности. Необходимо внести уточнения в старую классическую оппозицию Внутреннего и Внешнего. Интерьер в понимании Киркегора “снимает” их противостояние: превращается в *пространство-на-границе* между Внешним и Внутренним: он ни то, ни другое, но и не третье, что должно синтезировать или устранять противоречия между ними. Интерьер — это пространство, в котором устранены качества пространственности, позволяющие различать между собой Внешнее и Внутреннее; там Внешнее обнаруживает себя в экзистенциальной — непространственной — протяженности Внутреннего. Вот это непространственное пространство и будет формой субъективно-го мыслителя.

“Вторичный ряд персонажей, вся эта сценическая предметность и т.д. — все то, благодаря чему получает в самом себе завершение эстетическое произведение, есть широта (Breite); тогда субъективный мыслитель обладает только одной сценой, сценой существования, и не имеет отношения к каким-либо другим сторонам реальности...

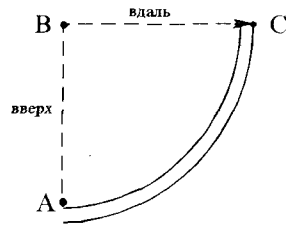
...сцена располагается во внутреннем опыте существования человека”³⁸.

Киркегор иронизирует над теми, кто избегает широты, кто не способен создать внутри себя место пустыни, ветра, моря, кто не способен стать Авраамом или Иовом и, следовательно, не способен к подлинной экзистенции. Но что это значит, когда мы, следуя Киркегору, говорим что форма экзистенции, если она получает свое место в становлении субъективности, определяется широтой? С одной стороны, ответ мог бы быть следующим: *широта* — это определенное состояние субъективности, достигшей глубин предельной овнутренности всего внешнего, когда между Внешним и Внутренним устранены все границы, полагавшиеся наивным геометрическим разумом. Следует добавить, что границы не просто “устране-

ны”, они как бы распыляются, диффузируют, открывая внешнее внутреннему, и наоборот. Интерьер является устойчивым образом этой диффузии Внешнего во Внутреннем. Для романтического гения в этом нет ничего парадоксального, ибо экзистенция в своем интимно-внутреннем образе открывается навстречу пространству вне мер пространственности, тому пространству, которое, развертываясь, преобразует собственное простираие в широту. В таком случае широта является тем, что нейтрализует напряжение между внутренним и внешним, нейтрализует своим основным качеством — *интенсивностью*. Лишь предельно интенсифицировав экзистенциальное переживание бытия, можно *свободно* перемещаться в пространственных образах, границами которых выступают пороги интенсивности, но не другое пространство.

Можно предложить несколько иной ответ, скорее конкретизирующий, чем отрицающий предыдущий. Не поискать ли термину широты эквивалент более естественный и настоятельно требующий для себя места в нашем размышлении? Таким эквивалентом может стать явление *дали*, термин, распространенный в немецкой романтике, насыщенный множеством пространственных и психомоторных значений. К феномену восприятия дали может быть отнесена широта взгляда, обзора, ширь, широкость и т.п. Каким образом достигается эта широта взгляда, рождающая, например, в образцах ландшафтной оптики, романтическое переживание природного пространства? Чтобы глаз получил широту обзора, тело должно обрести способность к вертикальному взлету или восхождению, оно должно достичь *позиции-надо-всем*, что видимо; и чем выше эта точка наблюдения, тем шире обзор. Подъем по вертикали означает последующее обретение широты взгляда. Феномен широты складывается из двух пространственных позиций: *высоты* и *дали*. Однако здесь не идет речь о чисто механичес-

ком сложении двух элементов, образующих третий. Более того, широта есть термин, который не обозначает один из возможных способов видеть пространство, широта — это скорее интенсивность видения, чем видение, опирающееся на обычную зрительную способность. Или, если это выразить несколько иначе, широта является не столько феноменом зрения, сколько психомоторным переживанием, которому всегда сопутствует расширение тела наблюдателя, причем не находящее свое выражение в протяженности пространственных образов. Расширение, как оно понималось в немецкой романтике и как оно описывается в ранних дневниковых заметках Киркегора, является чистым интенсивом телесного опыта. Чтобы обрести переживание широты (чувства парения, ветра, движения морских волн), сначала необходимо достичь наивысшей точки (высоты птичьего полета, пика горной вершины, скалы на морском берегу), т.е. освободить восходящее тело от законов земной гравитации, лишь затем открывается ширь природного пространства, динамическое переживание ландшафта, и горизонт, отступая в даль, становится границей бесконечного. Все, что еще может отделять землю и небо, воды и горы, диффузирует, распыляется, обращается туманом, атмосферным дыханием, облачной завесой. Естественно, что подобное чувство широты должно радикально трансформировать телесный опыт. *Широта* развоплощает тело наблюдателя, она внетелесна. Если разбить движение наблюдателя на три пункта, которые ему необходимо последовательно занимать, чтобы обрести широту взгляда в пределах обычной ландшафтной оптики, то широта, о которой мы ведем речь, *широта как чистый интенсив*, проявляется поперечно каждой из этих позиций наблюдения, она трансгрессивна, поскольку вовлекает наблюдателя в событие становления, где отдельные пространственные позиции не контролируют его движение.



На протяжении одного и того же геометрического отрезка (линия становления переживания широты, где это переживание должно осуществиться как акт улучшенного зрения, но вне его) происходит качественное преобразование

движения, чья интенсивность заставляет исчезнуть наблюдателя. Что же происходит? Наблюдатель, расширяя горизонт наблюдения с неуловимой и бесконечной быстротой, получает необходимое экзистенциальное ускорение, не сводимое ни к одному из движений, которые он совершает, будучи физически ограниченным существом: ни к дали, ни к высоте, ни к позиции в наивысшей точке. Иначе говоря, он устремляется в высоту и к дали лишь потому, что движется по линии широты.

Поэтика Ф.Гёльдерлина замечательно отражает это преобразование.

“К полудню я был на вершине горы...”

Предо мной, словно море, простиралась местность, откуда я восходил на гору..., слева низвергался сквозь леса, шумно ликуя, поток-исполин с нависшего надо мной мраморного утеса, где орел играл с орлятами, а в голубом эфире сияли снеговые вершины; справа клубились грозовые тучи над лесами Сипила; я не чуял грозы, что несла их, я чувствовал лишь, как ветерок шевелит мои кудри, но я слышал гром, как слышат голос будущего, и видел вспышки зарниц, как далекий свет предчувствуемого божества. Я повернул на юг и двинулся дальше. И вот она открылась передо мной, райская страна, где протекает Каистр, замедляя свой путь столькими восхитительными излуцинами, словно никак не может расстаться со всем этим изобилием и прелестью, которые его окружают. Легче зephyров переносилась душа моя от красок к красотам, от мирной, неведомой деревушки под самой горой до тех далей, где виднеется в дымке горная цепь Мессогина³⁹.

Итак, сначала местность, которая “простирается как море”, простирается *перед* и *под*, начинает простирасться по мере набора высоты. У Гёльдерлина юж-

нонемецкая местность с набором высоты и расширением взгляда становится землей древней Эллады, землей-воспоминанием. Там, где местность, теряя свои отличительные материальные признаки, поглощается землей-воспоминанием, подвергаясь повторному именованию, на передний план выступает аффект расширения тела наблюдателя: чтобы видеть даль, он должен “парить в эфире”. Эфирное тело. И неожиданный урок картографии. Действительно, разве поэтические приемы Гёльдерлина так уж далеки от искусства картографа, когда он набрасывает на знакомую, “родную” ему местность карту древнегреческих имен, будто успех этого поэтического предприятия целиком зависит от телесных возможностей картографа, которому необходимо подниматься ввысь и проникать вдаль, стирая в своем движении один горизонт за другим, словно это движение влекомое, по выражению Вальтера Беньямина, “тригонометрическим импульсом”. На картах Гёльдерлина остается значимым только один вид ориентации в природном пространстве — широта. Обратимся к одной из ранних дневниковых записей Киркегора:

“И когда я стою здесь тихим вечером, когда море с глубокой, но умиротворенной серьезностью ведет свою песнь, и мой глаз не встречает ни одного паруса на его громадной поверхности, — перед ним простирается лишь море, ограничивающее землю, как земля море; когда с другой стороны затихают все деятельные шумы жизни, и птица начинает свою вечернюю молитву, именно в это время выходят из могил те немногие мной любимые мертвые, или, лучше сказать, предстают передо мной живыми, словно никогда не умирали. Я чувствую себя так хорошо среди них, я отдыхаю в их объятиях, и это для меня равносильно освобождению от собственного тела, и я парю вместе с ними в высшем пределе эфира...”

И далее:

“Он наконец находит то, чего желает найти каждый великий философ... такую архимедову точку опоры, которая в силу своей устойчивости должна располагаться вне мира, вне границ времени и пространства”⁴⁰.

Киркегор, так же как и Гёльдерлин, стремится создать свою экзистенциальную картографию. Здесь нет

никакой натяжки, ведь он осмысляет форму субъективного мыслителя с помощью понятия широты, можно сказать, мыслит ее *географически*. Вот основной ряд картографических орудий: *сферы* (эстетическая, религиозная, этическая), *границы между ними, подвижные точки наблюдения, расположенные вдоль пограничных линий* (позиции комментаторов-марионеток).

Допустим, он составляет карту экзистенциального пространства для “Страха и трепета”. Что является первым необходимым условием ее составления? Прежде всего, искусное наложение друг на друга различных планов, открывающих читателю расположение сфер. Последние всегда даны, не дана лишь их навигация. Для каждой из них есть своя мера высоты и дали, благодаря которой она может быть обозрима наблюдателем, если, конечно, он располагает той степенью интенсивности движения, какая необходима, чтобы “парить” *над* и *вдоль* ее границ. Границы сферы не определяются из нее самой, но задаются той широтой, которая присуща в качестве экзистенциальной формы внешнему наблюдателю. В зависимости от того, где находится наблюдатель — вне сферы или внутри, — его форма может то сокращаться, то расширяться. Так, попытка Иоаннеса Силенцио, комментатора “Страха и трепета”, достичь места Авраама в библейской пустыне резко сужает возможности развития его формы. Напротив, как только он занимает позицию *вне*, по другую сторону от эстетической сферы, его форма расширяется до тех пределов, которые очерчивают сферу религиозной страсти. С точки зрения универсального наблюдателя, каким является субъективный мыслитель, все выглядит иначе: одно пространство открывается в панораме библейской пустыни, окружающей гору Мория, — это молчаливое пространство Авраама, другое — частное пространство-интерьер комментатора Иоаннеса Силенцио. Они со-местны, но не совместимы, между ни-

ми — непреодолимое препятствие: гора Мория, подняться на которую безуспешно пытается комментатор. Другими словами, прямая проекция одного вида пространства на другой невозможна. И тем не менее существует широта, где два эти пространства совмещаются, дублируя друг друга. Это широта самой религиозной страсти, которая определяет собой соотношение и границы двух других сфер: эстетической и этической. Подобно тому, как два первых коммуникативных плана регрессируют в третий, невыразимый в композиционном строении книги, так и частное, свернутое в себе монадное пространство интерьера обретает качества пустыни, а пустыня обращается в интерьер. Обращается, но для кого? Конечно, не для комментатора, а для читателя, только последний сохраняет шанс вступить в становление Авраам—Исаак—Бог, стать Авраамом. И это становление подготовлено картографическим усилием субъективного мыслителя, проектирующего на плоскость этического и эстетического широту религиозного опыта; и тогда сферы эстетического и этического начинают взаимодействовать, ограничивая друг друга и теряя свою автономию: они оказываются внутри религиозной сферы, она же — всегда вне их, наподобие географической карты другого масштаба. Включенность сфер друг в друга определяется лишь возможностями самого картографирования, задаванием масштаба становления экзистенции. Масштаб — другой термин, обозначающий интенсивность, с какой экзистенциальный мыслитель учреждает широту своей формы. Предельно внешнее, то, что, кажется, никогда не может быть приближено, и предельно внутреннее, ближайшее, что не может быть никогда переведено во внешнее, сосуществуют в одной форме текучей пространственности — религиозной сфере.

“В сравнении с поэтом его (субъективного мыслителя. — В.И.) форма выглядела бы сокращенной; в сравнении с абстрактным диалектиком его форма становится широкой. Если конкретность экзис-

тенциального существования рассматривать абстрактно, то она есть широта (*Breite*). Юмористическое, например, по отношению к абстрактному мышлению, является такой широтой, но по отношению к конкретному экзистенциальному сообщению отнюдь нет, если оно не является широтой само по себе. Личность абстрактного мыслителя равнозначна его мышлению, но в экзистенциальном плане мыслящий должен, что существенно, изображаться как мыслящий, причем так, чтобы в тот момент, когда его мысль высказывается, он сам себя характеризовал. Шутка по отношению к абстрактному мышлению есть широта, но не по отношению к конкретному экзистенциальному сообщению, если шутка, конечно, не обладает собственной широтой⁴¹.

Широта понимается Киркегором здесь как дополнительное измерение, которое необходимо вводить, чтобы уточнить место, где находится та или иная экзистенциальная форма, тот или иной наблюдатель, марионетка-комментатор. Уточнение же заключается в том, например, что этик, выходя за границы этического, но не достигая религиозной сферы, обладает достаточной *широтой*, т.е. юмористическим взглядом, чтобы оценить свою безуспешную попытку. Широта его экзистенциальной формы ограничивается *другой* широтой. Каждая марионетка-комментатор — это, в сущности, знак, указывающий на ограничение одной широты другой. И существует лишь одна широта, не имеющая вне себя каких-либо ограничений, — широта религиозной страсти. Широта, не ограниченная другой широтой, т.е. широта без того, *кто* ее достиг, как явление чистой экзистенциальной формы, и есть широта, которая присуща религиозному подвигу Авраама.

Другой немаловажный аспект проявления формы субъективного мыслителя — зеркало. В приведенных выше описаниях интерьера устойчиво повторяется метафора зеркала. Интерьер может быть прочитан посредством зеркальной механики в виде двоящегося образа частного пространства, включающего в себя игру двух устойчивых видимостей, между которыми невозможно сделать выбор: *актуальной* и *виртуальной*.

“Моя скорбь — мой рыцарский замок, подобно орлиному гнезду он располагается на самом пике гор, уходящих в облака; он неприступен. С него я устремляюсь вниз, в действительность, и хватаю свою добычу. Но я не задерживаюсь там и уношу ее в свой замок. То, что добыто мною, — это образы, которые я накладываю на обои, украшая ими стены моей комнаты. Так я живу в глубоком одиночии. И каждое переживание я погружаю в очищающие воды забвения, посвящая вечность воспоминанию. Все конечное и случайное забыто и изъято. Так я сижу там в полной задумчивости и по-ясняю образ за образом тихим, почти неслышим голосом...”⁴²

Поэтичность данного отрывка, думаю, не помешает нам выделить существенные моменты устройства внутреннего пространства, интерьера, и среди них принцип, на основе которого они постоянно воспроизводятся, — принцип зеркальности. Метафора зеркала участвует в конструировании интерьерного пространства независимо от какого-либо телесного переживания, а в силу игры актуальных и виртуальных видимостей. Стены комнаты становятся странным экраном, на котором проектируются образы переживаний. Бросаться вниз с высоты, хватать добычу, чтобы потом рассматривать ее, изучать или созерцать, как созерцают, вспоминая прошлое, развешенные по стенам фотографии давно умерших близких. Зеркальная комната — особый оптический инструмент, позволяющий следить за добычей. Но то означает здесь метафора зеркала? Стандартное объяснение: зеркало — идеальная поверхность, способная отражать внешний мир с механической точностью. Однако зеркало Киркегора несколько иное, оно по-другому расположено в экзистенциальной пространственности. Но как? Да и можно ли говорить, что оно “расположено” в чем-то? На страницах “Дневника” Киркегор размышляет о структуре воспоминания, развертывая свою мысль по схеме



Вкратце суть киркегоровского комментария к схеме можно выразить так: находясь в точке А (настоящее время), я могу “увидеть” В (будущее), только

ящим временем, словно не ведая, что только в нем человек способен идентифицировать себя с собственным телом, определенным местом в пространстве и времени, короче, с биографической объективностью существования. Время экзистирования оказывается подвижным пределом между тем прошлым, которое поглотило настоящее, и тем будущим, которое допустило это, отказавшись сбыться. Итак, на равном расстоянии от А и В, между ними — подвижное зеркало, переводящее восприятие в воспоминание, а воспоминание в восприятие. В этой взаимной перегонке прошлого в будущее, а будущего в прошлое, минуя настоящее, в этой экзистенциальной пустоте между бытия и помещается тот, кого Киркегор нарекает субъективным мыслителем, чья жизнь не знает покоя и лишена всякого содержания, он чужд своему будущему, потому что он уже пережил будущее, чужд и прошедшему, потому что прошлое еще не пришло⁴⁶. Его позиция *эксцентрична*. Вероятно поэтому он способен следовать за такими экзистенциальными состояниями, которые по своей интенсивности явно превышают все другие, ограниченные во времени настоящего. Прошлое теряет свой временной смысл, оно замещается зеркалом, чистой промежуточностью, в которой диффузируют актуальные членения временного потока.

Виртуальные эффекты, создаваемые зеркалом, обеспечивают широту пространственной формы субъективного мыслителя: все, что попадает в пространство-промежуток, который образуется от расположенных под определенным углом зеркальных поверхностей, утрачивает свое место в актуальном пространстве и становится виртуальным объектом. Экзистирующий субъект есть образ своей собственной отражательной способности; бесконечно повторяясь в своих отображениях, он устраняет свое реальное местоположение, обретая форму, которая более несоизме-

рима с ним самим. Все окружающие его вещи, собственное тело, позиция или поза, короче, как ближайший, так и самый дальний интерьер экзистирующего становятся виртуальным пространством, или пространством, способным течь как временной поток. Способность отражать и быть отраженным ценится Киркегором неизмеримо выше, чем то, что отражается. Экзистирующий субъект есть чистая возможность непрерывного отражения. Другими словами, зеркальный эффект, включающий в действие механизм бесконечного обмена отражениями, представляет собой формальную структуру широты как текучей формы. Мало этого. Структура зеркального образа, будучи устройством внутренней формы экзистирующей личности (*Innerlichkeit*), коррелирует с основной процедурой мысли Киркегора, двойным рефлексивным сообщением. *Reflectio* и есть отражение: рефлексивные качества мысли и ее экзистенциальное измерение образуют единую форму-субстанцию — широту. Выражаясь по-спинозистски, широта как форма-субстанция обладает различными модусами, в частности, модусом рефлексивности и модусом отражательности. *Двойная рефлексия* — это двойное отражение. В этом смысле Киркегор никогда не старался представить экзистенциально мыслящего субъекта организующим собственное мышление с помощью традиционных понятий философского языка: трансцендентального “я мыслю” Канта или *cogito* Декарта.

“Я = Я” — языковой фантом человеческой мысли, который уничтожает возможные миры экзистенции. С одной определенной точки зрения, широта указывает на территорию экзистенциальной субъективности, представляя нам картографию страстей (религиозных, эстетических и этических). Но с другой, — является условием существования двойной рефлексии и виртуального пространства экзистенции. Первая рефлексия контролируется *второй* как ее широтой (так

образ моего места в мире зависит от *возможного места*, которое я могу занять, но не от того, которое занимаю), т.е. определяется шириной занимаемого мною места.

Зеркаломания Киркегора преломляется в другой, быть может, более навязчивой страсти — шпиономании. Нельзя отрицать присутствие факсимильной подписи автора “Страх и трепета” в издательском договоре, а также статус его самого как юридического лица. Подпись есть, но она ничего не гарантирует, так как существует еще и другая подпись, которая не обладает идентифицирующей силой. И эта вторая подпись устраняет значение первой, обезличивает ее. Киркегор не перестает предостерегать читателя: “...я внеперсонален, или обладаю личностью в третьем лице, суфлере, который порождает поэтического автора”, “...я занимаю нейтральную позицию”, являюсь “абсолютно irrelevantным”⁴⁷. Одна подпись существует вне текста, другая в тексте, первая подпись “Киркегор”, вторая — “Иоаннес Силенцио”. Чтобы текст состоялся так, как он задуман, имя Киркегора должно быть стерто псевдонимом. Очевидно, что все эти антиперсоналогические характеристики направлены против психобиографического опыта авторства. Даже тогда, когда Киркегор провозглашает себя в последних авторских произведениях “шпионом на высшей службе”⁴⁸, это самоименование вторит многим другим, первая подпись не восстанавливается. Вторит не только суфлеру, который нашептывает, подсказывает в нужный момент нужный текст драматическим персонажам, оставаясь лишь особым резонатором смысла, вторит и “секретарю”, которому следует держать в голове все нити отношений, возникающих в порученном деле, и “автору авторов”, несущему, казалось, полную ответственность за точное соблюдение псевдонимной стратегии. Шпионом может быть тот, кто по отношению к целям собственной или какой-либо иной деятельности всегда остается другим, “тре-

тым”, так как должен осуществлять свои сыскные, провокативные, надзорные функции в отказе от собственного “я”. Благодаря этой специфической отражательной способности он легко проникает в любые, даже враждебные ему среды, устраивает ловушки, плетет нити тайных интриг, понуждает к откровенности, иначе говоря, отовсюду извлекает необходимую ему экзистенциальную информацию. В разное время и разных пунктах социального, духовного и религиозного пространств быть имманентным той среде, куда стремятся проникнуть, — это быть шпионом. Но кто может так шпионить? Только зеркало, оно и есть “шпион духа”. Шпион воплощает в себе высшую отражательную способность, он не оставляет после себя следов, подписи, однако провоцирует к проявлению все другие следы. Он впутывает свои следы в другие, он постоянно переделяет подпись, изобретая все новые и новые имена. Переделка подписи, не подделка — переделка, которая не прекращается. Всякое новое имя оставляет на себе след предыдущего, имена записываются как образы событий, в росчерке видимо их движение.

Послушаем имена-псевдонимы: Виктор Эремита, Victor Eremita — издатель “Или—или”, здесь слышны отзвуки “монастырского уединения”; Константин Константинус, Constantine Constantinus (“Повторение”), имя указывает на “постоянство постоянного”; Иоаннес Силенцио, Joannes de Silentio (“Страх и трепет”), его функция — в обеспечении трансцендентального характера молчания Авраама, “рыцаря веры”; Вигилиус Хауфниенсис, Vigilus Haufniensis (“Понятие страха”) — педант-психолог, “сторож Копенгагена”, расчет психологических аффектов страха в горизонте теологии греха; отец Тацитурнус, Taciturnus — молчаливый священник, находящийся на стадии, предшествующей обретению веры (“Этапы на жизненном пути”); Иоаннес Климакус, Joannes Climacus (“Постнаучный постскрипtum”) олицетворя-

ет попытку достижения максимума в философском понимании христианства. Одни — аналитики, другие — экспериментаторы, изобретатели, одни — герметичные, постоянно молчащие, другие — патетичные, юмористические, исполненные иронии. Псевдонимы надстраиваются друг над другом, делятся, вступают между собой в сложные, так до конца и не выясненные отношения, множатся в случайной последовательности, независимой от воли автора-издателя — Сёрена Киркегора. В автобиографических заметках Киркегор пытается ввести ограничения в псевдонимное поле: с одной стороны, на лестнице, уходящей ввысь царит марионетка-комментатор по имени Иоаннес Климакус; с другой, на лестнице нисходящей — Антиклимакус. Тайный же автор, т.е. сам Сёрен Киркегор, располагается всегда несколько выше, чем Климакус, и несколько ниже, чем Антиклимакус, т.е. нигде и ни в чем⁴⁹.

Почему Киркегор так настаивает на решительном разрыве между собственным именем и псевдонимным существом? На мой взгляд, прежде всего потому, что стремится депсихологизировать экзистенциальное переживание, создать его идеальную форму, из которой должно быть исключено эмпирически-психологическое отношение к переживаемому событию, легко сводящее последнее к причудам биографического автора, истории его болезни, любви или отчаяния. Псевдоним — это имя не для персонажа, имеющего свой прототип в близкой к читателю реальности, имя не реального, но идеально возможного существа. Можно высказать это и иным образом: псевдоним Киркегора представляет собой результат непрерывного замещения реального, авторского “я” идеально возможным Другим, на него переносятся качества экзистенциального события, которые невозможно психологизировать. В противном случае существует опасность исказить подлинную суть события. Псевдоним — не имя

собственное какого-либо антропоморфного существа, он означает определенный вид события и поэтому является *именем события*. Действительно, посмотрим вновь на эти подписи, послушаем имена. Очевидно, что с ними нельзя идентифицировать жизнь киркегоровских персонажей, ибо они не являются биографируемыми существами. В “Этапах на жизненном пути” мы находим признание, которое делает поэтический автор “*In vino veritas*” Вильям Афхам:

“Я есть чистое бытие и к тому же почти менее, чем ничто. Как чистое бытие я повсюду присутствую и при всем этом все-таки остаюсь незамеченным, так как я раз за разом устраниюсь. Я — как бы линия, над которой нависает угроза исчисления и под которой скрывается результат...”⁵⁰

Или в другом тексте, который предлагается читателю за подписью Иоанна Климакуса, поэтический автор сравнивает себя с “бесконечно малым, ненаблюдаемым атомом”⁵¹. Эти повторяющиеся не раз попытки Киркегора нейтрализовать процедуру именования находят непосредственное выражение в псевдонимах: ими означиваются события, сами же события открываются в том виде движения, которое должен совершать получающий имя, чтобы удержать событие в качестве идеальной экзистенциальной формы. Движения-события разнообразны: эротические, этические, философские, религиозные и т.п. Движение, совершаемое марионеткой-комментатором, является интерпретацией события, оно создает его атмосферу, ритмическое представление в повествовании. Приписывая ответственность за экзистенциальное событие псевдонимному автору, Киркегор одновременно низводит его самого до полой, идеальной формы, до микрочастицы, тающей, обрывистой линии росчерка, случайного знака движения.

Вероятно, сказанное выше многое объясняет в подобной стратегии, но далеко не все. Псевдоним — это не только ложное имя, накладываемое поверх подлинного для того, чтобы скрыть его и сделать тай-

ным, как маска скрывает лицо. Если это и маска, то маска мертвая; она — застывший след события, и ее надо каждый раз оживлять, чтобы событие продолжалось свершаться. Псевдонимия была бы невозможна без нового понимания смерти. Действительно, разве не об этом говорит запрет Киркегора на произнесение собственного имени: имя не может быть произнесено, поскольку оно принадлежит экзистенциальному переживанию события, где не существует субъекта переживания. Поэтому знак смерти есть знак, который относим к субъекту, вступающему в экзистенциальные измерения события, и смерть более не понимается как “конец всего”, но как знак, указывающий на возможность перехода в иную интенсивность жизни. Киркегор говорит об “идеальности” смерти, о той смерти, которая сопровождает всякое падение или подъем, о смерти как интенсивности переживания жизни.

“...тайная мысль о самоубийстве обладает известной силой, которая способна сделать жизнь более интенсивной. Мышление к смерти уплотняет, концентрирует жизнь”⁵².

Псевдонимия Киркегора находит свой отзвук в некронимии: существует имя, которое ни при каких обстоятельствах не может быть произнесено, ибо оно еще продолжает принадлежать умершему, делать его живым. Некроним дает возможность его произносить, не оглашая тайны смерти. Тогда некроним есть подлинная сущность псевдонимии, более того, он вводит смерть в саму жизнь, дробя смерть по степеням интенсификации жизни.

Здесь, как нам представляется, необходимо отступление, которое должно создать контекст для понимания основного киркегоровского тезиса: *мыслить смерть не через ее отрицательную силу, а позитивно*. Язык, говорящий нам о смерти, не всегда обманывает нас: он говорит нам о ней как о чем-то, что наряду с другими вещами пребывает в пространстве и времени, а раз так, то можно размышлять *по поводу, о, вокруг, наперекор* смерти — так, как если бы смерть оставалась внешним для нас событием, которое мы можем изучать, оценивать и даже созерцать, ведь умираем не мы, а другие. Ну, а если мысль примет брошенный ей вызов и устремится

на путь, ведущий к самой смерти, к смерти того, кто мыслит свою собственную смерть? Мыслить к смерти — это, может быть, непозволительно близко к ней подходить, пренебрегая случайностью каждого последующего мгновения жизни, которое может оказаться данником смерти. И уж, конечно, знать, что такое сама смерть, знать, что она — другая, не просто роковой и brutalный разрыв бытия, “черная дыра”, но что она переплетена со всеми отправлениями жизни и мысли. Мыслить к смерти — это не цепенуть в предстоянии чудовищному, ожидая с тревогой каждого последующего мгновения, а искать вжелегновенного бессмертия в том, что дарует только смерть; всякий раз умирать, но и всякий раз возрождаться, не позволяя смерти захватывать пространство жизни, создаваемое мыслью.

1. Сначала о том, что сегодня трудно восстановимо — об органическом видении смерти. Представим его в схеме, заимствованной из работы К.Леви-Строса “Дикое мышление”⁵³.



Вершина треугольника — жизнь. В той точке, которую она занимает на схеме, прошлое и настоящее совпадают, лишаясь будущего. Устранение будущего абсолютно необходимо с точки зрения выполнения всех правил периодичности и непрерывности жизненных циклов. Сама же мысль о будущем (которая естественным образом приходит в голову, как только мы начинаем размышлять над схемой) есть побочный эффект нашего наблюдения, от нее следует на время избавиться, чтобы правильно “войти” в органическую метафизику смерти. Эту схему следует мыслить, как бы не зная будущего. Как можно заметить, жизнь располагается одновременно и в прошлом, и в настоящем: настоящее выявляет себя благодаря прошлому, а само прошлое “спасается” тем, что настоящее не может быть разрушено никаким последующим мгновением времени, никакое время не является внешним времени повторения прошлых событий. Иначе говоря, никакое последующее событие не может быть случайным, оно не в силах противостоять или предстоять тем ритуалам периодичности и непрерывности, которые соединяют прошлое и настоящее, всех мертвых и всех живых. Мифическое время не знает времени будущего. Жизнь регулирует эти сменяющие друг друга направления движения из прошлого в настоящее и

из настоящего в прошлое, причем так, что всякий раз лишает любое явление смысла и содержания события. *Мифическое время бес-событийно*. В ритмической смене сновидного и смертного размываются границы локального существования; будучи живыми, мы оказываемся своими собственными предками, т.е. мертвыми; будучи мертвыми, мы оказываемся более живыми, чем живые, и овладеваем настоящим. Смерть выступает в данном случае как символ перехода в другое состояние существования, которое, однако, не покидает границ жизни.

Таким образом, смерть захватывается ритмами жизни и находится не *вне*, а *внутри* жизни, она вписана в жизненный цикл в качестве предела некоторого типа существования (но не существования вообще) и постоянно воспроизводится в качестве продуктивного элемента самой жизни. В органической метафизике смерти как таковой (во всяком случае той смерти, которую мы знаем) не существует, ибо в этой метафизике мы не найдем ссылок на субъективность, которая осознает угрозу со стороны смерти и знает свою собственную смерть и смерть других. Символ смерти не указывает на реальность мертвого, напротив, он нейтрализует смерть как конкретное, физикобиологическое или индивидуальное событие. Смерть остается сновидением по поводу смерти, т.е. символом события, не имеющего никакого отношения к “вот тут” и “вот здесь” свершающейся смерти. Для мифического опыта времени видеть сон все равно, что видеть сон по поводу смерти, а это значит: быть во времени смерти, быть собственным предком и не быть мертвым, а находиться в другом измерении жизни.

2. В знаменитых текстах философской классики (текстах Декарта, Спинозы, Лейбница и др.) можно найти немало свидетельств борьбы мышления со смертью: действительным мыслителем является лишь тот, кто обладает мыслью, не “знающей” смерти и способной ее отвергнуть. Классический философ видит возможный опыт смерти как *абсолютно внешний* мыслящему существу; именно потому, что событие смерти отбрасывается к эмпирическому ряду событийности и тем самым выводится за границы сознания, начинающего размышлять, мысль получает трансцендентальный статус. Хотя мы и говорим, что философская классика уже знала угрозу со стороны смерти, но она знала *эту*, вполне конкретную смерть, как если бы смерть была чудовищным скальпелем жизни, не более того. Вот почему смерть, поскольку она не имеет никакого отношения к мыслительному опыту, не может быть вообще мыслима: не из смерти, а против смерти рождается мысль, возникающая из вечного потока мыслительных актов, обладающих божественными гарантиями. Нет запрета на то, чтобы мысль мыслила самое себя, и между двумя мыслями нет зазора, который мог бы расширяться силой смерти и ограничивать само действие мысли. Логика достаточно очевидна. Если человек, по определению, есть мыслящее существо, то, начиная с первых своих мыслительных актов, он попадает в сферу чистого эфира мысли, в этот своеобразный интеллектуальный рай: тот, кто начинает мыслить, утрачивает чувство смерти (смерти “своей” и “других”). Конечно, есть смерть, вот эта

конкретная, физическая смерть, но она существует, *есть* как внешнее самой мысли. Мысль сколько угодно может мыслить смерть, но не может быть в ней, рождаться из нее или, тем более, определяться ее случайностью. Достаточно обратиться к декартовской формуле “я мыслю, следовательно, я существую”. Мышление здесь предваряет жизнь и смерть: я знаю о том, что я существую (“живу”, “есть”) только благодаря тому, что мыслю себя в качестве мыслящего, а не живущего. Мою “я”, конечно, сопутствует и тело, а тело смертно, но для Декарта тело — прежде всего машина по отправлению необходимых жизненных функций, причем машина мертвая и слепая, поскольку само тело ничего “не знает” (не знает ни смерти, ни жизни); мое же подлинное существование начинается тогда, когда я мыслительным усилием покидаю эту машину, и только это усилие, которое можно назвать собственно трансцендентальным, позволяет мне видеть “мое” тело как особую машину, совершенно внешнюю моей мыслительной жизни. Мыслительная субстанция автономна, она не знает смерти, смерть в ней не задана (как, впрочем, и жизнь) и не оставляет следов. Вот почему тело в картезианском опыте выступает как машина и, более широко, как труп и интерпретируется в этих символах, один из которых представляет нам смерть в ее идеальной активности, а другой — в ее предельной пассивности. Как это ни парадоксально, но, изгоняя смерть из сферы чистой мысли, Декарт дает ей самые широкие полномочия в жизни. Мыслить — это все более тонко и ясно видеть мертвое, а не живое. Благодаря этим символам смерть все время отодвигается к предельно внешнему от мысли, подпадает под контроль мысли, мертвое оживляется мыслительным усилием и ничем другим.

Действие смерти нейтрализуется в философской классике, оно является принципиально немислимым. Если существует идеальный мир мышления, мир более реальный, чем какой-либо другой, и если существует ему равный в своих идеальных характеристиках мир природы, и если, наконец, мы принимаем гипотезу Лейбница, что последний из миров состоит из бесконечно малых единиц — монад, то именно эта бесконечная идеальная делимость мира природы снимает проблему смерти; “этой”, “той” или “моей” смерти не существует, поскольку в самом устройстве мира нет места для смерти, ибо никто не рождается и никто не умирает, и сама жизнь как идеальный мыслительный образ в своих бесконечно малых и неуничтожимых единицах дается через предустановленную гармонию. “Поэтому никогда не бывает также ни полного рождения, ни совершенной смерти, в строгом смысле состоящей в отделении души. И то, что мы называем рождениями, представляет собой развития (developpments) и увеличения, а то, что мы зовем смертями, есть свертывания (enveloppments) и уменьшения”⁵⁴. Итак, то, что происходит с человеком в момент смерти, не есть умирание и не есть интенсификация сознательного опыта, а только разложение экстенсивных частей тела под действием одних тел, которые преобразуются в другие тела, сложные или простые. Смерть не имеет никакого смысла и оказывается случайным столкновением челове-

ка с внешней, чуждой ему силой, лежащей за пределами его жизни как разумного существа. Подлинный же мир, куда постепенно восходит философствующий, не знает различия между смертью и жизнью и является нейтральным к этой оппозиции: смерть радикально овнешняется, ибо немислимое, символом которого она становится, не входит в состав одной, во всей полноте и ясности возможной жизни — мыслительной.

Спиноза рассуждает о смерти в том же ключе, который известен со времен античности: что я могу знать о смерти, тем более, как я могу мыслить собственную смерть, если то, что со мной происходит в мгновение смерти, таково по своей природе, что в момент нашего знания о том, что такое смерть, мы уже мертвы. В момент сознания “своей” смерти, т.е. в тот единственный момент, когда я смог бы узнать, что есть “моя” смерть, я уже мертв. Вероятно поэтому смерть переводится в план внешнего и абсолютно случайного события, не относящегося к разумной жизни. Спиноза считал всякое мышление обреченным, если оно пытается мыслить смерть, а точнее, мыслить к смерти; он отрицал позитивную значимость смерти и славил радость мысли, ее бессмертие.

Случайность того, что я мертв или жив, ибо я не могу знать, когда я умру, и, следовательно, впереди меня находится нечто, что существует вне меня, будучи во мне, — это и есть смерть, которую философская классика в лице Декарта отбрасывает за пределы мышления, утверждая ее для всех горизонтов конечного “я емь”. Вот почему знаки, указывающие на опыт сверхпонимания (а в философии они обычно тем или иным способом связаны с “я мыслю”), могут отсылать к опыту умирающего, чье сознание в мгновение умирания предельно интенсифицирует сознательную жизнь, уже уходящую от языка, от всякой объективации и коммуникации с другими в последнюю возможность быть чистым сознанием, психически не “вработанным” в бытийные структуры, “сознанием, текущим назад”⁵⁵. Р.-М.Рильке называет подобное состояние “пустынной ясностью сознания умершего”⁵⁶. Дистанция между тем, кто умирает, и тем, кто имеет сознание умирания, исчезает, подобно тому, как исчезает дистанция между тем, кто мыслит, и тем, кто имеет сознание мысли. Этот эксперимент возможен, и Киркегор знает о нем (“жизнь по-

сле смерти”, “экстатика святого”, “просветления и видения”), но он не постигаем ни извне, ни изнутри: чистое сознание не обладает инстанцией “я мыслю”. Можно ли найти другой путь? Мыслить смерть, непереводимую в план общезначимого, невозможно также и потому, что смерть в экзистенциальном опыте дается не мыслью, переживанием или какой-либо психомиметической формой, открытой коммуникации, она дается в действии, в самом движении к смерти: субъект мыслит свою смерть совершением поступка.

“...для единичного субъекта мыслить смерть — не что-то общее, но поступок”⁵⁷.

Ведь стазис религиозного ужаса, которым охвачен Авраам (“попадание в руки Бога живого”), это по сути дела модель “ввергания” в смерть, выбор собственного предела жизни в опыте невозможного движения. Так открывается двойной горизонт события смерти. С одной стороны, страх перед смертью как чистой моделью несуществования, где последнее усилие понять природу и ее странную отнесенность к нам ограничивается признанием факта биологической гибели всего живого; поэтому смерть, которая располагается вокруг нас, всегда не “наша”, а смерть других, Другого, она наблюдаема извне и, подобно черной воронке во времени настоящего, втягивает в себя все, что нас окружает, сопутствует нам, но не имеет с нами никакой экзистенциальной связи. В этом горизонте смерть ужасает, ибо она представляет собой грубый разрыв, распадение живой ткани жизни. С другой стороны, смерть не перестает жить в нас на бессознательном уровне, в бесконечном множестве аффектов, порывов, переживаний; повсюду мы наталкиваемся на ее следы, опутывающие нашу речь, жесты, тело; не распознавая их, мы ими пользуемся как будто они “под рукой”; это смерть, смещенная в другой горизонт бытия, смерть, выталкивающая нас за пороги нашей конечной чувственности. Смерть, кото-

рая, будучи во мне, есть некая потенция “не жить” в каждое последующее мгновение, но и потенция “сно-ва жить”, но уже преображенным в другом плане экзистенциального бытия. В первом горизонте смерть обрывает всякое движение, в другом — разворачивает, интенсифицирует жизненный опыт в качестве экзистенциального предела, который должен быть преодолен за счет качественного изменения того, кто мыслит к смерти. Именно второй горизонт пытается выделить Киркегор из картезианской формулы, и этот горизонт можно определить как микроскопию смерти в отличие от той ее макроскопии, что изображается на экране чистого картезианского сознания. Теперь смерть — знак остановки времени в экзистенциальном бытии, знак, который поддерживается высшей степенью интенсивности движения, этим невидимым мостиком, соединяющим “я”, устремленное навстречу опыту собственной смерти, и то будущее “я”, которое пройдет сквозь опыт собственной смерти, качественно изменив свою природу.

Вот почему взаимодействие стадий жизни у Киркегора, границы которых сторожат персонажи псевдонимных произведений, не строится по логике транзитивных переходов, линейно, последовательно-постепенно накапливающих в себе признаки изменения, другое время и другую длительность, напротив: переход из одного состояния существования в иное дан в знаках микроскопии смерти, это не “transition”, не “mediation”, а “пауза”, “остановка”, “прыжок” (Sprung), микросмерть того, кто переходит из одного состояния экзистенциального бытия в другое. Между “я мыслю” и “я есмь” не существует логизированного состояния “ergo”, но лишь остановка, и эта остановка возникает именно потому, что “я мыслю” смещается в план экзистенциального бытия: “я мыслю — я смертен, я мыслю *через* собственную смерть”. Смерть как остановка времени открывает опыт утраты транс-

цендентального эго, обнаруживая миры предельной интенсивности⁵⁸.

Точные образы Рильке:

“Понять убийц, но это: смерть в себе,
Всю смерть в себе носить еще до жизни.
Носить, не зная злости, это вот
Неописуемо”⁵⁹.

Микросмерть свидетельствует о том, что свою собственную смерть можно мыслить лишь в невообразимом, некоммуникативном движении, и это движение нельзя представить, о нем нельзя сообщить, ему нельзя научить. Готовность к смерти светится в жесте Авраама. Рильке говорил о бесконечном сознании ангела, которому доступны в равной степени две сферы человеческого бытия: та, где утверждается смерть, и та, где утверждается жизнь; доступны потому, что это бесконечное сознание погружено в микроскопию экзистенциального видения, туда, где мы уже не тела, а чистые воплощенные страсти: любить, отчаиваться, трепетать, ужасаться — “различные проявления вибраций”, “интенсивностей духовного рода”, мельчайшие частицы, разлитые в быстроте мгновений нашего внутреннего движения, не знающего более пределов⁶⁰.

Однако первый горизонт события смерти, который располагается вне нас, — “чистая овнешненность” — гораздо ближе к нам, чем это можно было бы себе представить: он разворачивается в языке. Ощущая его пределы, мы слышим предостережение; и в силу того, что нам не дано сознательно пережить собственную смерть, каждое реальное событие смерти оказывается за пределами нашего сознания: умирают те, другие, смертен другой, но не мы. Смерть не может стать событием, событием для тех, кого настигает. Также известно, и это показывает язык, что такое высказывание как, например, “я мертв?” невозможно в своей констативной функции, как впрочем и другое, “ты мертв”, поскольку, если оно принимает форму вопро-

са, то тот, кто мертв, не в силах ответить. Точно так же, как никто, кроме “я”, не может задать этот вопрос: “ты” есть лишь коммуникативный двойник для выражения меня, моего “я” в качестве “ты”. Другими словами, смерть прерывает циркуляцию интимно-личностного общения: тот, кто мертв, уже не “ты”, а лишь “он” — тот, кто умер; или “оно” — вот это мертвое тело, труп; или “они” — все те, которые умирают, когда ты остаешься живым. Таким образом, язык запрещает нам использовать предикат смертности на уровне глубинного общения “я” — “ты”, где “я” и “ты” находятся в непрерывном движении взаимного перевоплощения. Язык развертывается как тотальная стратегия нелица, где форма третьего лица выражает языковую сущность смерти. И поскольку мы пишем, мы втянуты в эту стратегию. Киркегор прекрасно знал об этом, когда пытался осмыслить функцию *третьего* в коммуникации. Ведь что-то происходит уже в начальном действии письма, когда, записывая фразу, ставят знак субъективности, “я” (“я есть тот, кто пишет в данное мгновение эту фразу, чья идентичность очевидна уже в первых знаках”). Но для Киркегора “я” остается пустым знаком субъективности до тех пор, пока это “я” не выработает к себе объективного отношения и тем самым не станет соотносимым со своей собственной смертью. Великий пример Сократа, который в мгновение высшей для себя опасности относится к себе как к третьему лицу, *объективно*⁶¹. Если двигаться далее за мыслью Киркегора, то мы увидим, что третье лицо выступает для него в качестве условия коммуникативной стратегии. Чтобы сообщение соответствовало экзистенциальному содержанию, которое в нем заключается, оно должно быть очищено от следов того, кто делает сообщение, его имя должно стать псевдоименем, т.е. таким именем, которое является формой самого события, а не формой его субъективного пере-

живания. Возможность биографирования субъективности должна быть заранее устранена. Почему? Потому, что экзистенциальное сообщение не может быть передано прямо от “я” к “ты”, но должно передаваться так, чтобы гарантом коммуникативного канала выступало третье лицо, т.е. некто, кто ставит под сомнение “я” и “ты”, указывая на событие, из которого они могут или не могут проявиться. Имя того, кто сообщает экзистенциальную информацию, должно быть стерто в другом имени; стирая, его спасают, ибо, чтобы стать событием, оно не должно иметь никакой биографируемой или субъективирующей формы референции.

Отметим и другой момент псевдонимии письма. Все эти фигурки-псевдонимы, настолько живые в письме, становятся пустыми и мертвыми, как только внешняя сила, приводящая их в движение, прекращает свое действие: они рождаются и живут лишь в письме Киркегора. Только письмо в его удивительном упорстве накапливает безличное, способное продвигаться все ближе, нарушая дистанцию, к внутреннему переживанию пишущего вплоть до его полного захвата, демонстрирует нам это редкое сочетание живого и мертвого. И так как ткань текста, увлекаемая силой письма, не перестает разрастаться, марионеточные фигурки движутся в направлении, *поперечном* любому из возможных горизонтов растущего текста: они прочерчивают границы отдельных территорий, охраняют их, становятся поэтическими авторами киркегоровских “книг”, “предисловий”, “атмосфер”, “приложений”. Марионеточные фигурки как бы кроют текст. Когда мы вспоминаем о киркегоровской циркуляции сфер (эстетической, этической, религиозной) со всеми их субсферами и о том искусстве картографирования, которым владел Киркегор, нам не следует забывать об этих фигурках, которые дают имена движениям сфер, определяют их соположение и навигацию. Назначение их неизменно: служить местом перехода с

одного уровня экзистенциального бытия на другой. Как только экзистенциальный пафос отдельной сферы исчерпан и дыхание прервано, требуется новое движение письма, новое имя, необходим прыжок. Этот прыжок из одной сферы в другую и есть смерть, помечаемая псевдонимом, но смерть частичная или идеальная, т.е. такое событие смерти, которое позволяет одним мгновением перейти в иное измерение бытия. Так, жест Авраама является таким прыжком в подлинную суть религиозного движения, в то время как марионетка-комментатор погружается в молчание. Фигурки марионеток появляются в местах этих переходов-прыжков. Будет законным предположить, что подобные фигурки — своего рода остатки, наименьшие частицы события смерти в экзистенциальном опыте пишущего, они останавливают бесконечный транзит письма, организуют пространство текста и вместе с тем являются кристаллизацией самой сущности письма как стратегии анонимности.

Новейшая философия почти не
создает движения

С.Киркегор

В каждом произведении Киркегора можно найти пространные размышления о статусе тела в экзистенциальном опыте. Биографически закрепляется отказ от собственного тела, совпадающий с углубляющейся тоской по *иному* телу. В “Дневнике” делается запись:

“То, чего мне действительно недостает, так это тела и телесных оснований”⁶².

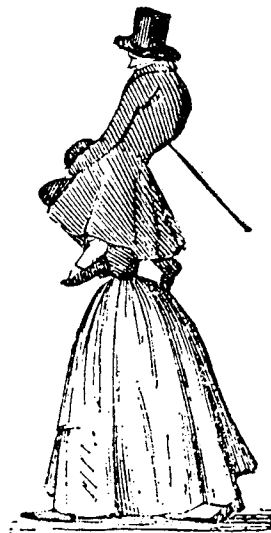
Если высшая экзистенциальная (религиозная) страсть является наиболее чистой страстью, то этой страсти должно соответствовать определенное состояние телесности. Страсть — это аффект; аффект, со своей стороны, — это всегда движение, определяемое степенью интенсивности телесного чувства. Посколь-

ку вся область экзистенциальных событий описывается Киркегором в терминах движения (каждая сфера образуется в результате устойчивого повторения одного и того же вида движения, которое воплощает в себе марионетка-комментатор), то при переходе из одной сферы в другую или с одного уровня экзистенциального бытия на другой требуется всякий раз интенсифицировать движение, следовательно, выбрать тело:

“...подобно тому, как устремленный к победе генерал, когда лошадь под ним убита, кричит: “Новую лошадь!” — так и победоносная здравость моего духа должна бы воззвать: “Новое тело!”⁶³.

Выбор нового тела вновь повторяет отказ Киркегора от авторского, биографического тела, имеющего имя, ибо собственное имя, называя, раскрывает историю конкретного тела, обнаруживает его органическое, “земное”, смертное целое, инертный образ, неспособный к изменению во славу высшей страсти. Псевдоним — имя нового тела, в его акустическом образе удерживается вид движения, который необходим, чтобы осуществить экзистенциальную коммуни-

кацию. Умножение псевдонимов означает умножение тел и движений. Способность Киркегора к порождению все новых и новых телесных аффектов движений паразитерна: может быть, как никто другой из частных мыслителей XIX в., он был озабочен защитой своего телесного образа в литературной полемике, которую он с переменным успехом вел на протяжении всей своей жизни. Достаточно вспомнить многочисленные кари-



катуры из журнала “Корсар”, в которых телесная недостаточность Киркегора подвергалась грубому осмеянию и издевкам⁶⁴. Вот некоторые из них:



Что же противопоставляет этому Киркегор? На мой взгляд, стратегию дендизма: быть элегантным вопреки всему: вопреки одиночеству и мужской импотенции, вопреки уродливому телесному образу и слабости физических сил, вопреки домыслам и слухам. Киркегор указывает на свою позицию перед лицом требований со стороны толпы:

“Обреченность моего существования действительно состоит в том, что моя сущность проявляется в качестве известной духовной элегантности... Долгое время, однако, я не замечал этого; я настолько углубился в свою задачу, постоянно упражняясь в ее решении и совершенствуя танцевальный шаг (Tanzschritte), что не заметил, как стал в силу этого слишком духовным для мира, в котором все покоится на животном рассудке, наглой прямолинейности и низости”⁶⁵.

Порядок компенсации телесного недостатка определяется завоеванием следующих телесных позиций: механической точностью любого жеста, непрерывностью движения (независимо от того, находится ли биографируемое тело в покое или прыжке), выражением в одежде знаков всех виртуальных движений тела. В целом же элегантность движения имеет свою внешнюю меру в психологической и двигательной отчужденности от всех тех, кто невольно становится его свидетелями: тот, кто движется элегантно, не может быть “понят”, а его будущий жест не может быть предсказан. Карикатуры из “Корсара” разоблачают дендизм Киркегора, низводят элегантность его частного и литературного жеста к набору телесных недостатков. Взгляните еще раз, разве не бросается в глаза, что любой жест, поворот тела или его асимметричность, любой биографический факт из жизни Киркегора в конечном счете интерпретируется как следствие телесного безумия, т.е. как недостаток, который ничем не может быть восполнен. Киркегор парирует этот вызов со стороны “датского общества” движением. Как обнаружить телесный недостаток? Надо разоблачить, сорвать одежды, открыть тайну, короче, показать тело без одежд (которого, кстати, как мы знаем, недостает Киркегору) и тем самым уравнивать разоблачаемое тело со всеми другими, мало того, уравнивать, чтобы принизить, лишить его движения. Приведенные выше карикатуры останавливают все виды движений, которые Киркегор способен совершать как денди и экзистенциальный мыслитель, непрерывно совершенствующий свой танцевальный шаг, скрываясь в нем от домогательств толпы. Итак, те-

лесный недостаток исправляется движением, быстротой танцевальных пируэтов, прыжков и поворотов, которые могут быть доступны определенному виртуальному существу — *марионетке*. Тело как *это* тело, как биографируемое тело Киркегора исчезает в движениях, но открывается как образ идеальной телесности. Здесь было бы уместно сказать о том, что, совершенствуя себя в искусстве танца, Киркегор (как и Ницше) преследовал вполне определенную психотерапевтическую цель. Если в повседневном поведении функцию психотерапевтической защиты брал на себя дендизм (при любых, даже самых отчаянных обстоятельствах оставаться элегантным), то в литературной деятельности сходную танцевальную функцию исполняло *письмо*. Письмо как вид танца, как особое пространство, в котором от книги к книге совершенствуются самые разнообразные движения экзистенциального опыта и каждому из них придана своя фигурка танцора, помеченная именем. И все вместе эти танцоры-марионетки образуют общий рисунок письма-танца, нечто подобное менюэту — танцу, который с успехом выполнял терапевтические функции в клинике шизофрении⁶⁶.

Здесь стоит вновь вернуться к тексту “Страх и трепета”. Эта книга — рассказ о высшем экзистенциальном переживании, открывающемся в своей истине силой абсурда, — не история об Аврааме, а история экзистенции. Авраам — знак экзистенции, и поскольку, по определению Киркегора, экзистенция представляет собой чистое движение, то Авраам является рыцарем *чистого движения*.

Вот характеристика Авраама, рыцаря веры, даваемая ему Киркегором в терминах движения:

“В бесконечном смирении он отрывается от всего и затем все вновь обретает в силу абсурда. Он *постоянно создает движение бесконечности* и производит его с такой прямотой и достоверностью, что постоянно обретает благодаря ему конечность, и ни на мгновение не в силах себя чем-то иным успокоить. Для танцора

это должно быть труднейшей задачей: *занять определенное положение, причем так, чтобы это положение удержать, но благодаря самому прыжку в это положение в нем оставаться*. Вероятно, танцор вообще не в силах осуществить то, что под силу рыцарю веры. Большинство людей живут затерянными в печали или радости мирского, но из этой цветочной ограды не существует пути к танцу. *Рыцарь бесконечного — это танцор, обладающий высшей силой: он создает движение вверх и тут же устремляется вниз, и это не беспредельная трата времени и энергии, это движение не лишено красоты, но каждый раз, когда он устремляется вниз, он не может занять соответствующее положение, он колеблется там лишь одно мгновение, и колебание свидетельствует о том, что он скорей всего пришелец в этом мире. Это колебание более или менее случайно и зависит от меры его искусства совершать движения, однако и самый искусный среди подобных рыцарей все-таки не может скрыть колеблющегося положения: оно невидимо в воздухе, в моменте полета, а если видимо, то только на одно мгновение, там, где танцор касался или касается почвы. Об этом хорошо известно рыцарю веры. Можно столь быстро устремляться вниз, чтобы прыжок в ту же самую секунду мог выглядеть так, как если бы он длился долгие часы; прыжок в жизнь превратить в плавный переход, возвышенное соответственно выразить в плоском и банальном. Вот на что способен рыцарь веры, и это подлинное чудо*⁶⁷.

В этом отрывке предельно сжато выражена суть теории экзистенциального движения Киркегора. Попробуем проанализировать ее основные положения.

Тройственный союз теоретиков и экспериментаторов движения: Спиноза — Лессинг — Киркегор. Поразительная преемственность. Взаимные уточнения, комментарии, критика⁶⁸. Для Спинозы человеческие тела представляют собой сложные индивидуумы, отдельные элементы которых также индивидуальны и определяются не по субстанции, а по виду движения.

“Тела различаются между собой по своему движению и покою, быстроте и медленности, а не по субстанции”⁶⁹.

Спиноза трансцендирует не позицию отдельного субъекта, наблюдающего движение (в его “Этике” мы не находим чистого “я мыслю”), он трансцендирует само движение, пытаясь мыслить тело через движение, в зависимости от быстроты или медленности, которые оно может демонстрировать по отношению к

другим движущимся или покоящимся телам. Подобный анализ высвобождает само движение, которое теперь не определяется свойствами того или иного носителя (не “порождается” ими), оно уже есть до всякой его возможной формы. Движение преодолевает “внешние” границы тела, положенные ему в обыденном опыте, и не зависит от создаваемой им формы. Каждое тело стремится вступить в конкурс скоростей с другими телами, которые могут войти в его состав, если мощь и амплитуда его движения достаточны или, напротив, оно само может быть включено в движение других тел.

Спиноза открывает мир скоростей тела. Не существует субъекта движения, не существует некоего “я”, которое было бы способно отдавать себе отчет в каждом своем движении и всегда превосходить его сознательным проектом. Если перевести это на современный язык, Спиноза открывает мир бессознательных, аффектированных движений, когда говорит о том, что существует множество движений тела, о которых “не знает душа”⁷⁰. Параметры подобных тел, тел аффекта, не закреплены в признаках вида или рода, в субстанциальной отграниченности от других тел, они текучи и определяются трансформантами: покоем и движением, быстротой и медленностью. Не случайно “Этика” доказывает в геометрическом порядке, т.е. в терминах чистого движения: точки, линии, поверхности. Аффекты выступают в качестве сил, воздействующих на тела и образующих их. Тел вне движения Спиноза просто не знает. Не знает потому, что исследует исключительно аффектированные тела, тела движений, не воспроизводимых ни в каком сознании, кроме божественного.

Геометрия чистого движения, движения марионетки — вот что сближает этих трех теоретиков. Не без помощи Спинозы и Лессинга Киркегор намечает поворот философствования к экзистенциальной идее

движения. Но цель уже иная: как сместить трансцендентный план движения в имманентный, создать для последнего совершенно чуждый ему план, экзистенциальный. Киркегор обновляет спинозовскую проблематику тем, что ставит вопрос не о том, как мыслить чистое движение, а о том, как его совершать, и что требуется для этого. Прежде всего, как полагает Киркегор, не следует думать, что движение нашло свое адекватное выражение в количественной диалектике Гегеля, в том типе логики, которая изобретает постепенность перехода от одного состояния к другому, от одной позиции к следующей, т.е. изобретает “абстрактное” движение, которое должно заместить движение в его имманентной данности. Движение “мгновенно” и не определяется последовательностью логических “снятий” (*Aufhebung*), оно всегда между двумя возможными точками и никогда не есть нечто третье.

“Переход от возможности к действительности, как справедливо учил Аристотель, является движением (*Bewegung*). О нем вообще совершенно невозможно говорить на языке абстракции или в нем понимать его; более того, оно представляет собой такое движение, которое не может дать ни время, ни пространство, предполагающие движение или предполагаемые им; оно скорее пауза (*Anhalten*), прыжок (*Sprung*)”⁷¹.

Если движение и свершается, то лишь в том промежуточном “пространстве” (*Spatium*), которое Киркегор называет “мгновением” (*Augenblick*)⁷². Только экзистенциальная страсть способна перевести трансцендентный план движения (движение как таковое) в имманентный (движение экзистенциальное). Другими словами, мерой движения не может быть то, что не является движением. Мыслить движение самим движением — таков вывод, который можно сделать из размышлений Киркегора. Сфера экзистенциального опыта, будучи сама определяема этими мгновенными импульсациями движения, его различных скоростей, не описываема в динамике логической системы: в ней царит иная логика, логика фрагментов, регрессирую-

ших коммуникативных планов, не связанных между собой никаким общим проектом, кроме, пожалуй, одного: продолжать движение во что бы то ни стало. Меры движения Киркегор находит в самом движении, их две: “мера решения (или прыжка)” и мера “повторения”, которые, на наш взгляд, соответствуют мерам, выделенным Спинозой, — скорости и медленности.

Более сложный вопрос: как они взаимодействуют? С одной стороны, когда мы описываем состав экзистенциального бытия, то знаем, что оно опирается у Киркегора на постулат равной значимости всех экзистенциальных событий (включая “рождение” и “смерть”), развертывающихся последовательным рядом в границах их одновременности. А это значит, что экзистенциальное бытие характеризуется особым типом пространственно-временных отношений, которые утрачивают в нем свои чисто физические, наблюдаемые свойства. С другой стороны, мы также знаем, что меры движения — “решение” и “повторение” — могут действовать в одном ритмическом контуре лишь будучи помещенными внутрь самого движения. Иначе говоря, они являются мерами в “пространстве” мгновенного перехода из одного состояния в другое, а это возможно лишь в промежуточном пространстве, в пространстве “мгновения”, которое Киркегор называет “атомом вечности”. *Augen-blick* — это действительно мгновение взора, “глаз циклопа”, та неподвижная, но крайне интенсивная точка движения, которая одновременна всем возможным точкам любого другого движения, любого другого времени, *одновременна*, но *дистантна*, т.е. остается смежной любым позициям, которые может занимать тело в движении, *смежна*, но *разновременна*. Вот откуда появляются выделенные Киркегором меры экзистенциального движения: мера решения, которая контролирует сферу экзистенциальных событий вплоть до самых мельчайших и едва различимых (она как бы удерживает в

себе это бесконечное множество возможных времен, чтобы затем в одно мгновение прорваться в трансцендентный план, в вечность); мера повторения, которая контролирует все возможные и невозможные пространства, “места” тем, что делает их почти неразличимыми и стремится продлить переживание трансцендентного опыта движения в бесконечность пространств.

Другая проблема: изображение движения (если быть более точным, у Киркегора идет речь о “постановке движения”, его “показе”). В “Лаокооне” Г.-Э.Лессинг устанавливает границы: живопись “изображает тела и опосредствованно, при помощи тел, движения”; поэзия “изображает движение и опосредствованно, при помощи движений, тела”⁷³. Киркегор не ставит под сомнение лессинговские правила восприятия движения и его показа в поэтическом письме. И тем не менее, он следует своим путем, так как его задача заключается в том, чтобы совместить в одном экзистенциальном плане имманентный и трансцендентный планы движения: не только выявить с помощью изображения движения (письмо), как устроены сами тела, которые в него вовлечены, но и добиться того, чтобы тот, кто исследует эти движения (читатель), мог включиться в само движение, даже если бы ему в таком случае пришлось пережить свою собственную “смерть”, катастрофу чтения (“Я есть Авраам, я есть Бог, я есть Исаак”). Можно заметить, что Киркегор не пытается изобразить или представить тело Авраама, а, напротив, стремится передать действие на него невидимых сил вместо того, чтобы описывать конкретное расположение тела Авраама или Исаака в библейском интерьере и вместо того, чтобы апеллировать к внутреннему переживанию веры, которое может быть легко вербализовано по авторской или читательской прихоти. Авраам неподвижен, погружен в молчание и тишину мира и тем не менее он совершает невозможное движение, движе-

ние, которое непредставимо физиологически или пластически. Это движение настолько мгновенно, что изобразить его можно лишь в крайне замедленном коммуникативном плане. Вот откуда берет свой исток поразительная микрология множества движений, различимых по скоростям и направлениям, движений предваряющих, устремленных к своим пределам, но вызванных к жизни лишь для того, чтобы преодолеть последний предел, предел человеческого существования.

Авраам как танцор представляет собой сверхмарионетку; лишь она способна исполнить прыжок в бесконечное, совершить который не в силах земное существо. Рассмотрим более обстоятельно движение, совершаемое марионеткой, не пренебрегая его чисто физическими параметрами, столь отчетливо представленными в романтическом театре марионеток. Марионетка не в силах имитировать органические движения, да и не в этом ее задача; ее достоинства в другом: она способна производить движения *бесконечно медленные* или *бесконечно быстрые*, такие, которые находятся ниже или выше нормального порога восприятия, движения предельной и минимальной интенсивности. Иначе говоря, марионетка производит только аффектированные типы движений (страх, боль, грусть, радость и т.п.), и мы потому привлекли ее к нашему анализу театра Киркегора, что она способна косвенным образом визуализировать опыт экзистенциальности, который человеческое тело переживает “внутренне”, без стороннего взгляда, в “пустынности души”. Однако, не следует думать, что марионетка способна производить движения, она — “чистое бытие”, меньше, чем ничто; существо бесконечно мельчайшее, всепроникающее, универсально подвижное, обладающее удивительной реактивностью восприятия невидимых сил, избравших ее тело в качестве идеального сценического орудия. Подобный театр — а это театр не только Киркегора (Киркегор не

отказал бы в соавторстве Клейсту, Гофману, Лейбницу, Андерсену, Спинозе или Лессингу) — тяготеет к выражению себя исключительно в отчужденных от человеческого видах движения. Если, например, марионеткой передают человеческий жест, то последний предельно машинизируется, отчуждается, становится “о-страненным”, если вообще не исполненным безумия; так, органичный язык человеческого тела благодаря марионетке замещается противотелесным языком и именно в силу того, что марионетка не знает окультуренного, “естественного” жеста, опосредуемого вербальным выбором, который, как известно, опутывает начало любого движения психологией его выполнения. Жесту марионетки не должно сопутствовать ничего от “сознания жеста”. Только Бог или Марионетка могут выполнить подобный род движения: первый в силу того, что одарен бесконечным сознанием, вторая — в силу того, что не одарена никаким⁷⁴.

Марионетка не скрывает лица и не имеет его, как не имеет тела в обыденном смысле, она — *устройство движения*. Киркегор скорее согласится выказать жест по отношению к тайному событию его жизни (как он это делает в “Дневнике”), нежели попытается опереться на язык с целью придания общезначимости событиям экзистенциальной сцены. Другими словами, он не пытается уравнивать шансы того, кто переживает событие движения в его невыразимости и тайне, с тем, кто силится проникнуть в его смысл благодаря всеобщим нормам языка. Марионетка как хореографическая форма, благодаря которой постоянно рефлектируется изображение движения, сохраняет тайну движения вдали от языка, но одновременно учит движению как становлению в экзистенции, открывая в читательском опыте план переживания не авторской (имя за псевдонимом), а его собственной тайны. В театре Киркегора царит культ высвобожденного жеста, невербализуемого порыва, это театр па-

фоса, страсти, театр движения. Движение марионетки — “наименьшей монады”, “мельчайшей машины” (Лейбниц) — движение неосознаваемо точное и вместе с тем игровое, не знающее границ и действительного покоя, оно свидетельствует о том, что марионетке незнакома сила сопротивления земли, она, по выражению ее знатока Г. фон Клейста, *антигравна*⁷⁵. Иначе говоря, марионетка — это такое устройство по производству движения, центр тяжести которого размещается “выше”, чем у обычного танцовщика. Ее тело — мы и дальше будем употреблять этот термин в физическом смысле — не заполняет никакого пространства и уж тем более не создает его; ей самой не принадлежит ни одна из поз, ни один из жестов или тех блистательных парений-прыжков, которые она в изобилии способна производить. Марионетка обладает и в то же время не обладает телом; марионетка в покое — может ли быть что-либо мертвее этого странного иероглифа? Но вот она в движении, и ее тело исчезает из нашего пространства-времени, марионетка становится своеобразным воплощением неслышанной геометрической искусности и движется по линиям, которыми правит божественная машинерия.

Клейст указывает на непростое отношение между марионеткой и тем, кто ею управляет, машинистом: чтобы начать движение, машинист должен мысленно перенестись в центр тяжести марионетки, то есть, другими словами, танцевать вместе с ней⁷⁶. Но если продолжать рассматривать взаимоотношение машиниста и марионетки с этой позиции, то мы приходим к выводу, что машинист — не автор, а скорее составная часть самой марионетки. Машинист и марионетка образуют вместе единую сценическую машину, производящую движения определенного вида. Углубляясь в технические особенности руководства телом марионетки, Клейст определяет решающее условие ее движения: “между движением его (машиниста) пальцев

и движениями прикрепленных к ним кукол существует замысловатая зависимость, такая же, к примеру, как между числами и их логарифмами или между асимптотой и гиперболой”⁷⁷. Когда Клейст анализирует богатые возможности геометрического рисунка движения марионетки (нет движения, которое она не могла бы исполнить), он указывает на график двух кривых, пересекающихся в одной точке, которые затем, словно пройдя сквозь бесконечность, вдруг выступают перед нами в другой точке пространства, зеркально отраженной от первой. Прыжок совершен, и марионетка вновь неподвижна, но прыжок остается непостижимым и, если хотите, даже невидимым, так как между двумя его фазами — началом и завершением — размещается *бесконечное*. Не пытайся мыслить поступок Авраама, а создай этот жест-крик-прыжок в своем экзистенциальном пространстве, стань марионеткой в своем театре веры! Киркегор подталкивает нас к выводу: при всяком переходе из одной сферы в другую необходим специфический транспорт, марионеточное существо, его движение-полет депсихологизирует событие. Именно это существо определяет быстроту движения, делает возможным переход-прыжок, ввергая нас в “маленькую смерть”, испытывая которую, мы, читающие, овладеваем силой, что увлекла Авраама к Богу. Уместно напомнить о глубоком замечании Адорно:

“Авраам как субъект “диалектической лирики” является аллегорическим именем для объективного, можно даже сказать, для физикалистской динамики сфер”⁷⁸.

Другими словами, Авраам как марионетка религиозной “широты” есть просто определенный способ, каким приводится в действие игра сфер; Авраам — это не “человек”, а принцип сцепления гетерогенного, несовместимого, по сути дела, — орудие божественной машинерии, которая управляет и им, и мари-

онеткой-комментатором, оставаясь равно непознаваемой для обоих.

“Но каждый знает, что труднейшим из всех прыжков во внешнем, физическом мире является тот, когда с одного места необходимо прыгнуть в высоту и снова на то же самое место опуститься, и что этот прыжок легче совершить, если между местом, где стоит намеревающийся прыгнуть, и тем, куда он должен прыгнуть, располагается промежуточное пространство (Zwischenraum Spräum). Подобное верно и для духовной сферы: труднейшее решение принимается не тогда, когда тот, кто его принимает, может находиться от него на некотором удалении (как, например, тот, кто еще не принял веру Христа, но решается ее принять), а тогда, как если бы все уже было решено. В этом случае трудность принятия решения двойная: первая — принятое решение — лишь видимость возможности, и вторая — трудность самого решения. Когда я еще не принял веру Христа, христианство помогает мне в моем решении стать христианином, и тогда расстояние между нами почти то же, что и при начальном разбеге для совершающего прыжок. Но когда все уже решено, когда я являюсь христианином по рождению (то, что я крещен, означает лишь возможность), и, в сущности, нет ничего, что бы могло мне помочь осознать ответственное решение, напротив, меня отвлекает от осознания решения именно видимость того, что все уже решено (вот что представляет собой высшую трудность). Короче: *легче стать христианином, когда ты им не являешься, чем принять веру Христа, когда ты уже христианин; и это последнее решение ожидает того, кто был крещен в детстве*”⁷⁹.

Наблюдая за балетной постановкой “Фауста”, комментатор “Понятия страха” пытается уяснить себе смысл поэтического воздействия, весь тот ужас, которым веет от демонических сил, управляющих движением марионетки по имени Мефистофель: трудно “представить” или “предвосхитить” ожидаемое движение, так как это движение есть прыжок, прыжок из того положения, из которого его совершить невозможно. Там, где пересекается направление реального сценического прыжка марионетки с психологической убежденностью зрителя в том, что подобный прыжок в данное мгновение не может быть совершен, именно в этом пересечении и “вспыхивает” точка поражения зрительского восприятия, т.е. совершается прыжок Мефистофеля. И ее интенсивность тем выше, чем менее способно воспринимающее сознание преду-

гадать начало прыжка. Прыжок — прорыв, мгновенный переход в состояние, которое не только не следует из предыдущего, но и полностью его исключает. Этот прыжок не может быть видим, он слишком быстр для глаз зрителя (или слишком медленен, что одно и то же). Вот почему так ужасает комментатора “Страха и трепета” мгновение прыжка Авраама, который как бы “прорывается из одного совершенно покоящегося в себе положения”⁸⁰, т.е., наблюдая за марионеткой, он не знает, в какой момент, с какой быстротой и в каком направлении будет совершено движение: между двумя вероятными точками прыжка (начальной и конечной) существует пауза абсолютной неподвижности, из которой, как это представляется комментатору, не зародиться никакому движению. Поэтому прыжок подобен сполуху, сжигающему память о движении, которое мы привыкли считать принадлежащим нашим телам. Движение-прыжок — не движение, переходящее в прыжок, а именно прыжок как движение. Киркегор анализирует два вида прыжка: один — с места, другой — с разбега. Как они совершаются? Для прыжка с разбега необходимо наличие некоего промежуточного, дополнительного пространства: прыжок может состояться в том случае, если процесс движения уже в наличии, но тогда прыжок будет просто ускорением, — шаг переходит в бег или в полет к определенной цели. Прыжок с места — это трудное движение, потому что оно совершается без опоры на вспомогательное пространство, более того, прыгающий, чтобы вернуться на то же место, должен преодолеть собственное тело. На этом физический смысл прыжка с места кажется исчерпанным. Действительно, если ограничиться лишь этими физическими моделями, мы не поймем самого главного: прыжок, который совершает марионетка Авраам, в любом пространстве внешнего, чисто физического наблюдения будет представлять собой паузу между

движениями. Это движение в силу его быстроты выпадает из нашего мира, его след — это полная, ужасающая неподвижность актерского тела⁸¹. Следовательно, это сверхбыстрое движение является себе имманентным и не нуждается в человеческом теле, чтобы себя продемонстрировать или проявлять.

Перечитаем сказку Андерсена “Мертвец” и остановимся на одной из последних фраз, произнесенных таинственным покровителем героя: “Помнишь мертвеца, — открывает свою тайну покровитель, — которого ты спас от поругания? Тот мертвец был я!”⁸². Требуется бесконечность возврата по линии жизнь—смерть—жизнь, чтобы оказать помощь герою; требуется стать абсолютно мертвым, чтобы изобрести повод для возврата в жизнь, но уже в качестве иного существа, мельчайшего, частичного, но с предельным по интенсивности переживанием существования. Таков и библейский Авраам — рыцарь веры. Если Авраам и является танцором, то это танцор, “обладающий высшей силой”. Его задача крайне трудна, если вообще выполнима: совершить прыжок в высшую религиозность, но так, чтобы в момент прыжка остаться именно в “кочующей” точке самого движения, ни там, ни тут, но и там и тут, не знать ни начала, ни конца, ни бесконечного, ни конечного, ни страха, ни трепета, так, чтобы мгновение прыжка длилось вечно; быстрота здесь совпадает с предельным замедлением самого движения в прыжке. Две точки — послушание Богу и любовь к сыну — порождают это движение глубинной веры, само же движение минует их и находится в иной точке, бесконечно дистантной по отношению к ним и одновременно смежной — в переживании веры силами абсурда. Итак, с одной стороны — минимизация жизненного мира, то, что Лейбниц называл “свертыванием”, когда говорил о движении смерти, переживание собственной смерти, погружение в мельчайшее, в разносимый ветром прах

земли Мориа, в остатки и клочки языка, в немоту, где запрет на всякое я, собственное тело, запрет на человеческую боль и страдание принимает форму закона; с другой стороны — и синхронно с первым — максимизация экзистенциального бытия, нарастающий пафос исполнения невозможного (преданность Богу дарует спасение сына) — чуда как собрания всего конечного в едином бесконечном опыте божественного. Прыжок в таком случае — это импульс энергии, уничтожающий разом точки минимума и максимума.

1843—1855 годы — поразительный по своей продуктивности период в жизни Киркегора: ведутся дневники, издаются десятки “назидательных речей”, журнал, псевдонимные сочинения⁸³. Удивительная энергия письма! Как будто жизненный путь проходит через нескончаемые листы бумаги, и только эти неустанные и упорные пробеги пера еще могут связывать с жизнью. Писание как молитва. Письмо становится не просто чем-то большим, чем сама реальность, — оно производит реальность. Жизнь движется в пространстве письма, это пространство и есть пространство Innerlichkeit. Киркегор сообщает в своем дневнике, что неспособность к “прямой” коммуникации изначально заложена в его природе⁸⁴. Это признание вполне искренно, ибо за ним скрывается страсть Киркегора к писательству, власть письма над его жизнью: когда я пишу, “тогда я понимаю, что я не есть”. Экзистенциальное мышление драматизирует феномен языка и одновременно пытается упразднить его власть над письмом. Киркегора не пугает то, что может потребовать от пишущего язык: во все моменты письма не быть “я”, а только тем, кто пишет, быть не лицом, а “третьим”, внеличным и внешним, т.е. пережить свободу выражения как свободу вне языка, вне его устойчивых грамматических и синтаксических структур. За эту свободу нужно платить — пла-

тить собственным “я” (не я пишу, а что-то пишет мною или, может быть, нечто пишется). Когда я больше не отождествляю себя с неким “я” (идеальным или биографическим), а трансформируюсь в “третье лицо” по отношению к самому себе, в то, что Киркегор называет “позицией объективности”⁸⁵, я способен сообщить о том, о чем сообщить в первом лице невозможно. Ведь задача остается все той же: как сообщить то, что не может быть сообщено, учитывая то, что язык в его общезначимых формах всегда препятствует такому сообщению? Как преобразовать, “искривить” язык, чтобы передать в нем экзистенциальное содержание, как не дать ему заместить движение письма линейностью грамматических построений? Киркегора всегда волновали эти вопросы. Во всяком случае, он полагал, что именно письмо способно создать движение в языке, которое откроет смысл экзистенциального сообщения. Киркегор отдает себе отчет в том, что процесс чтения в силу господствующих языковых и этических норм оказывает негативное воздействие на движение и ритм письма (они вообще могут не распознаваться читателем). Порой текст его толкуют слишком прямо, не замечая ритмической плотности письма, и эта “прямота” во многом объясняется все более укореняющейся привычкой читать глазами, глазочтением, чтением в одиночестве и полном молчании, пробегом. Принципы майэвтического письма, которые пытается разработать для своих текстов Киркегор, не опираются на глазной тип чтения. Стратегия философствования может быть успешной в том случае, если письмо стремится высказать всегда нечто большее, чем это допускается языком и читательским ожиданием (например, открыть доступ читателю к ритмическому переживанию читаемого).

“Что меня особенно занимает, так это архитектонико-диалектическое, то, что некогда усматривалось глазом в пропорциях предложения и что, с другой стороны, для голоса, когда читают вслух, является ритмом. Я постоянно представляю себе читателя, читающего вслух. Это согласуется с тем, что я подчас очень экономно исполь-

зую запятую. В силу подобных обстоятельств я веду нескончаемый спор с наборщиками, которые, при всей их доброжелательности, всюду расставляют запятые, нарушая ритм фразы. В моем представлении даже наиболее значительные из датских стилистов употребляют точку совершенно неверным образом. Они пытаются завершить полностью собственную речь в одном звучном, маленьком пункте — точке, но из этого следует, что логическое отнюдь не выражает род надлежащих соответствий, так как предложения, логически друг с другом упорядочиваясь, должны координироваться таким образом, чтобы вопреки всему каждое из них завершалось точкой. Прежде всего я должен повторить, что вижу своего читателя читающим вслух и упражняющимся в этом чтении...”⁸⁶.

Экзистирующую субъективность можно представить себе, если такое сравнение возможно и оправдано, в виде резонирующей камеры, приюта многих и многих голосов, слышимых отдельно, во всей отчетливости, причем настолько близко, насколько это возможно, ибо в письме доминирует определенный ритм чувственности, порывающий с внешним оптическим опытом чтения. Это особенно заметно по “Страху и трепету”, где молчание Авраама есть напряженное вслушивание в голос Бога, усмотреть физическое присутствие которого нельзя; читатель по мере чтения становится обладателем тонкого религиозного слуха. Напомним, что коммуникативная структура книги оперирует различными типами чувственности: если эстетическая форма еще подвержена страсти ко всему зрительному и в силу этого склонна обольщаться видимым, то в этической рефлексии она подвергается подвешиванию (Suspension). Зрительность библейской истории парадоксализуется в своем же собственном пространстве, не постижимом с одного определенного угла зрения или посредством неизменной дистанции. Пространство крика-жеста Авраама не может быть видимо, оно полностью исчезает как предмет смотрения и внешнего наблюдения, ибо в нем резонирует один голос — голос Бога, проходящий через содрогаемое тело Авраама. Однако для читателя этот голос, проникающий как жало в плоть Авраама, остается неслышимым, т.е. он не обращен

нему, и тем не менее он слышим, но слышим *в телесном ритме письма*. Итак, не глаз, а ухо, не зрение, всматривание, а слушание, вслушивание — вот что представляет собой основной орган чувственности, чувственности идеальной, т.е. такой, которая отделяет себя от эмпирически удостоверяемой органической чувственности; идеальной также и в силу того, что сам процесс экзистирования разворачивается во *временности* и для его описания невозможно использовать какие-либо пространственные схемы.

“Чтобы выразить отношение к моей писательской деятельности, я мог бы воспользоваться выражением Иоанна Крестителя: “Я есть голос...” И если я есть голос, то скорее обладаю им как слушатель, чем как обычный оратор, я являюсь слушателем себя самого”⁸⁷.

“То, к чему я прибегаю, так это Голос, пронзительный, как взгляд Линкея, повергающий в ужас, как вздох гигантов, столь же долгий, как звук природы, модулируемый во всем объеме от смиренно-святого шепота до огнем извергающейся энергии или рева. Вот к чему я прибегаю, чтобы обрести воздух для полета, чтобы то, что укрыто в моих чувствах и что необходимо высказать, было высказано, и чтобы с равной силой подвергнуть разрушению как чувство ненависти, так и чувство симпатии”⁸⁸.

Голос, которым обладает Киркегор, или по крайней мере стремится овладеть, не является тем или иным голосом в указанном им же самим диапазоне голосов, это идеальный голос, или точнее, голос вне каких-либо своих звуковых отображений, этот голос есть ритм. Вспомним о том, что Киркегор в своих дневниках и других работах называет архимедовой точкой опоры. Эта точка находится вне пространства и времени, она не имеет каких-либо определенных текстовых параметров, ибо остается за текстом. Во всяком случае, Киркегор устанавливает свои правила пунктуации, правила использования точки как знака ритма, не соответствующие логико-грамматическим процедурам. Месторасположение этой точки не может быть зафиксировано вне голоса, читающего текст. Киркегор подсказывает нам, когда в своих последних книгах вводит еще один псевдоним: Inter/Inter

(“между...между”), дублирующий название его прежней работы “Или—или”. Но прислушаемся:

INTERPUNKTION,
INTER-PUNKT,
INTER...

Пунктуация устанавливает возможные грамматически и синтаксически регулируемые расстояния между завершёнными предложениями, между их границами — точками. Голос, говорящий через текст, не подчиняется подобным правилам, он располагается в особом месте, которое мы называем пространством письма. Голос обнаруживает свою силу в движении письма, проходит ритмической волной по тексту, переставляя знаки препинания, которые больше не указывают подобно буям прямой путь к истине. Схватенный читателем ритм и будет тем смыслом события, который он стремится постичь во времени чтения. Вот где рождается столь обширный диапазон киркегоровской просодии, действие которой мы столь явственно ощущаем при чтении псевдонимных сочинений, когда почти каждый псевдоним-марионетка имеет только ему присущий и легко отличимый акустическо-ритмический рисунок речи, свою *точку*. Одни рассказывают истории, попивая вино или раскуривая трубку, другие, напротив, крайне сдержаны, аскетичны в выражении своих мыслей и чувств, третьи страдают излишней гедонистичностью и болтливостью.

Ритмам письма подчиняется движение текстов, из которого всегда выделяемо движение, совершаемое одной определенной марионеткой. Движения марионеток должны накладываться друг на друга, ритмически окрашивая все пространство письма. Марионетка — акустический фантом письма. Благодаря ее способности к совершению любого движения (кроме человеческого), и осуществляется запись, которая, со своей стороны, предстает как письмо, устраняющее обычную последовательность знаков препинания и логико-грамматический строй предложения. Марио-

нетка занимает место в тексте во все той же виртуальной точке, *inter*, она — и вне текста, и в тексте. Не обладая ни возможностью выбора, ни собственным телом или сознанием, она движется, повторяя ритм Голоса, движется в автоматическом режиме. Подобно тому, как обычная игла проигрывателя воспроизводит звучание, “царапая” поверхность пластинки, так и марионетка в своем одновременном действии по воспроизведению и записи Голоса выступает в тексте чем-то сходным по своей функции с иглой; она — место соединения голоса и письма; как только появляется голос, тут же начинает свое движение и письмо. Произносить, слушать и записывать — это одна и та же операция для Киркегора. Я полагаю, что марионетка есть *острие*, и действительно, у Киркегора можно найти синонимический ряд терминов, поддерживающих смысл этой функции: *punctum*, *pointe*, *Punkt*. Острие, чья роль — царапать, оставляя след подвижной точки, которая всегда вне своего места, в виртуальной позиции, именно это острие образует точку, наделяя ее свойствами между-места, *Inter*. Так жало Бога проникает в плоть Авраама, заставляя его слышать Голос, растворяя его телесный образ в событии веры.

Я бы хотел выделить из общепринятой оппозиции высказывание-высказанное важную модальность: *высказываемость*. Не то, что высказано, и не то, что может быть удержано в высказывании как процессе непрерывно циркулирующем. Высказываемость как некоторая возможность создавать философские высказывания, возможность, которая никогда не может быть полностью актуализована в высказанном, но без которой невозможно построить законченное высказывание. В частности, упомянутая гегелевская “задержка” на огляде внутреннего содержания понятия и будет обнаружением поля высказываемости. Высказываемость мысли экстерриториальна, напротив, высказанное обладает индивидуальной территорией, на которой складывается определенный, даже уникальный тип коммуникативной стратегии. Высказываемость может быть единым очагом нескольких философских произведений, в то время как то, что ими высказывается, может находиться в сложном и противоречивом взаимодействии друг с другом. *Философские тексты корреспондируют друг с другом посредством высказываемости мысли, а не посредством мысли высказанной*. Высказываемость мысли всегда располагается на уровне межпроизведенческих значений, выска-

занность — только на уровне философского произведения (отдельных фраз, логических построений, стиля и т.п.). Общая же территория философской мысли определяется пределом ее высказываемости, который всегда располагается вне границ произведения, в другой мысли. Поясню примером. Следуя логике отношений высказываемости, я прибавляю к имени Гегель еще два имени: имя Гёльдерлина и имя Киркегора. Я не допускаю, как мне представляется, никакого произвола, хотя отказываюсь от конвенционально утвержденных, линейно сцепленных в немецкой культуре имен: я отказываюсь, в частности, от такой сцепки как “Гёте—Шиллер—Гёльдерлин” (поэтическая традиция), или от такой как “Кант—Фихте—Гегель” (философская традиция), или от такой как “Киркегор—К.Барт—М.Хайдеггер” (теологическая традиция внутри философской). Форма моего отказа достаточно “мягкая” и не допускает дисквалификации исторически оправданного выбора имен традиций. Попытка же предложить иную сериальность имен — Гегель—Гёльдерлин—Киркегор — выглядит значительно более искусственной и произвольной, и она будет оставаться таковой до тех пор, пока я не проясню *время* моего собственного анализа (точнее, позицию в мире чтения), делающего необходимым именно этот вид сериализации. Придется раздвоить время история мысли и выделить из него *историю памяти* (я бы определил ее еще как историю *высказанного*) и *историю воспоминания-забвения*, так как воспоминание действенно лишь в том случае, когда то, что вспоминается, подвергает забвению все то, что в данный момент оказывается вне воспоминания (история *высказываемости*, которая по отношению к первой вряд ли может быть признана историей, да она на это и не претендует). И все же — два времени и две истории: одна история вечно пребывает, словно стоит на месте и в то же время прибывает, захватывая будущее подобно приливной волне, делая будущее равным прошлому, а прошлое — будущему, она не знает настоящего; вторая история — убывает и в процессе убывания расщепляется на множество мельчайших, теневых, локальных, все более кратких историй мысли; она движется и “существует” лишь внутри события воспоминания, в то время как первая история захватывает события, упорядочивая их в линейном времени. Если обратиться к геометрическим образам, то первую историю можно представить в виде *продольной* линии по отношению к наблюдателю (то, что наблюдатель видит ее, ни в коем случае не устраняет ее базисное качество: быть продольной по отношению к любым возможным наблюдениям, ибо по определению они не в силах “возмутить” ее ход). Вторая же история существует *исключительно* как прорыв первой, она ей всегда *поперечна*, находится к ней под “прямым углом”, в том отношении, в каком памяти всегда поперечно мгновение воспоминания. Вторая история реактивна и постоянно трансформирует положение субъекта наблюдения в процессе своих воспоминаний-столкновений с первой историей. Время высказываемости, которое, на мой взгляд, характеризует время убывающих историй мысли, время событийное, несбывшееся, может иметь свое место в любых других историях и вместе

с тем не быть ни в одной из них. Когда мы говорим о текстах Гегеля, Гёльдерлина и Киркегора как рождающихся из единого для них очага высказываемости, мы, естественно, отменяем нашу зависимость от конкретного исторического времени эпохи, в котором они располагаются рядом друг с другом, отчужденные и несовместимые. И каждое из этих великих имен запирается словно на ключ своей традицией, своим произведением, своим социальным и профессиональным жестом. Философ, теолог, поэт. Хорошо известно отношение Гегеля к своему другу юности Гёльдерлину, так и не ставшее основой творческого союза (напомним о поучениях Шиллера, которые отвергаемый поэт принимал с благодарностью). Также известно, что между гегелевской системой мысли и произведениями Киркегора нельзя перекинуть мостки филиации: в своем историческом времени они, Гегель и Киркегор, были несовместимы. Мы же, занимая позицию вспоминающего наблюдателя, вспоминаем то, что сегодня, в нашем настоящем, еще продолжает нас связывать с их опытом мысли. Наше чтение текстов оказывается воспоминанием, и вспоминаем мы лишь то, что позволяет нам сегодня читать, что еще сцепляет нас с этими безнадежно устаревшими в историческом времени текстами, мы вспоминаем высказываемость мысли, а не то, что было высказано и запечатлено в совокупности фраз, понятиях или категориях. Если хотите, мы вспоминаем, как что-то высказывалось, а не *что* было высказано. Микрологическое измерение мысли Гегеля открывается читателю посредством “остановки”, задержки на множественности содержаний развивающегося понятия, которому никогда не стать, если не прибегнуть к произволу системной идеологии, элементом триадической конструкции. Чтение как “остановка” и будет тем зиянием высказываемости в структуре гегелевской диалектической аргументации, куда устремляются родственные этому чтению логики высказываемости: “паратактическая логика” Гёльдерлина и “пунктуационная” Киркегора.

В стихотворении “Патмос” Гёльдерлин находит точное выражение “природных” основ его поэтического паратаксиса: “Живое и там и тут / Рассеяно богом, разрознено”⁸⁹. Псевдопричинные связки “или”, “так”, “но”, “все же” (такими же связками злоупотребляет Гегель в своем философском письме) утрачивают свое грамматическое и синтаксическое значения, которые они получают в общепринятом поэтическом строе, они — знаки иной интенсивности, моменты иной логики, фрагментарной, несубординационной и случайной. Гёльдерлин пытается пояснить свою коммуникативную стратегию: “Существует инверсия внутри периода. Более сильна инверсия, когда сами периоды становятся материалом для нее. Логический распорядок, когда основанием следует развитие, за развитием цель, когда придаточные предложения сзади привешиваются к главным, к которым относятся, — этот распорядок лишь в редчайших случаях может оказаться пригодным для поэта”⁹⁰. Прием инверсивного строя повсеместно используется Гёльдерлином в его поздних пиндаровских гимнах. Вот один из примеров, приводимых Т. Адорно:

Что же смолкли они, святые округа театров?

Что огнем оскудел пляски высокий обряд?

Что же смолкли они, святые округа театров?

Что огнем оскудел пляски высокий обряд?

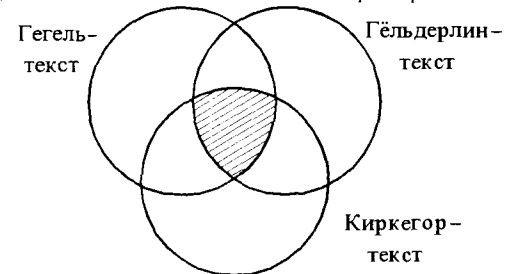
Что не отметит никто из богов чело работорца,

Мощно не вдавливает печать избранной жертве, как встарь?

Нет (Oder), он все же пришел, сокрыт человека обличем

И возвысил, и сам тихо замкнул торжество”⁹¹.

Словечко “Oder”, по мнению Адорно, фиксирует цезуру текста, семантическое зияние, и оказывает разрушительное воздействие на общий смысл отрывка, так как соединяет “несоединимое”: возрождение античного опыта и явление Христа. Для нас же главное здесь — это господство аграмматической логики, задающей в ущерб смыслу поэтического высказывания ритм музыкального потока; уже сам поэтический материал, распадаясь на бессвязные куски, фрагменты, обломки почти природной материи, оказывается формой выражения. Поэтический синтаксис позднего Гёльдерлина подчиняется закону *паратаксиса* (*parataxis*): вместо “логической иерархии субординированного синтаксиса” повсюду проявляется “превращение языка в нанизывание (*reihung*, рядование), элементы которого связываются между собой иначе, чем в суждении”⁹². Паратаксис-логика и будет формой высказываемости в поэтическом строе мысли Гёльдерлина, которая с разной интенсивностью обнаруживает себя в текстах Гегеля и Киркегора.



Заштрихованная область — это своего рода non-place для всех философских высказываний, которые стремятся обрести статус идеальной формы выражения мысли, *очаг высказываемости*, который располагается во времени того, кто читает тексты Гегеля, Киркегора, Гёльдерлина. Лишь этот очаг принадлежит времени чтения; другое, историческое, время, где господствуют различия, борьба, несовместимость идей и философских воззрений, где осуществляется коммуникативная стратегия, соответствующая духу прошлой эпохи, не имеет отношения к моменту чтения, когда я, несоблюдающий правил времени, начинаю читать текст и читать его ради самого чтения. Фуко называл подобные межтекстовые области “археологическими территориями”, в них тексты не только утрачивают свои специфические жанровые и специальные границы, но и начинают собираться вокруг очага высказываемости, который продолжает пульсировать, несмотря на стремление отдельных философских высказываний утвердить себя в пределах той или иной мыс-

лительной системы в качестве идеальных языковых форм мысли. Для Гегеля, Гёльдерлина и Киркегора таким очагом высказываемости осталась диалектическая форма высказывания. Ранее, чтобы ухватить очаг высказывания при ответе на вопрос “молчит ли Авраам?”, я был вынужден прибегнуть к визуальному опыту Мунка и Ф.Бэкона, теории Лессинга и скульптурному образу “Лаокоона”. Вынужден, так как я не в силах скрыть момент времени чтения, всегда самый современный по отношению ко времени любого произведения. Указать на проблематику высказываемости тем более важно, что очаг высказываемости и есть место смысла, ибо он не дается в каком-то актуализованном выражении, а всегда ускользает. Так, принцип “задержки” действует как в письме Гегеля, так и в письме Киркегора и Гёльдерлина, но действует совершенно поразному и тем не менее он действует, формируя грамматическую структуру высказываний у каждого из них. Так, феномен “задержки” становится способом выявления очага высказываемости, в котором постоянно варьируются возможности построения идеального высказывания. Читая, мы вспоминаем то, что некогда было причиной того, что высказывание как единый акт философской речи Гегеля—Гёльдерлина—Киркегора не состоялось (и, конечно, не могло состояться). Но в том-то и “цель” чтения (о таковой, правда, трудно говорить), чтобы читать, двигаясь вокруг инобытия произведения и проникая туда, где переплетаются между собой межтекстовые события и где ни одно из произведений не может удержать свою территорию. Где мысль, единая мысль трех европейских гениев, начинает впервые указывать на себя вне всех своих исторических объективаций. Оказывается, что читая поэзию Гёльдерлина, философские тексты (диалектические) Гегеля, экзистенциальные — Киркегора отдельно друг от друга, мы, благодаря своему времени, вступаем в единый режим чтения, единый для всех. Высказывание отводит нас в моменты чтения от высказанного (произведения) к текстовым движениям и далее к очагу высказываемости, где все три вида высказываний (“диалектическое”, “паратактическое”, “пунктуационное”), начинают пульсировать в едином грамматическом ритме, а значит, существовать во времени нашего чтения, давая ему быть.

Даже в том случае, когда Киркегор сосредотачивает свое внимание на решении конкретной философской задачи, общие правила виртуального пунктирования не перестают действовать. Фундаментальные понятия и категории не выстраиваются в иерархии по степени их значимости, они сопологаются благодаря произволу воображения. Если одно из понятий утверждается в качестве грамматического субъекта, то другое, вступающее с ним в парную связку, не полу-

чает значения предиката, оно также субъективно и не подлежит предикативному управлению. “Это есть то, как то есть это... и не иначе!” Каждое из так называемых киркегоровских понятий не “вводится” в предшествующую логику рассуждения, чтобы дополнить ее новой аргументацией, а затем остаться на своем месте, подкрепляя дальнейшее развитие мысли. Понятия для Киркегора есть способ повторения того, что уже было повторено, и поэтому они различаются между собой лишь интенсивностью самого повторения. Если одно из понятий сближается с другим в грамматическом соположении, то здесь нет ничего общего с гегелевским ожиданием третьего синтезирующего понятия, которое могло бы освободить мыслящего от внутреннего напряжения. Между двумя понятиями устанавливается соотношение, далекое от логико-грамматических правил, даже не метафорическое, а патетическое. Понятия Киркегора связываются между собой апонятийным соотношением, *патетически*. Это значит, что сила выражения одного понятия другим превышает то смысловое и операциональное содержание, которое эти понятия в себе заключают. Патетическая связь понятий имеет в текстах Киркегора свой знак: им является копула “есть”, которая так сопологает два чуждых понятия, что снимает какую-либо возможность их логического соотнесения друг с другом. Пафос связи двух понятий создается за счет невозможности соединения их содержаний. Копула “есть” выполняет функцию момента интенсивности. Киркегор, как впрочем и вся немецкая романтическая традиция, активно пользуется виртуальным пунктированием как специфическим типом аграмматической связки понятий. К.Шмитт, не скрывая своей пристрастности, называет романтический стиль философствования “бессубстанциальным пунктированием”, когда следуют одно за другим монотонным, завораживающим повторением такого рода ут-

верждения, как “дух есть то-то и то-то”, “религия, добродетель, наука, зверь, смысл, остроумие, бедность, трансцендентальное, наивное, ирония — все это есть то-то и то-то, а не иное”. Патетическая импulsация, даже натиск, как говорит Шмитт:

“Натиск, поскольку каждый предмет нужно отнести к одному определенному пункту, постоянно нарастает в бесчисленных пояснениях посредством “nicht anderes als”; они содержат в себе не какие-то особенные тонированные понятийные ограничения, но являются аподиктическими идентификациями, которые концентрируются в точку”⁹³.

Другими словами, связь между понятиями покоится на “силе письма” (*federnden Kraft*)⁹⁴, на патетической силе, силе первого “прыжка”, сближающего несближаемое в собственном пространстве. Соединение несоединимого без каких-либо посредствующих звеньев предполагает наличие в киркегоровском дискурсе особой онтологии, явно не нуждающейся в аппарате рефлексии, хотя сам аппарат рефлексии уже как бы задан в этой онтологии, ибо он, так же как и рефлексия, определяется взаимодействием двух без “третьего”.

Но “прыжок” как форма сверхбыстроты является той удивительной точкой, где происходит переключение сверхмедленного в сверхбыстрое; в ней скапливается, а затем перераспределяется в необходимом направлении энергия текста. Иначе и быть не может: сверхмедленное выступает формой сверхбыстрого. Письмо Киркегора замедляется в утонченной вязи рефлексивных повторов, устраняя ожидаемое завершение смысла в грамматической точке. Аффект прямого воздействия недопустим, зато возрастает интенсивность косвенной, майэвтической коммуникации: читатель ожидает наступления аффекта, и это ожидание и будет самим аффектом. Иначе говоря, устранение прямого воздействия, точнее его “оттягивание”, “задержка” (Шкловский), создает аффектированное поле смысла, которое читатель, пока он читает, не в силах покинуть. Ожидание аффекта события

веры в каждую последующую секунду чтения текста (как ожидание “смерти”) и есть сам аффект. Ритмическое движение текстовой энергии контролируется определенным типом телесной практики или различными задержками, подкрепляющими непрямой характер коммуникативного воздействия, противостоящий грамматическим структурам языка. Стоит вновь обратиться к Лессингу, учителю Киркегора, к его пониманию *предельной точки аффекта*.

“Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному, а чем сильнее работает мысль, тем больше должно возбуждаться наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже более ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта — значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента. Потому, когда Лаокоон стонет, воображению легко представить его кричащим, но если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше или опуститься на ступень ниже, без того, чтобы Лаокоон не предстал перед зрителем жалким и, следовательно, неинтересным. Зрителю оставались как бы две крайности: вообразить Лаокоона или при первом его стоне, или уже мертвым”⁹⁵.

Киркегор следует Лессингу, упорно отстаивая основную принцип непрямого коммуникативного воздействия, — медленность. К функции рефлексии относится блокирование, “задержка” прямого коммуникативного аффекта. Предельная точка аффекта не подчиняется правилам пунктуации, регулирующим грамматически законченное распределение знаков препинания в высказывании. Киркегор понимает, что все возможные описания крика-жеста Авраама (представления телесного переживания) уничтожат аффект ожидания. Более того, наиболее мощным по воздействию средством оказывается, как это ни странно, рефлексия, постепенно расшатывающая все попытки читателя понять событие веры только “умом” и тем самым отстраниться, обрести дистанцию по отношению к религиозному событию. Рефлексивные опера-

ции не сужают, а, напротив, расширяют сферу абсурда, парадоксальности, и чем больше они пытаются рационализировать на этическом языке поведение Авраама, тем интенсивней проявляется нехватка смысла. Все та же невидимая, пунктуационно невыразимая точка, где совершается религиозное действие, постоянно заявляет о своем присутствии в тексте “Страха и трепета”, но нигде, ни в какой грамматически законной точке текста не обнаруживает своей силы. Поэтому крик Авраама никогда не смолкает и все время, с первой страницы, слышен нам: вновь и вновь заносится нож, и жертвоприношение длится столько, сколько времени мы читаем этот замечательный текст. Вся нерешительность и страх комментатора-марионетки Иоанна Силенцио, которые он начинает испытывать, слишком близко подступая к границе Авраама, дублируют себя в нерешительности и страхе читателя, и они нарастают по мере того, как у читателя остается все меньше шансов “понять” Авраама. Подлинный шок, испытываемый читателем, идет не от поступка Авраама, а от того, что этот поступок не может быть этически-рефлексивно освоен. Непонимание подвига Авраама — вот что открывает читателю путь к самому себе как к тому уникальному и единичному пункту, где возможно экзистирование вне всякой опоры на нормы всеобщего, и где для каждого, кто наперекор силе абсурда способен его достичь, сохраняется возможность религиозного подвига, подобного подвигу Авраама, — наперекор безумию, преступлению или кощунству.

1. Kierkegaard S. Fürcht und Zittern. Düsseldorf/Köln, 1962, S.57, 74, 91.
2. Kierkegaard S. Abschlissende unwissenschaftliche Nachschrift. Zweiter Teil, Düsseldorf/Köln, 1958, S.193—194.
3. Sartre J.-P. L'être et le néant. P., 1968, p.315.
4. Merleau-Ponty M. Le Visible et l'Invisible. P., 1964, p.183.
5. The Writings of Martin Buber. New York, 1956, p.50—51.

6. Kierkegaard S. Abschlissende unwissenschaftliche Nachschrift. Zweiter Teil, S.68—69.
7. Ibid., S.65—66.
8. Kierkegaard S. Abschlissende unwissenschaftliche Nachschrift. Zweiter Teil, S.211.
9. Ibid., S.39.
10. Ibid., S.40.
11. Kierkegaard S. Furcht und Zittern, S.8—11.
12. Ауэрбах Э. Мимезис. М., 1976, с.30. Киркегор прекрасно осведомлен о том, что экзистенциальное путешествие обладает своей особой мерой времени. “В мире духовного, — пишет он, — различные стадии не похожи на города, встречающиеся во время обычного путешествия, которых вполне достаточно, чтобы путешественник мог сказать о них прямой речью: например, “мы покинули Пекин и отправились в Кантон, мы прибыли туда 14-го числа месяца”. Такой путешественник меняет места пребывания, но не себя самого, и только поэтому он говорит об этом прямо, не изменяя формы высказывания, — в этом проявляется его отношение к путешествию. Но в духовном мире всякое изменение мест означает изменение самого путешественника...” — Kierkegaard S. Abschlissende unwissenschaftliche Nachschrift. Erster Teil, S.277.
13. Benjamin W. Gesammelte Schriften. Fr/M, 1974, Band 1/2, S.479.
14. Борхес Хорхе Луис. Проза разных лет. М., 1984, с.64.
15. Kierkegaard S. Abschlissende unwissenschaftliche Nachschrift. Zweiter Teil, S.19—30.
16. “Mein Aufgabe: Platz zu schaffen, dass Gott kommen kann.” Kierkegaard S. Die Tagebücher, 1834—1855. München, 1953, S.639.
17. Kierkegaard S. Über den Begriff der Ironie mit standiger Rücksicht auf Socrates. 1958, Düsseldorf/Köln, S.113.
18. Раппопорт А.Г. Межпредметное пространство. — В кн.: Советское искусствознание, 1982, N2. — М., 1984. с.274—296. Значимым становится внутреннее переживание верующим пустоты как открытости навстречу Богу — состояние, предшествующее акту веры: отпустить от себя все то, что составляет собой независимое и автономное “я”, освободить в себе место для Бога; божественная сила нисходит на того, кто обладает этой особой “пустотой”. Именно в этом смысле, как мне кажется, следует понимать проторелигиозный опыт Авраама, покоящийся в первоначальной пустоте. Р.Барт анализирует “пустоту” Игнатия Лойолы, Ж.Маритен — средневекового мистика Жана де ла Круа, Киркегор пытается понять загадочную структуру первоначального религиозного опыта, которая не может быть описана в терминах *смысла*. Абсурд — один из знаков достигнутой адептом пустоты, готовности к принятию божественного слова.
19. Kierkegaard S. Fürcht und Zittern, S.136—137.
20. Kierkegaard S. Abschlissende unwissenschaftliche Nachschrift. Zweiter Teil, S.162—163.
21. Kierkegaard S. Die Tagebücher. S.270—271.

22. Барт Р. Драма, поэма, роман. — В кн.: Называть вещи своими именами. М., 1986, с.114.
23. Ср.: “Достоин внимания то, что греческое искусство достигает своего высшего развития именно в пластике, которой действительно недостает функции мгновенного взора. И это имеет достаточное подтверждение в том, что греками не осознавалось в глубочайшем смысле понятие духа и поэтому в том же глубочайшем смысле не осознавались чувственность и временность”. — Kierkegaard S. *Der Begriff Angst*. Düsseldorf/Köln, 1958, S.89.
24. В последующие эпохи группа “Лаокоон” начинает восприниматься уже совершенно иначе, с изрядной долей иронии. “Гигантское сльзо за великое; эстетика сбилась совсем с пути: это было время колоссальных статуй, того материального, театрального и ложнопатетического искусства, *chef d’oeuvre* которого является Лаокоон, — статуя поистине отличная, но поза ее слишком похожа на позу первого тенора, поющего свой *canticum*, и все волнение его происходит от телесной боли”. — Ренан Э. Собрание сочинений в двенадцати томах. Киев, т. XI, 1902, с.8.
25. Лессинг Г.Э. Лаокоон или о границах живописи и поэзии. М., 1957, с.88.
26. Ср.: “Вообще выявленное в Библии восприятие человека ничуть не менее телесно, чем античное, но только для него тело — не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объемная пластика мускулов, а уязвимые “потаенности недр”, это не созерцаемое извне, а восчувствованное изнутри тело, и его образ складывается не из впечатлений глаза, а из вибраций человеческого “нутра”. Это образ страждущего тела, терзаемого тела, в котором, однако, живет такая “кровная”, “чревная”, “сердечная” теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя на показ телу эллинского атлета”. — Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с.61—62.
27. Глубокий и всесторонний анализ живописи Френсиса Бэкона дан в кн.: Deleuze G. *Francis Bacon. Logique du sensation*. P., 1981, 2 vol.
28. Ландшафт пустыни оказывается живым, экзистенциальным, “кричащим” пространством, близкий ему образ мы найдем, пожалуй, в полотне Э.Мунка “Крик”. Для Мунка существенна констатация события, вызвавшего к жизни саму литографию, и он надписывает свою работу: “Я почувствовал крик природы” (*Ich fühlte das Geschrei der Natur*). По мнению одного из исследователей творчества Мунка, полотно “Крик” возможно наиболее экспрессивное из полотен художника, от него веет “всепоглощающим страхом”, “краски и линии ландшафта встают против слабого и сверхчувствительного человека”. Может быть, действительно, этот кричащий от ужаса человек и есть сам Мунк, который однажды вечером вдруг почувствовал, что ландшафт его парализует, линии ландшафта двинулись к нему, чтобы удушить его”. — Стенерсен Р. Эдвард Мунк. М., 1972, с.36—37.

29. Майоль Жак. Человек-дельфин. М., 1987.
30. Kierkegaard S. *Krankheit zum Tode*. Düsseldorf/Köln, 1957, S.37.
31. Арто А. Чувственный атлетизм. — В кн.: Восток—Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985, с.240—242.
32. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968, с.187—208.
33. Там же, с.196—197.
34. Там же, с.192.
35. Kierkegaard S. *Die Wiederholung*. Düsseldorf/Köln, 1967, S.24—25.
36. Kierkegaard S. *Entweder/Oder*. Düsseldorf/Köln, Erster Teil, 1960, S.348.
37. Adorno T.W. Kierkegaard. *Konstruktion des Ästhetischen*. Fr/M, 1962, S.80.
38. Kierkegaard S. *Abschlissende unwissenschaftliche Nachschrift*. Zweiter Teil, S.62.
39. Гёльдерлин Ф. Сочинения. М., 1969, с.299.
40. Kierkegaard S. *Die Tagebücher, 1834—1855*, S.33—35.
41. Kierkegaard S. *Abschlissende unwissenschaftliche Nachschrift*. Zweiter Teil, S.61.
42. Киркегор Сёрен. Несчастнейший. СПб., 1908, с.54.
43. Kierkegaard S. *Die Tagebücher, 1834—1855*, S.129.
44. “*Wirkliche Selbstverdoppelung ohne ein Drittes...*” Kierkegaard S. *Die Tagebücher, 1834—1855*, S.442.
45. Foucault M. *Andere Raume*. In: *Aesthesis*. Leipzig, 1990, S.39.
46. Киркегор Сёрен. Несчастнейший. СПб., 1908, с.37—38.
47. Kierkegaard S. *Abschlissende unwissenschaftliche Nachschrift*. Zweiter Teil, S.339—340.
48. Kierkegaard S. *Die Schriften über sich Selbst*. Düsseldorf/Köln, 1958, S.83.
49. *Ibid.*, S.4. Театр марионеток. Новый повтор древних шаманистских процедур. “Такие идолы часто использовались в камланиях по изгнанию духа болезни и во время проводов души покойного в мир мертвых, когда шаман путем различных ухищрений добивался ее “вселения” в такое изображение. Облегчалось заманивание тем, что форма идолыча по тем или иным внешним признакам считалась “подходящей” для соответствующего духа” (Тернер В. Символ и ритуал, с.53—54). И в другом месте: “Это фигурки, представляющие обобщенное изображение человеческих существ в различных позах... Одни фигурки отражают структурные черты человеческой жизни, особенности культурного ландшафта, принципы социальной организации и социальных групп и категорий, а также доминантные обычаи, регулирующие экономическую, половую и социальную жизнь. Другие представляют такие силы или динамические реалии, как мотивы, желания, стремления и чувства... Грубо говоря, человеческие фигурки представляют *социальные и эмоциональные стереотипы...*” (Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. М., 1984, с.92). Поразительное родство с “камланиями” Киркегора, который изобретает все новые и новые образы марионеток, чтобы высветить ими

- ускользающий стереотип этического: религиозного или эстетического поведения. Каждая марионетка — мельчайшее зеркало, и в нем отражена точка зрения на мир. Пересечения точек зрения — а эти пересечения не перестают умножаться — дает объемное, почти голографическое представление экзистенциальных идей — идей, обретших “плоть и кровь”.
50. Kierkegaard S. *Stadien auf den Lebens Weg*. Düsseldorf/Köln, 1958, S.90.
 51. Kierkegaard S. *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift*. Zweiter Teil, S.336.
 52. Kierkegaard S. *Die Tagebücher, 1834—1855*, S.463.
 53. Levi-Strauss C. *La pensée sauvage*. P., 1962, p.314.
 54. Лейбниц Г.В. Сочинения в четырех томах, т.1. М., 1982, с.426.
 55. Мамардашвили М.К., Пятигорский А. Символ и сознание. Метафизические размышления о сознании, символическом и языке. М., 1977, с.204 (Рукопись).
 56. Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971, с.307.
 57. Kierkegaard S. *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift*. Zweiter Teil, S.46.
 58. Kierkegaard S. *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift*. Erster Teil, S.159.
 59. Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи, с.341.
 60. Там же, с.306.
 61. Kierkegaard S. *Die Schriften über sich Selbst*, S.148—149.
 62. Kierkegaard S. *Die Tagebücher, 1834—1855*, S.273.
 63. Kierkegaard S. *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift*. Zweiter Teil, S.152.
 64. Kierkegaard S. *Der Corsarenstreit*. Düsseldorf/Köln, 1960, S.155—198.
 65. Kierkegaard S. *Die Tagebücher, 1834—1855*, S.454.
 66. Navratil L. *Schizophrenie und Kunst. Ein Beitrag zur Psychologie des Gestaltens*. München, 1965.
 67. Kierkegaard S. *Fürcht und Zittern*, S.40—41.
 68. Подобная стратегия анализа ставит под сомнение привычный образ Киркегора-экзистенциалиста, постепенно сформировавшийся благодаря становлению двух исследовательских традиций: в первой его философия предстает как постромантическая реакция на гегелевскую “государственную” диалектику. Запоздавшая месть ученика учителю, так и не оцененная в должной мере современниками. В другой, теологической, поиск Киркегором оснований веры обновляет протестантское мироощущение, и его мысль воспринимается лишь в этом контексте. Особо следует сказать о книге Л.Шестова “Киркегард и экзистенциальная философия”. Захватывающее чтение, своего рода философский роман о частном мыслителе, впадшем в отчаяние в силу невозможности обрести веру. Для Шестова “неинтересны” собственно философские опыты Киркегора, которые представлены в его книгах “Ненаучный постскрипtum”, “Философ-

- ские крохи”, “Заметки о самом себе” и др. Как будто *есть*, имеет право на существование только Киркегор экзистенциальный, “интимный”, Киркегор “Дневника”. Вера, или акт веры, включает в себя не только экзистенциально субъективное измерение, но и множество других: физических, телесных, коммуникативно-экспрессивных и даже формальных. И все эти измерения имеют свою *экономю*. Киркегор — великий стратег и эконом этих измерений, ибо становление-в-вере находится далеко в стороне от вопроса: *что* такое вера? Вопрос, ответ на который прозит уйти в *что*, не приближает нас к пониманию веры. Шестов не видит в Киркегоре стратега коммуникации, эконома, картографа, ученика Лессинга и Спинозы, он ищет “прямых” ответов и постоянно смешивает становление-в-вере с ее ставшим представлением. Киркегор не давал полезных советов и не отвечал на вопросы, в которых слишком сильно акцентуация на “что”, и он, вероятно, был бы удивлен подобными вопросами, в которых отвергается его философское письмо, а ведь в нем заключено главное: *ответ на вопрос, как вера может быть исполнена, а не понята*.
69. Спиноза Б. *Избранные произведения*, том 1. М., 1957, с.415.
 70. Там же, с.457—461.
 71. Kierkegaard S. *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift*. Zweiter Teil, S.13.
 72. *Ibid.*, S.69. Ср.: “Мгновение выказывает себя удивительной позицией (Wesen), которая располагается между движением и покоем, без того, чтобы быть отнесенным к какому-либо времени, в ней и из нее все движимое обращается в покой, все покоящееся — в движение”. — Kierkegaard S. *Der Begriff Angst*, S.84.
 73. Лессинг Г.-Э. Лаокоон..., с.423.
 74. Клейст Генрих фон. *Избранное*. М., 1977, с.518.
 75. "...у этих кукол есть то преимущество, что они антигравны". — Там же, с.515.
 76. Там же, с.513.
 77. Там же, с.514.
 78. Adorno T.W. Kierkegaard. *Konstruktion des Ästhetischen*. Fr/M, 1962, S.175.
 79. Kierkegaard S. *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift*. Zweiter Teil, S.69—70.
 80. Kierkegaard S. *Der Begriff Angst*, S.136.
 81. Поясняющим примером может служить разработка В.Мейерхольдом идеи “неподвижного театра”, опирающейся на принципы театра марионеток. “Если нет движения в развитии сюжета, если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен неподвижный театр и в смысле его неподвижной техники, той, которая рассматривает движение как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания (движение-иллюстратор), и потому она, эта техника Неподвижного театра, предпочитает скованность жеста и эко-

На высоте Энгадина Фридрих Ницше

- номиию движения жесту общего места”. — Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы, часть I. М., 1968, с.125.
82. Андерсен Х.-А. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. М., 1983, с.269.
83. В феврале 1843 года Киркегор издает “Или—или”, два тома объемом более 800 стр. Восемь месяцев спустя книги “Страх и трепет”, “Повторение”, а еще через восемь месяцев — “Философские крохи”, “Понятие страха”. В апреле 1845 года подходит очередь “Этапов на жизненном пути” (525 страниц). В феврале 1846 — “Заключительное ненаучное послесловие” (около 700 страниц). Не говоря уже о дневнике и журнале “Мгновение”, объем последнего, кстати, постоянно растет, начиная с 1845 года, когда он составлял примерно 150 страниц; к 1850 году он расширяется до 670 страниц.
84. “Эта склонность к непрямому сообщению predetermined мнe самой природой” (Indirekte Mitteilung war meine Naturbestimmung). — Kierkegaard S. Die Tagebücher, 1834—1855, S.427.
85. Ibid., S.424.
86. Ibid., S.262.
87. Ibid., S.433.
88. Ibid., S.104.
89. Гёльдерлин Ф. Сочинения. М., 1969, с.175.
90. Hölderlin F. Sämtliche Werke und Briefe. Berlin und Weimar, 1970, Bd.2, S.378.
91. Гёльдерлин Ф. Сочинения, с.138.
92. Adorno Th.W. Noten zur Literatur. Fr/M, 1974, S.471.
93. Schmitt C. Politische Romantik. München und Leipzig, 1925, S.111.
94. В оригинальном датском тексте “сила письма” иногда передается словом Elasticitet, близким к слову “элегантность”. Но что это за сила, гибкая и упорная? Киркегор ясно представляет ее образ: “...я обрел совершенный покой, так как спустя некоторое время стал писать, выводя с исключительной заботливостью каждую букву своим медленным пером. В одно мгновение во мне словно пробудилась страсть поэта, именно тогда, когда я слышу голос, который выговаривает мне как учитель юному ученику: держи перо правильно, пиши каждую букву со всей аккуратностью. И когда я готов следовать этому, доверившись голосу, я выписываю каждое слово, каждую строчку настолько хорошо, что не испытываю интереса к тому, каким будут следующие слова и строчки”. — Kierkegaard S. Die Schriften über sich Selbst, S.68.
95. Лессинг Г.-Э. Лаокоон..., с.91—92.

“Тот, кто умеет дышать воздухом моих сочинений, знает, что это воздух высот, *здоровый* воздух. Надо быть созданным для него, иначе рискуешь простудиться. Лед вблизи, чудовищное одиночество — но как безмятежно покоятся все вещи в свете дня! Как легко дышится! Сколь многое чувствуешь *ниже* себя”.

Ф.Ницше. “Ессе homo”

Великое путешествие. *Человек границы и безумие “перехода”. Внутреннее и внешнее путешествия. Карта бегств и возвращений. Гёте и Ницше. Глаз Аргу-са. Энгадин как “святое место”. Области стихий*

Легко установить, кто является автором “По ту сторону добра и зла”, “Веселой науки” или дионисийских дифирамбов, но как приблизиться к неопределенной, промежуточной области, равно удаленной как от текстов, так и от биографических материалов, где Ницше обретается до всяких масок и не в качестве мифа культуры? Существуют ли рациональные возможности понимания стратегии философствования Ницше вопреки искусству перевоплощения, которым он пользовался, прибегая к параду масок? Кто есть Ницше? Свидетельства, которыми мы сегодня располагаем, подсказывают направление поиска. Для начала следует признать, что Ницше достиг границ ассоциального опыта: вне семьи, вне университетской карьеры и определенного социального круга; нужно добавить еще неукорененность в собственной национальной культуре и языке, политическую и граждан-

скую пассивность, так и не получившую оправдания в противоречивых политических символах, агитациях и проектах, и конечно, болезнь — все эти многолетние поиски благоприятных жизненных пространств (климат, питание, возможность уединения). В этом переисчислении асоциальных условий можно заметить главное: в историческом времени своей эпохи Ницше пребывал в положении мигранта — “человека границы”.

Один из образов Ницше перед нами:

“И вот он снова в маленькой, тесной, неудобной, скудно обставленной *chambre garnie*; стол завален бесчисленными листками, заметками, рукописями и корректурами, но нет на нем ни цветов, ни украшений, почти даже нет книг, и лишь изредка попадаются письма. В углу неуклюжий сундук, вмещающий все его имущество — две смены белья и второй, поношенный, костюм. А затем — лишь книги и рукописи, да на отдельном столике бесчисленные бутылочки и скляночки с микстурами и порошками: против болей, которые на целые часы лишают его способности мыслить, против желудочных судорог, против рвотных спазмов, против вялости кишечника и, прежде всего, ужасные средства от бессонницы — хлорал и веронал. Грозный арсенал ядов и снадобий — его спасителей в этой пустынной тишине чужого дома, где единственный его отдых — в кратком, искусственно вызванном сне. Надев пальто, укутавшись в шерстяной плед (печка дымит и не греет), с окоченевшими пальцами, почти прижав двойные очки к бумаге, торопливой рукой часами пишет он слова, которые потом едва расшифровывает его слабое зрение. Так сидит он и пишет целыми часами, пока не отказываются служить воспаленные глаза: редко выпадает счастливый случай, когда явится неожиданный помощник и, вооружившись пером, на час-другой предложит ему сострадательную руку. В хорошую погоду отшельник выходит на прогулку — всегда в одиночестве, всегда наедине со своими мыслями: без поклонов, без спутников, без встреч совершает он свой путь. Пасмурная погода, которую он не выносит, дождь и снег, от которого у него болят глаза, подвергают его жестокому заключению в четырех стенах его комнаты: никогда он не спустится вниз к людям, к обществу. И только вечером — чашка некрепкого чая с кексом, и вновь непрерывное уединение со своими мыслями. Долгие часы проводит он еще без сна при свете копящей и мигающей лампы, а напряжение докрасна накаленных нервов все не разрешается в мягкой усталости. Затем доза хлорида, порошок от бессонницы, и наконец — насильственно вызванный сон, сон обыкновенных людей, свободных от власти демона, от гнета мысли”¹.

Образ реального Ницше, обрисованный С.Цвейгом, далек от известных персонажей ницшевского ге-

роизма. Преследуемое болезнью человеческое существо движется по линиям климатических границ, пытается обрести покой для мысли в промежуточном, *нейтральном* пространстве. В Тернер называет его *лиминальным*: “Свойства лиминальности или лиминальных персонае (“пороговых людей”) непременно двойственны, поскольку и сама лиминальность и ее носители увертываются или выскальзывают из сети классификаций, которые обычно размещают “состояния” и положения в культурном пространстве. Лиминальные существа ни здесь, ни там, ни то, ни се; они — в промежутке между положениями, предписаниями и распределенными законом условностями и церемониалом². Экстерриториальность — наипервейшее условие в сохранении такого способа существовать и мыслить. Представим себе периферийные области культуры, маргинальные и частичные, удаленные от центра, однако там, на периферии, нам не удастся обнаружить место лиминальных пространств. Лиминальное не значит маргинальное, оно не занимает определенной позиции по отношению к центру, не является частью целого, не имеет своей “территории”. Там, где для человека, устремленного от периферии к центру культуры — “культурного человека” — не может существовать ничего, кроме зияния, разрыва, отсутствия знаков какой-либо позиции, там-то и начинается свое путешествие человек границы, неопознанный своим временем. Его движение как лиминального существа создает миры, свободные от нормативного культурного опыта и “ностальгии” по величию центра, парализуя случайностью своих смещений могущественные телеологии европейской культуры.

В своей автобиографии “Ессе Ното” Ницше указывает на свое пороговое положение в культуре:

“Счастье моего существования, возможно, уникального, лежит в его судьбе: я существую еще, если это можно выразить в загадочной форме, в то время как мой отец уже умер, и подобно моей матери я еще живу и стал старым. Это двойное происхождение равным образом из более высокой и низкой лестницы жизни, одновре-

менно Decadent и Anfang — это и есть то, что объясняет нейтральность, свободу от пристрастности по отношению к общим проблемам жизни, которые меня возможно характеризуют³.

Ницше-сын уже умер вместе с отцом и остался молодым, “вечно молодым”, ибо смерть отца учредила для сына вечный Anfang, но, с другой стороны, в иной сфере его существования он не отличает себя от матери и стареет вместе с ней, Decadent. Восходит, начинает, рождается и одновременно нисходит, слабеет, теряет чувство жизни. Это двойное движение вверх-вниз как нельзя лучше проясняет поведение Ницше в качестве человека границы. Движение лиминального существа остается *между* направленными векторами требуемого статусного движения (или вверх, или вниз, третьего направления не дано). Между тем лиминальность и не требует для себя пространства, точного места, лиминальный промежуток *внепространственен*, если хотите, мгновенный проскок между двумя статусными позициями. Поэтому вектор восхождения неотделим от вектора нисхождения: восходить и нисходить это одно и то же движение, если мы, повторяю, понимаем, что оно совершается вне границ определенного пространства. Положение “человека границы” — сама неустойчивость: *внешнего* (с миром, другими живыми существами) и *внутреннего* (с собой) равновесия он достигает благодаря непрерывному движению. Быть в движении — это значит пересекать и вновь возвращаться; если необходимо, “философствовать молотом”, разрушая национальные и культурные границы, всегда скользящий пунктир на пересечении разнородных пространств; быть в них, но при этом как бы не быть — быть на переходе из одного в другое. Движение открывается через двойной опыт, опыт “ускользания” (Flücht) и “самопреодоления” (Selbstüberwindung). В сущности, Ницше знает лишь две пространственные сферы: если *ускользание* наиболее активно используется как *движение во внешнем пространстве* (соци-

альные и политические структуры, климат, семья и т.п.), то самопреодоление — во внутреннем (язык, сознание, болезнь, я-идентичность). Отсюда две фигуры движения: “странник” (Wanderer) и “воитель” (Krieger). Вся эта идеология движения не могла бы сформироваться в жизненную и духовную установку, если бы Ницше не был так поглощен идеей о повсеместности препятствий. Препятствием становится буквально все — любой вид участия и ответственности, все, что требует от Ницше социальной или психической идентичности. Символ мира — лабиринт: препятствие кажется всесильным и отражает, обессиливая, любое направленное движение. Ницше планирует препятствия, ведет им строгий счет. Такое препятствие как, например, *национальный язык* может преодолеваться созданием внутри стандартного немецкого языка иной выразительной системы, ищущей опоры в синтаксических принципах французской и латинской прозы. Ницше никогда не прекращал борьбу со стилевой нормой немецкой философской мысли: он восстает против немецкого языка как особого, в себе замкнутого диалекта европейской культуры — “языка философов”. Осознавая себя наряду с Лютером реформатором немецкого языка, он вместе с тем сожалеет, что не может написать “Волю к власти” на французском. В своей отчужденности от родного языка Ницше видит исключительный дар:

“Вагнер как-то говорил мне, что я пишу по-латински, не по-немецки; то, что когда-то было верным остается истинным и потом... Прежде я только одной своей частью принадлежал немецкой сущности, не более. Взгляните на мое имя: мои предки были польскими дворянами, еще мать моего деда была полькой. Ныне я сделал добродетель из моей наполовину немецкой природы и претендую на большее понимание языкового искусства, чем это можно ожидать от немца”⁴.

Область языковой самоидентификации Ницше простирается далее немецкого: быть в языке, родном языке, как будто в “чужом” — это далеко не имма-

нентная языковая позиция, а позиция преодоления. Следует вести такую языковую работу, благодаря которой латинский период и убедительная ясность французских языковых конструкций, искусность в выборе эйфонии и ритмических целых создадут внутри отвергаемого языка активно разрастающуюся область языковых преобразований, особый образ читателя, но уже не только немца.

Следующее препятствие может быть непреодолимо: например, южно-европейский *город* с его климатической неустойчивостью и враждебностью; выход один — бегство: ускользать, меняя места пристанищ и ландшафты, но ни это препятствие, ни другое не представляются Ницше отдельно, в некой последовательности, у каждого из них еще есть изнанка, вязкая, словно покрытая клеем, которая не позволяет продвинуться дальше и требует новых и все более хитроумных средств преодоления. Одно дело — непрерывное бегство из одного города в другой, но ведь самое главное в том, что делает город столь могущественным препятствием-врагом, это, конечно, климат, загрязненность воздуха, недостаток света, питание, лишь усугубляющие тяжкое заболевание беглеца. Так выступает “изнанка”, и мы видим, сколь изобретателен Ницше в преодолении еще одного опаснейшего препятствия — *болезни*: разве не эффективны попытки ее блокады на путях создания символической защиты в опыте афористического письма, разве не эффективна в целом его *стратегия путешествия*, все эти разнообразные бегства и ускользания, которые чередуются, помогают друг другу, которые так чувствительны к природе препятствия, его мощи, расположению в пространстве и времени? Во всяком случае, как не раз подчеркивал сам мыслитель, именно становление в болезни сделало его здоровым, пригодным к философствованию.

Препятствие, которое может нарушить или отклонить маршрут путешествия, преодолевается не за счет хитрости и лобовой атаки, оно — предел той жизненной формы, которой в данное мгновение еще не овладел путешественник. Вот он ею овладевает (увеличивая или уменьшая интенсивность движения), и препятствие исчезает. Путешествие Ницше является *внутренним*, но совершается посредством внешнего (препятствие как неограниченная ничем возможность становления в мире Другого). Так, борьба Ницше с “сознанием”, “языком”, “собственным телом”, “болезнью” велась во имя достижения такого уровня интенсивности существования, который со стороны современной ему нормативной культуры представлялся в терминах безумия, но изнутри, со стороны самого экспериментирующего, расценивался как уникальный опыт “сверхздоровья”. Странные обстоятельства, которые сделали неприкаемым чели охотника Гракха из известной притчи Ф.Кafka — он не умер, но он и не жив, а “носится без руля по воле ветра, который дует в низших областях смерти”⁵, — можно все же понять, если увидеть в них основание для определения позиции Ницше внутри абсолютного перехода от жизни к смерти, от сверхздоровья к клинике безумия и наоборот, поскольку эта позиция не может быть отменена ни там, где угрожает смерть, ни здесь, где царствует жизнь. Будучи внутри этого перехода — “вечного становления” — невозможно постичь, что такое сам переход (нет языка, способного выразить, локализовать переход как “место” в пространстве и времени, нет дистанции и соответствующего “взгляда”, отчужденного и не вписанного в динамику событий перехода); именно поэтому Ницше, повсюду отыскивая следы становления, не различает жизнь и смерть, безумие и здоровье, он полагает, что эти “имена” ничего не значат в мире, который он пытается завоевать.

Что это за переход, обладает ли он особыми качествами, отличающими его от других жизненных структур? Бесспорно. Этот переход имеет строение лабиринт⁶. Однако не следует усматривать в лабиринте Ницше сцену для исполнения ритуальных действий, обслуживающих обряды инициации в древних и современных культурах. Мы должны освободиться и от навязчивых, механических образов лабиринтного пространства, когда заранее полагается, что каждое препятствие в нем всеильно и отражает любое направление движения жизни, вносит патологические нарушения, утверждает смерть и распад, исчерпывая энергию вступившего в лабиринт ложными путями, подобиями и знаками. Лабиринт Ницше — не предмет танатографического описания, он — схема жизни. Нет нужды запутывать никуда не ведущими путями безумия и смерти тех, кто рискнул отказаться от нити Ариадны, — от веры в изначальную разумность и извечный порядок бытия. Ницше прославляет героиню отказа; те же, кто гибнет в лабиринте, не вызывают у него сочувствия, они достойны гибели, ибо видят в лабиринте нечто чуждое жизни. Ницше готов отречься от собственного “я” ради продолжения путешествия и принимает риск безумия, он не страшится быть пожранным Минотавром. Максима его жизни: “*Стань лабиринтом!*” Только лабиринт дает действительное представление о хаосе, который несет в себе человек, о том, что такое *жизнь*.

Не представляем ли мы сами из себя “что-то вроде хаоса”? — неизменно повторяющийся вопрос Ницше.

Попробуем дать определение: *лабиринт есть совокупность переходов в пределах одного уникального перехода, перехода абсолютного*, т.е. иной тип организации мира, не описываемый в традиционных пространственных и временных терминах, поскольку определяется различными порогами интенсивности, и если запутывает путешественника препятствиями, то

лишь с целью побудить его к неустанной и все более интенсивной трате энергии, научающей воле к жизни и ее экономии. Ницше — пленник собственного путешествия: он стал внешним себе самому и более не владеет никаким “я”, оказался заключенным в этот переход, где пределом движения является само движение, поэтому он может двигаться как хочет и куда хочет в стремлении обрести опыт пространственности, который сродни невозможному движению. Имя ему — “вечный возврат”. Эту “переходную” позицию Ницше, повторяем, завоевывает благодаря *безумию* (в данном случае безумие не следует понимать негативно, в клинических терминах). Безумие — это не столько то, чем заражена “душа” или отравлен “мозг”, или что размещается глубоко внутри, делая безумного непостижимым. Безумие — страсть к Внешнему. Тот, кто безумен, “живет Внешним, ибо безумие как раз и заключается в умении всегда быть внешним себе”⁷. Путешествие Ницше разворачивается как непрерывное отрицание близости внутреннего и утверждение близости Внешнего. Для овладения истинной свободой движения нужно неустанно преодолевать внутреннее, магию ближайшего, такую доступную нам (“это я, вот моя рука, вот я думаю, чувствую, ненавижу...”). Отрицая близость самого близкого, Ницше полагает, что впервые завоевывает время, ибо ни одно из мгновений, этих бесчисленных “здесь” и “сейчас”, более не принадлежит линейному ходу времени и не может ускользнуть в ничто прошедшего, а имеет свое законное место в динамике сил вечного становления. В этом смысле можно говорить о том, что Ницше не является Ницше, ведь правила путешествия должны неукоснительно соблюдаться: в каждое мгновение не быть собою, постоянно испытывать себя состояниями, расплывающимися субъективность под действием сил Внешнего, отрицающими близость. Ницше не одинок в своем эксперименте: до-

статочно упомянуть о прогулках Руссо и Бюхнера, путешествиях Нерваля и Пруста, великих миграциях Арто, не говоря уже о свидетельствах древних культур, где фактор сверхчувственного путешествия играл универсальную роль (например, в шаманизме)⁸.

В афоризме “Куда необходимо путешествовать” Ницше поясняет:

“Для того чтобы познать самого себя бывает недостаточно непосредственного самонаблюдения: нам необходима история, потому что на нашу душу постоянно набегают волны прошедшего, и мы представляем собою не что иное, как совокупность тех ощущений, какие получаются в нашей душе от этого постоянного наплыва волн прошедшего. И здесь также, если мы хотим плыть по тому течению, по которому направляется наше собственное, составляющее по-видимому самую сущность нашей натуры, “я”, имеет смысл изречение Гераклита: “никто никогда не был дважды в одной и той же реке”. В этом изречении мы видим такую мудрость, которая хотя и зачерствела, но, несмотря на это, все-таки имеет силу и питательна, так же как имеет силу и мудрое правило, что для того, чтобы понимать историю, человек должен отыскивать живые остатки исторических эпох, что нужно путешествовать, как путешествовал старик Геродот по тем странам, где живут народы, представляющиеся как бы окаменелыми остатками прежней культуры, ее прежними ступенями, на которые можем стать и мы — так называемые дикие и полудикие народы, а именно, отправиться туда, где человек снял с себя европейское платье или еще не надел его. Но есть путешествие и другого рода, требующее тонкого искусства, такое, цель которого далеко не так ясна, как в первом случае, путешествие, при котором бывает необходимо переходить с места на место и исходить многие тысячи миль. Весьма вероятно, что близко от нас еще продолжают жить последние три столетия со свойственными их культуре окраскою и преломлением лучей: их нужно только открыть. Есть семейства и даже отдельные люди, в которых ясно видны лежащие один над другим слои; в других случаях различные наслоения горной породы не лежат в порядке, но бывают разбросаны. Само собою разумеется, что в местностях отдаленных, в горных долинах, редко посещаемых путешественниками, в окруженных горами общинах гораздо лучше мог сохраниться достойный уважения образец того, как смотрели на вещи в более ранние эпохи, и здесь-то и нужно отыскивать подобный образ мыслей; между тем как совершенно невероятно, чтобы можно было делать такие открытия, например, в Берлине, где человек родится на свет с душою, в которой как бы уничтожены все признаки прошлого. *Кто после долгого упражнения в этом искусстве путешествовать сдается, наконец, стоглазым Аргусом, тот будет повсюду соприкасаться со своею Ио — я хочу сказать свое “я” — в Египте и в Греции, в Византии и в Риме, во Франции и Германии, в эпоху кочевников и оседлых народов, в эпоху возрождения и реформации,*

на родине и на чужбине, на море, в лесу, между растениями и в горах, его образующееся и постоянно изменяющееся “я” будет встречать все новые и новые приключения⁹ (курсив мой — В.П.).

Путешествие Ницше оспаривает путешествие Гёте. В отличие от Гёте Ницше не “чувствовал” природы, ему чужда мысль о путешествии вдоль природных ландшафтов, регулируемых отработанными типами археологических, или исторических дистанций наблюдения, где видимое представляется в единствах застывших сколков прошедшего или проходящего времени. Только хорошо тренированный глаз, каким обладал Гёте, способен превратить все, что наблюдается, в историю эпох и их последовательное развитие, короче, в память. Путешествие Ницше не устремляется в глубины памяти, оно *вне и против* памяти. Уникальность гётевского глаза точно определена М.Бахтиным:

“...внешние чувства, внутренние переживания, размышления и абстрактные понятия объединялись вокруг видящего глаза как своего центра, как первой и последней инстанции. Все, что существенно, может быть и должно быть зримо; все незримое несущественно”¹⁰.

Собственно, глаз — а точнее, сверхглаз — и создавал ритм путешествия, возможность эпического повествования, рассказ о том, насколько каждый из данных моментов прошлого является видимым. Путешествующий глаз — знак динамической природы гётевского видения, ему чуждо созерцание и пассивное наблюдение. Глаз облечен конструктивной мощью, способной формировать вещи и их историю.

“Его глаз не признавал простой пространственной смежности, простого сосуществования вещей и явлений. За всяким статическим разнообразием он видел разновременность: разное располагалось для него по разным ступеням (эпохам) развития, то есть приобрело временной смысл”¹¹.

Но путешествие, которое совершает Гёте, становится возможным благодаря удивительному сверхглазу, которым обладает природа. Достаточно вспомнить о многолетних поисках Гёте “первоцветка” (Ur-

pflanze) — ведь он должен был оказаться тайной схемой всего живого; первоцветок остается невидим, так как еще не найден, еще не “увиден”; не является ли он законом природного бытия, которому повинуются все, что может расти, развиваться, возвышаться и варьировать свои бесконечные формы? Но поскольку он не только закон, но и первоцветок, первоначальная форма жизни в реальной ценности именно вот *этого* цветка, который, будучи найден, оказывается столь же очевиден для глаза, как любое растение. Путешествие Гёте не нуждается в особой скорости движения. Напротив, лишь непосредственное наблюдение, медленное и тщательное, способно выделить из множества явлений природы то, что их вписывает в единый план развития. Глазу перепоручается весь мир переживаний, глаз как дистанцирующий, перцептивный орган становится очагом внутреннего, со своей стороны, оптика внутреннего делает прозрачным для себя Внешнее; поэтому время “перехода” может быть отсчитано и точно воспроизведено в своих пространственных формах; гётевскому путешественнику не грозит застрять на переходе.

Нельзя упустить и следующее: движение гётевского глаза есть движение линейное и непрерывное. Вот почему сила, последовательно связывающая отдельные события геологической истории природы, так высока. Время природы создается непрерывностью наблюдения, линейной динамикой глаза. Путешествие Ницше, напротив, может состояться в пространствах, которые гётевский глаз “не видит”. В своем путешествии Ницше сужает сферу тактильного действия глаза, дисквалифицирует функцию зрения: то, что видимо, “зримо”, есть оптическое препятствие, создающее иллюзию видимости.

“Наши чувственные органы как первопричины внешнего мира. Но они сами первыми испытывают действия наших “чувств”. Наш образ глаза — создание глаза”¹².

Между тем, что видимо, и тем, что мы называем видимым, существует разрыв, ибо между субъективным и объективным, как полагает Ницше, никогда не установить процедуры “правильного восприятия” (die richtige Perzeption); нет и не может быть адекватного выражения объекта в субъекте, между ними не существует “никакой каузальности, никакой правильности, никакого выражения, но высшее эстетическое отношение..., перенос (Übertragung), подобный сбивчивому переводу на совершенно неизвестный язык”¹³. Перенос выражает суть метафорического видения. В этом разрыве между “двумя” метафора играет роль семантического оператора, который, *перенос*я одно в другое, подчеркивает их неснимаемое различие и тем самым заставляет смысл вибрировать между двумя чуждыми друг другу сторонами того же явления. Другими словами, метафорический глаз — вот что доминирует в так называемом внутреннем путешествии Ницше: то, что невидимо, недосыгаемо и недоступно, то, что разделено, разбросано и спутано, может найти свое место в путешествии, где господствует сила метафорического видения; именно эта сила дарует свободу пространственным образам, вовлекает путешественника в поток становления. Метафорическое видение Ницше не иллюстрирует мысль и не является орнаментом по ее краям: мыслить — это возвращать понятиям их первоначальный смысл, силу метафорического сцепления, уже стертую в понятийном языке. Метафора вносит в наблюдаемый мир бесконечное число дистанций и положений для наблюдателя, устраняя всякий раз одну единственную и уникальную перспективу гётевского глаза. Своей энергией она задает всевозможные эксперименты со временем, время в метафоре взрывается, льется потоками, образует вихри и не может быть соотнесено со временем, текущим линейно.

Можно сказать, что путешествие Гёте — путешествие *археологического* глаза, оно непереводаемо в план внутреннего путешествия, которое совершает Ницше. В таком случае, путешествие Ницше — путешествие метафорического глаза. Но что такое метафорический глаз? Это — не просто глаз, видящий мир с помощью преднаходимых риторических фигур, т.е. ориентирующийся на способность языка создавать метафоры; это — глаз аффекта; *телесный глаз*, он принадлежит телу, находящемуся в экстаике движения. Метафорический язык Ницше и есть тот особый язык бытия в становлении, который, распространяясь в тексте наподобие полыхания, открывает нам, читателям, позиции внутреннего переживания телесного опыта, одержимого желанием Внешнего. Тело выступает за свои границы, нарушая адаптивные функции перцептивных органов. Метафорический глаз освобождает телесный образ из-под господства организма, ибо только тело, свободное от приспособительных целей, пригодно для выполнения движения, изменяющего в любой момент того, кто воспринимает, тем, что он воспринимает (видящее ухо, кожа, которая дышит, глаз, который слышит)¹⁴. Но и это не все. Метафорический глаз — это *глаз-множество*, это, быть может, именно тот глаз — глаз Аргуса, который еще не сфокусирован в одной точке, еще расплывлен по всему кожному покрову, как у мифологического чудовища: диффузный, многоточечный, порождающий сложные перспективы живого и сам являющийся как бы его обратной проекцией. Видеть для Ницше — это значит видеть многими глазами, усиливать, расширять пределы и возможности видения, полагать мир в бесконечном горизонте конкурирующих перспектив. Задача: видеть вещи как они есть! Средство: необходимо смотреть на них из сотни глаз, из многих персон! Ландшафт, в который вступает такой путешественник, преобразается, теряет определенную архе-

ологическим взглядом материальную плотность, место среди других ландшафтов, историю: он дематериализуется. Ницше не испытывал интереса к геологическому строению горного ландшафта, времени развития и постигшим его катастрофам, он был лишен познавательного интереса к миру природы, поскольку в силу своих особых отношений с климатической средой, вызванных долгим недомоганием, не мог ни при каких условиях добиться для себя позиции наблюдателя, подобной гётевской. Не мог и не хотел. Его тело, погруженное в климатическую среду, двигалось, “жило” ее законами. Видеть для Ницше — это прежде всего реагировать на те телесные события, которые обусловлены климатическими процессами, но видеть — это не видеть конкретно вот этот или тот камень, горный поток, излом скалы, это прежде всего “слышать”, как они могут говорить через климатизированное тело друг с другом. Тело само становится метафорой, в нем соединяется несоединимое. Видение — это метафорическая реакция на события тела, сверхчувствительного по отношению к окружающей среде, ибо оно стремится стать неотличимым от нее. В этом смысле для Гёте ландшафт Ницше невидим, как, впрочем, и для Ницше естественно-научный ландшафт Гёте остается неопознанным как ландшафт. Следует повторить, что Ницше в отличие от Гёте не пытается проникнуть в тайны природного бытия, он не добивается доминирующей позиции, а скорее движется по линиям сил, которые несут его климатизированное тело в неизвестную страну, и поэтому горный поток — это не горный поток, а конфигурация телесных сил, необходимых для наделения тела путешественника ритмом горного потока. В тексте это ритмическое богатство означает метафорическими знаками.

Если же попытаться дать путешествию Ницше социальную квалификацию, то следует заметить, что оно подчинено единой поведенческой стратегии, стра-

тегии асоциальной: цель — деприватизировать приватное, ввести его в универсальные структуры мифа и тем самым спасти. Вся мифогероика Ницше — шифр деприватизированного. Это объясняет, почему столь заметная у Ницше тенденция к деклассированности (“дурак-поэт”) там, где она достигает крайних антибуржуазных пределов, совпадает с другой, прямо противоположной — с псевдоаристократической утопией “сверхчеловека”. Все эти мифологические чудовища “господ земли” и новые иерархии, которые рисовались воображению Ницше, особенно во время работы над “Волей к власти”, могли появиться только на окраинах городских цивилизаций, в обезбоженных, пограничных и одновременно чистых пространствах: в пустыне, в море, на горной тропе. Киркеговская идея Innerlichkeit близка Ницше, хотя его приватность как мыслителя не определяется одухотворенностью самого близкого его недомогающему телу пространства (например, уютом, любовной привязанностью к вещам кабинетного интерьера) и он не пытается удержаться во внутреннем как в крепости, а стремится разовнутрить приватное самым далеким и внешним — игрой природных стихий. На открытости Внешнему удерживается его жизнь.

“Приступы приходились на каждый день, проявились все мучительные осложнения (рвота и т.п.), — и тем не менее все, кажется, устроилось настолько благоприятно, насколько это возможно (диета, движение, покой, прекрасная и возвышенная природа горных хребтов, одиночество). Однако, как сейчас мне представляется, все это чистое экспериментирование с переменой мест ведет меня к гибели. Конечно, следует принять во внимание условия, которые в силу особенностей моей природы являются решающими (например, атмосферное электричество); именно поэтому я вынужден был испробовать жизнь в этих местах, Базель, Наумбург, Генф, Баден-Баден, почти все горные местечки, которые я знаю, Мариенбад, итальянская Сеена и т.п. являются для меня местами, ведущими к гибели. Зима на море невыносима, весна (Сорренто и Генуя) — постоянные мучения (из-за непостоянства облачного покрова). Мне часто приходит на ум, как тяжело и ужасно были прожиты мною последние два года, когда я уже терял всякое терпение, но только здесь в Энгадине я могу не сдерживать слез. Именно в Энгадине,

месте наиболее благоприятном для меня на земле, хотя и продолжают приступы как и повсюду, но проходят намного мягче и человечнее. Я испытываю продолжительное успокоение, не ощущаю никакого давления, а до этого я испытывал его повсеместно; здесь всякие волнения прекратились. Я мог бы просить у людей только одного: “Оставьте мне только 3-4 месяца энгадинского лета, в противном случае я действительно не смогу далее выносить эту жизнь. ...И все-таки: Энгадин то место, которому я благодарен за то, что еще живу”¹⁵.

“Худшим для меня лично, как в целом вся последняя зима, оказались в высшей степени неудачные погодные условия. Я становлюсь буквально другим человеком из-за пасмурного неба и надвигающихся облаков, крайне желчным и очень озлобленным против себя, а иногда и против других. (Заратустра I и II являются рожденными-в-свете-и-ясном-небе, так же как Sanctus Januarius.) Мое действительное местопребывание как своего рода рецепт (Reserpt) для меня остается по-прежнему связанным с долиной Окхаса в Мексике, которая имеет в году всего 33 пасмурных дня, впрочем погода в Энгадине имеет 220 чистых безоблачных дней в году, в то время как Сильс — 80 ясных дней”¹⁶.

Теперь мы во все большей степени отдаем себе отчет в том, какое путешествие совершает Ницше, и знаем, что это не просто путешествие в пространстве или во времени (хорошо знакомое по фантастическим и приключенческим романам), не путешествие, которое совершает Гёте, археологическое или палеонтологическое. Отчасти его маршрут можно проследить по воображаемой географии, в которой движутся и живут главные персонажи его книг. Однако этого недостаточно, поскольку оно столь же ирреально, сколь и реально. Реально как любой переезд с места на место, совершаемый в повседневных пространствах и времени — эти города и горные местечки Германии, Италии, Швейцарии, между которыми метался Ницше, и все это множество направлений, пересекающих плотным рисунком часть европейской карты. Реально также и потому, что ему легко найти объяснение, оно — в физиологии больного Ницше. Всякое конкретное пространство может оказаться климатической западней. Велик страх Ницше перед климатом: “...моя жизнь, — замечает он, — вплоть до последних десяти лет, опасных для жизни лет, разыгрывалась только в

ложных и для меня просто запретных местах. Наумбург, Шульпрофта, вся Тюрингия, Лейпциг, Базель, Венеция — столь же несчастливые места для моей физиологии”¹⁷. Может быть, идиллия Трибшина (период дружбы с Р.Вагнером) и эйфория Турина (последние годы перед безумием) окажутся двумя противопунктами, открывающими нам главную линию на карте ницшевских перемещений и маршрутов, и тем самым хоть отчасти смогут объяснить, что означало для Ницше быть в непрестанном движении, помогут открыть, в конечном счете, то, что не город, и даже не горный ландшафт, а нечто “третье”, промежуточное, маргинальное становится конечным пунктом путешествия Ницше, скользящим пределом его миграций.

Вот карта последних шести лет путешествий Ницше:

1883: Rapallo — Genua — Rapallo — Genua — Rom — Terni — Bellagio — Sils-Maria — Hamburg — Basel — Spezia — Genua — Nizza

1884: Nizza — Genua — Venedig — Airolo — Sils-Maria — Zürich — Mentone — Nizza

1885: Nizza — Venedig — Sils-Maria — Naumburg — Leipzig — Florenz — Genua — Nizza

1886: Nizza — Venedig — München — Naumburg — Leipzig — Rorschach — Chur — Sils-Maria — Ruta Lugure — Nervi — Ruta Lugure — Nizza

1887: Nizza — Cannobio — Arona-Magadino — Cannobio — Zürich — Chur — Sils-Maria — Chur — Sils-Maria — Cadenabbia — Venedig — Nizza

1888: Nizza — Turin — Sils-Maria — Turin

1889: Turin¹⁸.

Указанные на карте пункты (а Энгадин (Sils-Maria) остается пиком года, местом, куда каждый раз, вновь и вновь “подымается” Ницше, пытаясь спастись от урбанистических ландшафтов и климатов долин) очерчивают области жизненного и интеллектуального напряжения в судьбе больного мыслителя. Постепенно болезнь выходит за пределы отработанных Ницше маршрутов, и он более не в силах сдержать ее натиск. Так горный ландшафт изменяется на городской, теряет силу сопротивления, а сам путешественник вступает в иную жизнь, где эйфорическое состояние оказывается перманентным (“прекрасное самочувствие, отсутствие болезненных симптомов”) и его не нужно больше добиваться, превозмогая боль, изучая перепады давлений воздуха, температуру, высоту необходимого подъема, направление воздушных потоков или подсчитывая солнечные дни. Силс-Мариа (Энгадин) обретет свое место “внизу”.

горное местечко станет городом Туринном. Путь завершен. Болезнь освободилась от географических пут, климатологии и имени страдальца, она наконец-то стала собой, а некто по имени Ницше — ее пустым знаком.

Итак, подобное путешествие регулируется физиологическими ритмами больного Ницше, ведь ему так необходимы особое питание, чистый свет, горный воздух, ибо они определяют общее состояние страдающего мыслителя. Если поражены глаза, желудок, легкие, мозг, то необходимо постоянно искать примирения с болезнью, прибегая к диете, экономии сил, меняя климат. Но если бы мы ограничились лишь клиническими констатациями, нам бы осталось непонятным путешествие Ницше, которое не только навязывается физиологическими ритмами, но и оправдывает себя *другой*, символической, физиологией, встроенной в его мыслительный и чувственный опыт. Физиологическое смещается, больное тело преобразуется в другие, воображаемые, идеальные тела Ницше, живет в пустынях, парит в воздухе, проникает в морские и подземные глубины. Где бы это путешествие ни свершалось, оно может быть осуществимо, если создает вокруг себя подобные пространства и обретает телесный облик, им соответствующий. *Движение есть ритм среды*, в которую погружается путешественник. Там, где появляется этот удивительный странник, вокруг него тут же смыкается Внешнее, и он, чтобы двигаться далее и так же свободно, должен отдаться на волю сил Внешнего (эту страсть к воплощению во Внешнем здравый смысл эпохи и называл безумием). Ницше как странник — это реальная физиология, ритм конкретных климатических миграций; но странник имеет свою тень, которая удваивает, захватывает иным, воображаемым ритмом реальные пути миграции, смещает их и спутывает, сопротивляется их физиологическому гнету. Странник и его тень. Высвобождающее удвоение: первого в конце пути ожидает безумие, второго — “великое здоровье”. Конкретное

физиологическое событие получает особые качества и уже не может “переживаться” в своей клинике, более того, становится для Ницше новым органом чувствования мировых сред, благодаря которому можно проникать и задерживаться на таких уровнях бытия, где нет и не может быть ничего “человеческого”, там, где господствует великий ритм вечного возврата того же самого; овладеть им и сопутствующими ему ритмами особых сред, в которых движется путешественник: стать не деревом, если оно встречается на пути, что означало бы лишь застыть в растительном препятствии, а самим *прорастанием*, вступить в медленность органического роста, равную становлению дерева:

“...потому что мы сами растем, непрерывно меняемся, сбрасываем кору, линяем с началом каждого года, мы устремляем наши корни всегда мощнее в глубину — в зло, в то время как одновременно впитываем в себя всеми нашими ветвями и листьями небо, всегда широко нас обнимающее, и его свет, всегда устойчивый. Мы растем, как деревья — это трудно понять, как и саму жизнь — не на одном месте, но повсюду, не в одном направлении, но так же *вверх, наружу, как и внутрь, и вниз* — наша сила соответственно устремляется в ствол, ветви и корни... Таков наш жребий, как сказано, мы растем в высоту...”¹⁹

Если Ницше взывает к тому, чтобы раз и навсегда оставить город, то это зов капитана, ему требуется корабль и океан, чтобы воплотить в жизнь идею вечного скольжения без цели и начала; но это не значит стать кораблем или капитаном, а стать морским животным, овладеть ритмом движения, присущим морской среде, проникнуть в тайну становления моря как чистого пространства:

“Как когда-то благодаря перевороту, долговому разрушению земли, само море погрузилось в разломы, пещеры, впадины и получило глубину; так можно было бы то, что сегодня произошло среди людей, обсуждать при помощи сравнения (*Gleichniss*), но обсуждать так, чтобы придать ему противоположное значение, а именно: полное и всеобщее для человека исчезновение мостов, пещер, впадин, и как результат — исчезновение твердой земли. Для человека, который смог отдельный способ жить сделать для себя исчерпывающим и всеобщим, “все заключено в море” (*ist Alles im Meere*),

прежде всего, — море. Все-таки в целом я стал на путь к иному подобию, и меня это увлекает! Я хочу сказать, что, подобно любому другому человеку, я рожден как земной зверь, но теперь я должен, несмотря на это, стать зверем моря!”²⁰

Собственно, море здесь не архетип пространства, скорее архетип свободного движения, и в морском и в других пространствах могут существовать особые тела, чья скорость движения постоянно меняется, как будто нет больше препятствий, — ни “мостов”, ни “впадин”, ни “пещер”. Вот эта жизненная сила, стремительная в выборе скоростей, и может быть зверем моря. Затопленный город, погруженный на дно морское, — желаемый ландшафт Ницше, поэтому все, что было городом, все, что подчинялось строгой иерархии и возвышалось над морскими течениями, — только разрыв в цепи становления (город и есть этот “разрыв”). Ницше взывает к силам, которые ставят под сомнение архитектурную власть города — все эти геометрии его внутренних пространств, наброски планов, в которых намечен захват еще пустых пространств, низводящих их до временных, случайных переходов от одного организованного пространства к другому, — он настаивает на том, что вечная борьба городов за “переходные” пространства может быть остановлена утверждением пространств стихии. Кочевник-варвар — вот кто прокладывает себе путь вдоль городских стен, ему не грозит участь ремесленника, которому город навязал легко управляемое, нормативное тело и место. Город, присваивающий места переходов, подавляет точки маргинальной активности, город как монумент власти, апофеоз мертвого, только пространства стихии, пространства без закона, могут вернуть узурпированную власть самой жизни.

Город как символ упорядоченного, калькулируемого пространства, стоящий на пересечении всех путей, который контролирует все другие, ему внешние периферийные пространства, обесценивает их, фильтрует, придает “значение”; от “современного города” следу-

ет ускользать, ибо мир движения, который открывается Ницше, не может быть локализован или ограничен городским пространством; он образуется из особых, но всегда свободных пространств, лишенных препятствий: воздушных, горных, подземных, морских. Турин, последняя обетованная земля Ницше, утрачивает в этом путешествии все признаки города. Если он и остается городом, то лишь побежденным обступившими его горами, воздушными и световыми потоками, на которые он не в силах распространить свою власть, где дома теряют свой повседневный функциональный смысл и кажутся безлюдными ландшафтами или руинами гётевской классики, хранителями древней аристократической линии, изысканной и благородной, чьи покой и чистота не могут быть нарушены индустриализмом “современности”²¹.

Путешествие не должно начинаться с “твердой земли”. Ницше ставит под сомнение архетип земли и не включает его в пантеон стихий вечного возвращения: не земля, а *подземное* есть то особое пространство “перехода”, которое заключено в земле, но сама земля со своей силой тяжести, городами-захватчиками и отравленным воздухом должна быть преодолена. Не ради постижения ее картографии начинается путешествие, но ради под-и-над-земного, где не имеют более силы урбанистические планы господства:

“В этой книге, — пишет Ницше в предисловии к “Аврора — утренняя заря”, — найдут работу “подземных” существ, тех, кто бурлит, кто подкапывает, кто минирует. Все это видно при условии, если имеешь глаза для такой работы в глубине — видно, как медленно, осторожно, с непоколебимой мягкостью они движутся — без того, чтобы чрезмерно звать к состраданию...”

“...Trophonios, быть подземным, кротом”²².

Ницше вычитает землю, твердую землю, ту, что дает опору ногам. Разрушенная, разнесенная по схемам урбанистического пространства, отравленная, опустошенная, она не может больше контролировать

начало и конец любого из возможных путешествий. Ницше ненавистно сопротивление земли, действие ее гравитационных сил, все способы ее обустройства, возделывания, преодоления. Пространство горного ландшафта (как, впрочем, подземного, водного и воздушного), — там земля уже не имеет своей власти над маршрутом и быстротой путешествия, она уступает силам становления, как геогенез — космогенезу²³.

Иногда полагают, что Ницше выбрал стихию (огонь), поэтому он “переживает свою жизнь как полыхание огня, подобного огню Ван-Гога”²⁴. Но выбор ли это? Ведь следовало бы научиться отличать друг от друга ощущения различных стихий и доказать, что порыв холодного ветра, движение горных потоков или световой горизонт соподчинены и встроены в иерархию чувств, на вершине которой царит огонь. Еще ошибочней полагать, что ландшафт Энгадина дублируется в полотнах Пуссена, которые знал и ценил Ницше; там активное световое начало господствует над вещами мира и создает их. Чтобы быть в “своем” ландшафте, ему не нужно было искать его отражения в ограниченной реальности пуссеновских идиллик, в которых нет и следа ландшафтных сил, что действуют на его мысль, тело и мозг, то принуждая его к страданию, то возрождая к новым трудам. Это слишком красиво — приписывать Ницше обожествление смерти “на свету полдня”, тогда Заратустра превращается в световую конструкцию, а ландшафт Энгадина — в лучезарный саркофаг Пуссена. Ландшафт Ницше не эстетизированный, предстоящий или дистанцированный, а иной, колеблющийся во множестве текстуальных и коммуникативных измерений, и исследователю приходится анализировать каждое из них без надежды на успех. Другими словами, мы отыскиваем не тот ландшафт, который обычно созерцает одинокий путник в Швейцарских Альпах или любитель искусства в музее (горы Энгадина или пей-

жажи Пуссена), а тот, что создает изначальные условия самой мысли, незримый ландшафт Энгадина, текст-ландшафт, пересекаемый множеством сил, потоков, ритмов, неизменно присутствующий в становлении философского письма Ницше.

Можно предположить, что Ницше ориентируется по вектору восхождения в своем путешествии, что истинный ландшафт — это горный: ландшафт Энгадина. Вот одно из многочисленных свидетельств:

“Есть верные признаки того, что ты ушел вперед и поднялся выше: теперь твой горизонт расширился, и ты можешь видеть дальше, чем прежде; воздух стал прохладнее, но в то же время ветер не так резок, ты отучился от безумия принимать теплоту за мягкость климата, твоя походка сделалась бодрее и тверже, отвага и осторожность слились в тебе в одно целое, по всем этим причинам твоя дорога должна быть пустынное и, во всяком случае, гораздо опаснее, нежели твоя прежняя дорога, но, само собой разумеется, она будет не до такой степени опасна, как полагают те, которые, оставаясь в долине, откуда поднимаются испарения, видят, как ты, путешественник, идешь по горам”²⁵.

Однако вектор восхождения — это не столько физический или физиологический параметр путешествия, сколько одно из особых состояний пространства, которое формируется вокруг тела *in extasis*. Другими словами, хотя Ницше и переживает свой биографический и мыслительный опыт как опыт набора высоты, подъема, очищения и охлаждения воздуха, оппозиции типа вверх—вниз, широкое—узкое, правое—левое, даль—близость в этом “пылающем” от холода пространстве жизни ничто не определяют и не локализируют в качестве доминирующего вектора направления климатических сил. Вектор восхождения указывает на положение образов тела по отношению к Внешнему. Когда то, что, казалось, было глубоко внутренним, “интимным”, частным, вдруг оказывается отравленным испарениями города или равнины, восхождение к чистоте горного воздуха неизбежно. “Чистота” и будет этим Внешним. Равновесное про-

странство — пространство видимой человеческой мерности — органоподобно и должно стремиться всякий раз восстановить на время потерянное равновесие. Внутренние ритмы движения (дыхание, колебания потенциалов мозга и кровяного давления, выбор позиции и т.п.) должны соответствовать требованиям со стороны внешней среды; подобный тип телесности всегда стремится занять место в центре любого пространства, чтобы управлять адаптационными процессами, улучшать их, преобразуя внешнюю среду, любое пространство в пространство-для-человека.

Ницше исходит из иных посылок: он полагает, что не существует какой-либо зависимости между способами существования жизни и определенным антропомерным пространством; более того, он пытается постоянно утвердить “место” жизни вне эвклидова, равновесного пространства, жизнь у него всегда оказывается там, где она утрачивает доступный человеческому наблюдению и повторению способ существования. На наш взгляд, Ж.Делёз прав, когда утверждает, что нельзя ограничивать воображаемое пространство Ницше “психизмом восхождения” (“*psychisme ascensionnel*”), как это сделал Башляр²⁶. Для Ницше нет и не может быть доминирующего вектора жизни, если, конечно, мы действительно способны понять, о каком путешествии грезит его мысль. Жизнь не имеет закона вне себя и поэтому она не органоподобна, не заключена в организм как в темницу на вечные времена, но распространяется и движется в средах, ею же самой образуемых, и эти “живые” среды не могут быть определены одним избранным направлением и ритмом. Не пространство дает меру жизни, а жизнь образует пространство, захватывает их, постоянно преобразуя и смешивая. И Ницше это прекрасно понимает.

Семиозис тела. *Преодолеть Декарта. Тело и его знаки. Идеальные тела философии: Дионис. Линии мира. Сцена становления. Писать — это танцевать. Равновесие в хаосе. Incipit provocatio. "Почему я — судьба?"*

Борьба Ницше с "позитивирующей" культурой приводит его к радикальному отрицанию жизненной ценности процессов самоосознания; для него всякие проявления и "высоты" сознания — лишь признаки болезни европейской культуры. Как может стать основой ориентации человека в мире то, что является функцией внутренней феноменальности мира? Как может это обрывистое, избирательное, "атомарное" отражение, возникающее в актах самосознания, служить неоспоримым свидетельством существования мира и единства "я"? И наконец, как может язык быть основой реальности мысли и бытия? Ницше не перестает расширять провокацию: от сознания следует "выздороветь", иначе говоря, следует избавиться от привычки, упроченной "скользкой метафизикой" (Декарт—Кант), мыслить мир в терминах сознания. Сознание завершает путь эволюционного развития, но, с другой стороны, оно выступает и высшей инстанцией понимания самого этого процесса, благодаря которому оно получило развитие, совершенствуется и "прогрессирует". Для Ницше это более чем абсурдно. Как может сознание судить о том, что является бытийным условием не только его "суждения", но и самого его существования? Ницше не отрицает тот факт, что сознание, сформировавшееся исключительно в целях общения, представляет собой один из главных инструментов процесса самосохранения рода, и тем не менее, именно сознание ставит под сомнение жизненные возможности организма, избравшего своей единственной мерой сознательность. Почему? Потому что "быть сознательным" — это значит в каждый момент времени не только отдавать себе от-

чет в мотивах той или иной мысли, того или иного поступка, но прежде всего подводить под единство "я" всю совокупность разнородных событий, претерпеваемых организмом ежемгновенно. Предположить подобное было бы более чем неразумным. Следовательно, все то, что достигает области сознания, должно претерпевать радикальное изменение своей изначальной природы, ибо сознание неспособно сознательно воспроизводить микроскопию восприятия. В этом отношении страх Ницше перед разрастанием областей сознательного опыта сродни романтическому, отрицавшему сознательный характер всякого подлинного порыва, движения или поступка (Клейст). Быть сознательным для Ницше — это быть вопреки тому, что составляет нерасторжимое единство психосоматических процессов и мира, в котором они действуют в виде жизненных энергий и действуют наперекор любому направленному на них сознательному акту.

Переоценка актов самосознания в психической жизни связана, по мнению Ницше, со скрытым намерением видеть в сознании единственный и даже своего рода уникальный текст (текст истории, мышления, культуры или бытия). Если придать этой аналогии более операциональный характер, то текст сознания выступает для Ницше всегда в качестве *знаково организованного текста*. Любая сознательная остановка спонтанного деяния ведет к его нарушению, дает атомарный сколок процесса, который уже не существует: сколок и есть знак, указывающий на то, что процесс прерван для осознания в качестве такового. И сообщить о нем другому можно только посредством конвенционально принятой системы знаков. А это значит, что все процессы самосознания, поскольку они направлены к универсализации области общения, завершаются установлением правил знаковой коммуникации. Вот почему эффективность сознательных действий так зависима от ряда автоматически, или, как

говорит Ницше, “машинально” совершаемых операций: уравнивания неравного, сокращения, инверсии, подведения под единство и т.п., цель которых — сделать максимально действенным обмен знаковыми сообщениями²⁷. Сфера коммуникации должна освободиться от взезнаковых отношений, и тогда уровень развитости сознания будет зависеть от его способности сокращать время на осознание и расшифровку знаков, предельно “машинизировать”, следовательно, убыстрять процесс общения. Таким образом, семиозис сознания исключает возможность интерпретации психического содержания, которое не может быть дано в смысловой структуре знака.

Проблема преодоления знака так драматично не стояла, скажем, перед Декартом. И это понятно. Опыт картезианской дискурсии начинается с предположения: язык не должен стать объектом преодоления, ибо он — неизменная и врожденная субстанция мысли, которая “невидима” именно потому, что скрывает в себе универсальные грамматические структуры, порядок вещей и их имен, и этот порядок, но уже в качестве универсального технического средства, “преддан” всякому мыслительному акту. Когда не остается ничего не подвергнутого сомнению, когда все, что может обмануть чувственное восприятие, вычеркнуто из поля сознания себя сознающего субъекта, лишь одно удостоверяет в существовании мира и самого мыслящего, нечто такое, без чего невозможно было бы сомневаться — поток мыслительных актов, Cogito — идеальное единство сознания. Но там, где Декарт находит “достоверное” и “изначальное”, его радикальный критик Ницше — ничего, кроме волеполагания, аффекта воли к власти, ничего, кроме требования, чтобы нечто мыслилось так, а не иным образом. Сначала Ницше выделяет из декартовской формулы “я мыслю, следовательно, существую” составляющие ее вербальные элементы, а затем пыта-

ется показать, что иллюзия очевидности “я мыслю” достигнута чисто грамматическим установлением, включающим рефлексивную семантическую богатства используемых терминов.

Не скрывается ли за декартовской формулой вера в грамматику? Для Декарта, конечно, первично не содержание терминов (раз оно конвенционально принято в философской традиции), а способ их начального упорядочивания, и в этом смысле логико-грамматические структуры языка оказываются “внутренними формами” мыслительных операций, универсальной основой сознательной жизни. Нет нужды обсуждать то, что мыслящий пребывает в языке до того, как начнет мыслить. Однако Ницше не принимает во внимание возможность подобного ответа и вновь расчленяет декартовскую формулу: ведь она предполагает известным, что такое “мыслить” и что такое “быть”, но как раз именно эти термины следует объяснить в первую очередь и, следовательно, объяснить самое главное: как возможен переход от “я мыслю” к “я есть”?

“Мыслят: следовательно, существует мыслящее — к этому сводится аргументация Декарта. Но это значит предполагать нашу веру в понятие субстанции “истинной уже априори”: ибо когда думают, что необходимо должно быть нечто, “что мыслит”, то это просто формулировка нашей грамматической привычки, которая к действию полагает деятеля”²⁸.

На самом же деле, “я мыслю”, т.е. “я”, сознающее себя в качестве мыслящего, получает характеристики подлинного существования и оказывается глубинной структурой человеческой субъективности по отношению к бесконечным жизненным вариациям “я есть”. Но тогда мыслит не “я”, а мышление: я мыслю там, где за меня нечто во мне и посредством меня мыслит. Кто же мыслит? Метафора и символ, миф, свидетельства сна и безумия изгоняются из области подлинно сознательной жизни; доминирует мысль объясняющая, упорядочивающая, классифицирующая. Все языковые затруднения, возникающие

при формулировке проблем познания, устраняются тщательным отбором словесного и терминологического материала, грамматически правильным расположением слов в высказывании, соотносением нового термина с другим, уже получившим коэффициент “отчетливого”, “логически ясного”. Известно, что Декарт обдумывал создание такого языка философии, который был бы удобен как для ученых, так и для людей, далеких от занятия наукой, нечто подобное *lingua universalis*, с помощью которого можно было бы упорядочить и логически исчислить все философские проблемы.

Ницше отдает себе отчет в том, что постоянные отсылки Декарта к “божественному интеллекту” (Богу, который не может быть обманщиком) — не просто ритуальный жест эпохи. Понятие “божественного интеллекта” и понятие *lumen naturalis* являются инструментальными фикциями картезианского научного сознания, своеобразными “als ob” рационализма. Когда Декарт, а позднее Спиноза постоянно указывают на естественный свет разума, они не устраняют его двусмысленную онтологию: этот “свет” одновременно принадлежит и не принадлежит познающему субъекту. Может быть, “эфир разумности” как рациональное бессознательное философской классики всегда проявляется с необходимостью и во всем великолепии ясности там, где субъект вступает в мыслительную жизнь? Мыслящий субъект, выходя на линию естественного света, овладевает всякой на ней расположенной точкой, фигурой или совокупностью линий, становится божественным геометром. Таким образом, Бог — гарант и предел этой рефлексии и та спасительная преграда, которая отводит безумие, все более овладевающее мыслью, погруженной в поиски своего чистого первоначала. Квазиреальность Бога есть чистая возможность мысли и языка.

Но, с другой стороны, Декарт не говорит ничего иного, как только: следует мыслить так, как если бы

мы изначально принадлежали и участвовали в опыте божественного интеллекта, и, следовательно, поскольку он сделал нас соизмеримыми с тем, что мы мыслим и не положил в вещах ничего, что бы мы не могли “помыслить”, он дал нам и начальную очевидность нашего рассуждения о мире. Принцип философской работы как раз и заключается в том, чтобы, постепенно “ставя в скобки” все недостоверное, аффективное, смутное, выйти к чистым идеям и понятиям трансцендентального свойства. Язык в этом движении “сомневающейся” мысли должен постепенно смолкнуть: живая речь должна перейти понятийный порядок, слово — обернуться языковой формой или числом. И это движение завершится тогда, когда мыслительный опыт предстанет в качестве системы взаимобратимых, однозначно измеряемых единиц. Вся языковая работа остается “позади”, на уровне смутных реакций тела, чувственности, там, где произносимое слово еще глубоко пронизано животностью, еще не прояснено естественным светом разума: в безумии, сне, ошибках и т.д. Субъект вводится как “мыслящая вещь”, как своего рода гносеологический робот. Достигнутая точка “божественного наблюдения” освобождает его от обязанностей пребывания внутри наблюдаемого мира; ему запрещено быть его живой частью: субъективность элиминируется, исчезает в дискурсивном опыте мышления, становится совершенно невозможным указанием: здесь было “я”, здесь был “язык”, здесь был “сон”, здесь было “безумие”. Конечно, Декарт вовсе не хочет сказать, что языковой работы не было, однако хитрость этой дискурсии как раз и состоит в том, чтобы мыслить так, как будто ее вообще не существует. Декарт “забыл” язык, но это забывание и определяет декартовское понимание языка. А для Ницше это становится более чем убедительным свидетельством того, что вся

мысль Декарта располагается в языке, не пройдя путь его преодоления.

Мысль Декарта никак не может встретиться с мыслью Ницше, они касаются друг друга, но момент касания инертен, ибо Ницше все время пытается восстановить в картезианской метафизике именно то, что сделало ее метафизикой (“теорией сознания”), то, что Декарт исключил с самого начала из области мысли, и это исключение было условием первых шагов анализа *cogito*. Исключению подвергся опыт телесности. Другими словами, мы все время наблюдаем эту линию раздела и исключения, которой пытаются раз за разом воспользоваться как Ницше, так и Декарт. Поэтому, когда Ницше вновь и вновь спрашивает, кто говорит, а точнее, какие силы до самой мысли и говорения дают возможность состояться и тому и другому, Декарт остается по ту сторону линии раздела, вопросу Ницше никогда не пересечь ее.

Что есть слово? Что есть символ? Подобными вопросами Декарт себя не озадачивал. Вся же философия Ницше так и осталась в этом зачарованном кругу. Следует выйти к “изначальному говорению” о мире, к тому, кто говорит, раз известно, что речь, которая себя спонтанно развертывает, уже не может быть подкреплена божественными гарантиями. Кто говорит, раз известно, что “Бог умер”? Может быть, говорит и толкует наше тело, влечения, порывы, желание быть? Может быть, следует перевернуть картезианскую схему и ввести туда, где Декарт стремился утвердить господство первоочевидности “я мыслю” в ущерб “я есмь”, то, что сегодня называют бессознательными структурами — феномены тела? Не уравнивать неравное, не упорядочивать, “сокращать” в понятии свободную игру слов естественного языка, вводя одновременно строгий запрет на метафору и символ, но ответить на вопрос, не скрыто ли за декартовским *cogito* иное, действительно первоначаль-

ное, но никогда не данное в мысли или самосознании, телесное *ego volo*. Ведь никакая мыслительная работа, взятая в пределах рефлексивных процедур картезианского типа, не может обнаружить существование этой телесности, поскольку любое осмысливающее выведение ее оснований, по сути дела, разрушает сферу, в которой существует картезианский дуализм души и тела.

В попытках выявить некоторые объективные характеристики феноменов тела, к которым обращается мысль Ницше, мы сталкиваемся со странным обстоятельством: указать на тело, телесные функции (которые “в миллион раз важнее, чем все красивые состояния и вершины сознания”²⁹) — не значит ли это, что следует обратиться к анализу обширного региона психофизиологических и биологических процессов? В таком случае тело может оказаться одним из объектов частной научной дисциплины. Да и вообще, оставаясь на этом пути анализа, не попадаем ли мы в ловушку поверхностного редукционизма? Эта двойственность в понимании значения тела у Ницше и приводит читателя его произведений к неутешительному выводу: в лучшем случае Ницше просто недостаточно разработал тему телесности, в худшем — ему легко может быть инкриминировано обвинение в биологизаторстве. Однако более вероятно другое предположение: физиологическая или биологическая терминология входит в состав языка феноменологического описания на правах негативных знаков, указывающих на присутствие тела в тех или иных образах сознания, но отрицающих возможность его объективации. Следующее высказывание Ницше может служить руководством:

“Человеческое тело, в котором снова оживает и воплощается как самое отдаленное, так и самое ближайшее прошлое всего органического развития, через которое как бы бесшумно протекает огромный поток, далеко разливаясь за его пределы, — это тело есть идея более поразительная, чем старая “душа”³⁰.

Так, Ницше строит ряды биологических аналогий, заботливо сортирует их, убеждая нас в существовании почти фантастического порядка биотела (“пунктуации”, “иерархии клеточных сообществ”, “деление живой ткани по принципу амебы” и т.п.). Все эти аналогии скорее запрещают позитивный анализ телесных функций, нежели его подкрепляют, они — знаки телесного семиозиса. Как же мыслить тело? Мыслить тело можно, преодолевая классические оппозиции “субъект—объект”, “дискретное—непрерывное”, “микрокосм—макркосм”, т.е. экспериментируя с такими аналогиями, образами, метафорами, которые не только разрушают подобные оппозиции, но и формируют представление о телесной активности как о непрерывно становящемся потоке психосоматических событий, ни одно из которых не может быть “фиксировано” в рефлексивной процедуре декартовского типа. Метафора — базисный элемент языка тела, она организует множество подвижных знаков в отдельные фигуры, непрерывно превращающиеся в другие. Ориентируясь на семиозисы тела, Ницше не видит качественного различия между метафорой и понятием: ведь понятие — это знак, абстрактно выраженное содержание метафорического отношения к реальности, причем замещающее ее саму, сближающее несближаемое двух образов, событий или переживаний реальности, всего того, что нам кажется “образом”, “событием”, “переживанием”. Само же бытие в качестве объективной реальности остается нам недоступным, его всегда уже покрывает в виде “реактивного манти” (Ж.Делёз) первоначальный метафорический контур, расплывающийся по своим границам. Другими словами, бытие, или то, что мы признаем в качестве “бытия”, — это всегда метафорически интерпретированное бытие. “Мышление”, “сознание”, “я”, “логическое”, “причина и следствие”, “субъект и объект” и т.п. как термины трансцендентального

аппарата философского анализа приводятся в движение, когда метафорическая работа уже завершилась, когда первоначальная энергия выражения наличного материала опыта отложилась в виде устойчиво и однообразно воспроизводящегося метафорического образа, грани которого утрачивают свою подвижность и расплывчатость. Исчезают знаки интенсивности. Метафорическая работа, — действие первичной интерпретационной силы — совпадает с вибрациями и потоками универсальной телесной ткани, независимой в своем росте и распадении от каких-либо субъективных установок познающего. Лишь включив в нее субъект (и тем самым остановив), можно полагать, что мышление имеет своим источником “дух” или “душу”, обрести уверенность в том, что познает “чистое я”. Но надо помнить, что для Ницше эта универсальная телесная ткань “живет”, вплетая в себя все внешнее и внутреннее: подобно невидимым и тончайшим нитям паутины, она скрепляет между собой вещи мира и не держит в себе образ субъекта. Метафора остается единственной языковой формой, которая способна выразить, “засечь” ритм телесных становлений, оказать сопротивление логически упорядоченному языку научного знания.

Научные формы языка, которые Ницше сравнивает с “римским колумбарием”, — нечто вторичное, ибо надстраиваются и всегда завладевают тем, откуда ушла жизненная энергия метафорического выражения. Там, где от долгого и однозначного употребления термины философского языка застывают в своих значениях, теряя гибкость и чувствительность, где они кажутся чем-то преданным, несводимым к первичному метафорическому опыту, — там впервые появляется возможность быть науке. Проблема истины возникает для Ницше на уровне конвенционально принятых знаков, именно они и образуют неустрашимую онтологическую видимость бытия. Известно восклицание Ницше:

“Что есть истина? — Движущееся скопление метафор, метонимий, антропоморфизмов — короче, сумма человеческих отношений, которые были возвышены, пересыпаны и украшены поэзией, риторикой, и после долгого употребления кажутся людям каноническими и обязательными; истины — иллюзии, о которых мы за-

были, что они таковы, метафоры, которые уже истрепались и стали чувственно бессильными...³¹.

Ницше не просто уклонялся от использования общепринятых в философской традиции терминов. Он занимал активную позицию и пытался, где это возможно, подвергнуть метафорической проверке устоявшиеся значения философского языка. Понятие несводимо к набору терминов, оно — нечто вроде свернутой метафоры. Тогда мыслить — значит заставлять понятие “вспомнить” собственное метафорическое прошлое, двигаться к смысловой структуре понятия через моменты воспоминания. Понятие, которое мыслят, должно себя вспоминать. Тот же, кто мыслит, является тем, кто изобретает понятия. *Мыслить философски — это изобретать понятия*. Если мы определяем философствование как умение, может быть даже как искусство изобретать понятия, то все, что связано с их дальнейшим утверждением в опыте мысли, стоило бы назвать превращением мысли в *монумент*, в *знак самой себя*. Понятие, получающее операциональное значение в философском высказывании, становится термином. Термин невозможно изобрести. А это уже иной способ мыслить: не изобретать, а повторять в мысли то, что уже *стало* в мысли, и лишь затем *различать*, вводить все новые и новые различия между наличными, уже ставшими, “повторяемыми” терминологиями и терминами. Понятие не конвенционально, термин конвенционален, более точно, институционален; его утверждение в мысли определяется чисто внешними обстоятельствами: будет ли он принят философским сообществом или нет, — вот от чего зависит его дальнейшая судьба. Как только он принимается, то вводится целый ряд ограничений на его использование в философском языке. И среди них, на мой взгляд, наиболее существенное — это ограничение на *чтение* термина: терминологическое чтение невозможно. Понятие должно

быть *мыслимо* (следовательно — “изобретаться”), термин должен быть *принят* (следовательно — “различаться” в повторении), но ни то, ни другое не может быть читаемо, ибо ни то, ни другое не может быть “вписано” в текст философского произведения. Будучи вне текста, — а текст строится и развивается на основе операций чтения и письма, — более того, всегда направленные *против* текста, термины как бы вбирают в себя текстовые связи, ограничивая их возможность влиять на образования собственных значений. Текст порождает и различает смысловые ситуации по своим правилам, которые не совпадают с правилами *именования мысли*, т.е. надления ее терминологической устойчивостью.

В этом отношении было бы поучительно обращение к мысли П.Флоренского, чье философствование явно тяготело к “имяславии”. Безымянная мысль — еще не мысль, мыслью она может стать, только получив “собственное имя”. Философский термин рождается в именовательной практике мысли, ею ограничивается, различается, повторяется. Одна история. В другой, которую мы заставляем, — он уже нечто заставшее, сугубо операциональное, чье происхождение из живого опыта мысли более неуследимо. “Итак, *термин*, в разъясненном смысле слова, есть граница, которую мышление самоопределяется, а потому и само-сознается. Способ установки этого рубежа определяет и способ самопознания мысли, т.е. сознание того акта, той деятельности, которую ставится эта граница. Останавливая свою безбрежную кипучесть, мысль тем самым осознает себя как останавливающую, т.е. обретает в своем потоке нечто твердое, нечто неподвижное; но неподвижное это — не внешне ей, а есть ее же собственная деятельность, подвижная неподвижность ее же собственного акта, живое усилие и силовое напряжение. В миге напряженном и как бы из стали отлитом мускуле совершаются мельчайшие вибрации, которыми и обнаруживается жизненность мускульного усилия. Когда мы стоим, то непрерывно падаем, то в одну сторону, то в другую. И напряженный мускул, и стоящий человек действуют, усиливаются, живут. Так и *термин*. Недвижно стоящий пред мыслию, он на самом деле есть живое усилие мысли, *наибольшее* обнаружение ее напряженности³². Можно согласиться с тем, что термин есть граница мысли, которую она сама себе устанавливает. Но вот что значит “сама себе устанавливает”? Здесь есть сомнения. Устанавливаемая граница конвенциональна, т.е. каждый термин получает свою значимую территорию в зависимости от общей карты всех других территорий мысли. Ведь термин — это терм, межевой камень, страж-охранитель, как поясняет Флоренский. Термин не образует сцену рожда-

ющейся мысли, он есть завершённое означение мысли, выставленное напоказ, монумент. Поэтому было бы естественным полагать, что в центре внимания Флоренского должен оказаться вопрос не о том, что означает тот или иной термин, а как он соотносится с другими ему противоположными или родственными терминами, от которых зависит его значение. Я бы сказал даже так: термин значим для нас благодаря *внешним силам* означивания. Термин — это фишка, которую мы передвигаем в зависимости от других фишек и сил означивания, стоящих за ними. Флоренский предлагает явно противоположное: его интересует описание расстановки *внутренних сил*, удерживающих неподвижность термина. Вот почему он так настойчиво пытается объяснить *физический* смысл термина, т.е. исследует внутреннее пространство термина как еще не-ставшего-в-мысли, не преобразованного в операциональную фишку, годную для различных комбинаций в ансамбле с другими терминами. Этот взгляд, исследующий “изнутри”, видит термин “не ставшим”, пребывающим в состоянии “мельчайших вибраций”, исполненным вертикальной силы удержания. Термин как пик, острие, средоточие мыслительного удержания. Фаллократическое обожествление терминологического усилия мысли. *Остановка* потока мыслительных актов ведет к у-становлению семантической границы термина, сведению его многозначности к единственному имени (“сжатие” словесного ряда)³³.

Другими словами, Флоренский в основном пытается исследовать центростремительные силы термина, делающие его таковым, как он есть в своей же зависимости от движений текста. Текстовые силы ставятся на службу термину-монументу: термин не рождается из текстовых событий, а, напротив, “именно он как особое тело мысли способен из себя порождать нечто подобное текстовым содержаниям, оправдывающим его неизменное место в мысли. Мыслить термин, по Флоренскому, это значит “оживлять” его, поддерживать внешнюю непроницаемость термина, его границы усиленным внутренней устойчивости. Философия становится наукой о происхождении философских имен. Сила именования получает превосходство над внешними силами исторического контекста, благодаря которому воспринимается тот или иной термин.

Допустим, что нам чужд номиналистический пафос, в таком случае граница термина признается подвижной, “открытой” и устанавливается во временной констелляции мыслительных содержаний. Термину отказано в праве порождать и контролировать значение; его анаграмматическое, тайное и явное господство над текстом ставится под сомнение. Конечно, это не значит, что практика именования полностью отвергается, она существует в редуцированной форме и соотносена с общим расположением мыслительных содержаний. Термин не изобретается, его внеисторическая устойчивость сохраняется по-прежнему, изменяется только способ его введения в текст, изображение (*Darstellung*): на первое место выходит сила экспрессии, которой должен обладать философ, чтобы представить термин в его новых контекстных значениях³⁴. Значение отдельного термина *исторически* может быть получено только из его множественных взаимосвязей с другими терминами. Термин “существует”

благодаря Внешнему. В том же случае, когда этого оказывается недостаточно и отчетливо проявляется избыток значения (“плавающее значение”), предпринимается попытка удержать его в мысли введением нового термина; доверяют эту функцию слову чуждого языка. Собственное имя мысли отыскивается в другом, неродном языке. Быть может, наиболее существенной функциональной чертой иностранного слова, если оставить в стороне фонетическое украшательство стиля, является его способность служить более точно и кратко выразению мыслимого, которого порой трудно достичь наличной лексикой родного языка. Однако самое главное то, что иностранное слово выступает графической меткой невыразимого смысла, становится *графемой*, т.е. не стремится к завершеному означиванию мыслимого (и не для этого заимствуется); его выразительная сила, “точность” — в *принципиальной непереводаемости*. В сказанном нет противоречия: иностранное слово — естественная граница родного языка. Между естественным порядком философского языка (философ, мыслящий на своем языке) и вводимым иностранным словом возникает поле смыслового напряжения, которое не снять ни вспомогательными языковыми конструкциями, ни отсылкой к когда-то укорененному в иностранном слове онтологическому значению. Действительно, с одной стороны, и это невозможно отрицать, иностранное слово компенсирует недостаток выразительных средств в родном языке и вместе с тем противостоит всякому однозначному выражению мыслимого. Эту двойственность прекрасно описал Т.Адорно: “Иностранные слова, правильно и ответственно используемые, должны стоять на страже утраченных постов, как греки в имперском Риме на страже гибкости, элегантности и гладкости формулирования. При этом иностранные слова в силах еще сохранять что-то от утопии языка, без почвы, без связанности с пеленой исторически существующего...”³⁵. И далее: “Иностранные слова свидетельствуют о невозможности языковой онтологии”³⁶. Здесь, как мне кажется, решающий, поворотный пункт европейской гуманитарной мысли: философия обращается к анализу коммуникативных ценностей читаемого текста. Философ “впервые” начинает *читать* и *писать*, уже зная, что он действительно это делает. Иностранное слово — как новый вводимый термин — является графемой и в таком качестве принадлежит строю философского письма, ибо пишется не для того, чтобы быть однозначно истолкованным, а для того, чтобы ситуация мысли осталась без внешне налагаемых границ и само письмо продолжалось... В случае же своей непереводаемости, я бы сказал, терминологической невнятности (термин, мыслимый *отдельно* от других, тут же становится графемой) иностранное слово требует развития “чувства текста”, требует полной акции чтения, ведь только благодаря ей читающим будут “схвачены” физиономические, психоиметические, телесные свойства мыслимого и будет воссоздан необходимый контекст, который, в свою очередь, даст общее смысловое направление отдельным терминологическим значениям, инсценирует мыслимое. Термины философского языка, которые застают читающих, становятся графематическими метками; указывая на силовые токи мыслимого, они не останавливают движение мысли, напро-

тив, дают ей возможность являть свои значения в разнообразных языковых конфигурациях, единственных и неповторимых. Процесс чтения перестает оспаривать практику философского письма; дополняя друг друга, чтение и письмо создают общее коммуникативное пространство текста, без которого трудно было бы обсуждать статус терминологии в философской мысли.

Ницше размышляет не о конкретном человеческом теле и его доступной внешнему наблюдению органической оболочке, а о теле как совокупности микроскопических отношений сил, энергий, пульсаций, где любой из мельчайших элементов обладает собственной, вполне автономной сферой распространения, специфической перспективой роста, внутренним законом, не подчиненным никаким извне полагаемым целям, кроме одной: “прясть и дальше всю нить жизни и притом так, чтобы нить делалась все мощнее”³⁷. Язык механики ничего не знает об этом теле. Опыт подобной телесной практики не может быть испытан в отдельном регионе бытия, описываемого в терминах машины. Тело как становление, в понимании Ницше, не может быть отграничено в пространстве и исследуемо как определенная материальная протяженность наряду с другими физическими телами. Мы не имеем здесь дело ни с телом как композицией видимых сил, ни с телом, вписанным в городскую географию и бесконечно делимым ею. Биологические аналогии Ницше противостоят, как конгриязык, как живое — мертвому, строгой механике картезианских машин. Ницше отказывается представлять тело, а это значит — он не ставит своей целью конструирование его тем или иным образом в пространстве и времени. Следует, наконец, перестать видеть в теле машину по производству точно повторяемых по команде движений (так в дисциплинарных пространствах Фуко делаются тела солдата, школьника, рабочего). Ему глубоко чуждо тело, чье постижение возможно исключительно посредством геометрических калек, механических или физиологических моделей. Язык механического

описания в данном случае равен глазу, безучастному и “сократическому”, наблюдающему за тем, что уже мертво, ему не дана способность видеть целостные объекты жизни. Идеальная телесность выступает у Ницше в роли вездесущего посредника между возможными биологическими, психофизиологическими и культурно-историческими процессами; она — очаг семиозиса, истечения знаков на всех уровнях взаимодействия этих процессов, поэтому ее следы-знаки могут быть отысканы повсюду, но к ее завершенной, внезапной целостности никогда не выйти с помощью естественного света рефлексии. Эта телесность действует, оставляя свои знаки во всех моментах жизни и всегда там, где нет сознания. Будучи одновременно пределом и горизонтом всех психофизиологических процессов, этот опыт телесности не принадлежит никакой субъективности, поскольку сама субъективность представляет собой лишь один из сложных знаков телесного семиозиса. Так, например, знак “я” может указывать на действие сознавания и на возможность перевода этого сознавания в грамматические структуры языка, но он также указывает и на телесную катастрофу, благодаря которой и появился сам знак.

Реальный опыт коммуникации, который признается Ницше в качестве подлинного, — не встреча двух (и более) сознаний, но взаимопроникновение и борьба аффектированных тел. Коммуникация становится возможной не благодаря, а вопреки языку. Поэтому для ее осуществления требуется не представлять тело (в смысле картезианского понятия “представления”), а инсценировать, т.е. противостоят власти языка выделением из него особой сферы смысла, которая недоступна “ухватыванию” со стороны языковых структур и вместе с тем всегда живет в речи, подкрепляя и усиливая ее суггестивные возможности.

“Средства выражения, которыми располагает язык, непригодны для того, чтобы выразить становление...”³⁸.

Вот почему для Ницше вывести человеческое тело за его границы единым ритмическим жестом (как если бы он мог включить в себя мельчайшие и самые ускользающие моменты психофизиологического опыта), образуя тем самым единый контур непрерываемого движения, — это значит преодолеть власть языка. Не об этом ли говорит все мифотворчество Ницше, стремившегося уже с самых первых произведений создать образ универсального, “совершенного тела” и при этом прекрасно знающего о том, насколько язык, в каком бы отдельном стратегическом качестве он ни заявлял себя, — будь то навязывание жестких грамматических структур или призыв к утонченной риторической игре — повсюду оказывается препятствием, и лишь его преодоление открывает путь в сверхтелесный континуум, называемый “становлением”. Известные персонификации совершенного тела у Ницше (Дионис, Заратустра) противостоят механике телесной машины Декарта; тело экстатическое — телу с нарушенной жизненной кинематикой, телу ортопедическому, сделанному культурой и языком.

Традиция философий становления, которую мы прежде всего связываем с именами Киркегора и Ницше, полна экспериментов, связанных с постройкой идеальных типов тел; на них возлагается обязанность выражения способа философствования и его коммуникативных ценностей. При чтении текстов этой традиции постоянно ощущается сопротивление, исходящее от их коммуникативной формы. Или признай ее власть, или не читай. Сопротивляемость формы устойчива не потому, что ее строение трудно разгадать, а потому, что она поддерживается определенной телесной практикой, чьи мельчайшие знаки разлиты в текстуре философского произведения и не могут быть скрыты, нейтрализованы имеющимся в нашем распоряжении языком. Мы сталкиваемся не просто с телом Другого, но с иной топологией мира, и ее отчужденность от нас тем сильней, чем меньше она претендует на универсальность, чем более она маргинальна, периферийна, случайна. Место нашего опережающего присутствия в подобных произведениях устранено, новое место мы обретаем в ходе чтения. Так образуется разрыв, поперечный ходу нашего чтения, разрыв между нашим чисто классическим рефлексом подчинять себе другие миры, сводя их к универсальным образам пространства-времени, и тем, что читается в ином топологическом коде. Насилие недопустимо. Разрыв погашается,

однако, не благодаря бесконечности интерпретаторского усилия, не благодаря тому, что мы все-таки находим возможность вписать маргинальное, частное в единый целостный образ мира, которым якобы располагаем (часть не поддается насилью со стороны целого), но тем, что читающий признает телесный ритм читаемого. Читаем мы и не мы, читает наше тело. Вот для кого сверкает смысл. И чтобы читать, нам приходится, хотим мы этого или нет, изменяться в тех возможных пределах, которые устанавливает телесная стратегия текста, используя при этом известные ресурсы воображения и мимезиса. Киркегор, чье произведение “Страх и трепет” разворачивается по линии веры, учитывает то, что проторелигиозный опыт невозможно реконструировать на основе органических типов чувственности и обращается к поиску идеального тела веры, находя его выражение в *марионетке*, мельчайшем существе, способном, не впадая в безумие и смерть, указать нам, что такое подвиг Авраама. Ницше отсылает нас к *телу дионисийскому*, танцевальному, экстатическому, “живущему” за пределами органических форм человеческой телесности. Его философские произведения не доискиваются истины, а скорее пытаются воплотить, телесно выразить в своей коммуникативной форме событие мысли, которое не нуждается ни в оправдании, ни в доказательстве. И это событие — всегда рождение нового тела, *тела вечного становления*.

Однако понятие тела может оказаться серьезным препятствием для понимания многих аспектов настоящего анализа, если мы не попытаемся уточнить его содержание. Конечно, сколько ни повторять по разным поводам слово “тело”, оно от этого не станет более ясным, тем более, что понятие тела в своей долгой терминологической истории до сих пор остается верным старому партнеру-противнику — духу. П. Валери обсуждает возможность существования “четвертого тела” — “непостижимый предмет, знание которого тотчас разрешило бы все проблемы, ибо он их в себе заключает”³⁹. Барт, следуя за арабскими эрудитами, говорит о “достоверном теле”, отделяемом от тела физиологического, которое исследуется наукой, и родственном телу как “источнику наслаждения”; им мы пользуемся, когда отрешенно погружаемся в читаемый текст. “Текст обладает человеческим обликом; может быть это образ, анаграмма человеческого тела? Несомненно. Но речь идет именно о нашем эротическом теле. Удовольствие от текста несводимо к его грамматическому функционированию подобно тому, как телесное удовольствие несводимо к физиологическим отправлениям организма”⁴⁰. Бартовское различие продуктивно, но далеко не исчерпывает проблему. Ведь мы обладаем, а точнее, “проходим” через многие телесные образы, не отождествляя себя полностью ни с одним из них, и лишь в каком-то вневременном трансцендентном смысле обретаем чувство своей телесной и психической идентичности. В каждый отдельный момент жизни мы являемся смешанными телами: к нам относятся *тело как объект* и нельзя сказать, что мы им обладаем, скорее оно — нами, тело как объект среди других объектов (пол, анатомия, физико-биологические структуры, иерархия органов и частей тела и т.п.). Но мы также обладаем (уже в полном значении слова “об-

ладать”) и собственным телом, никому более не принадлежащим, это “*мое тело*”, такое тело, которое в немецкой философской традиции означают словом *Leib* (в отличие от *Körper*); его еще можно определить как феноменологическое тело, от которого неотделимы такие модальности, как “присутствие-в-мире”, “способность-к-обладанию”, “внутреннее телесное чувство”, “схема тела”. Это тело вписано в мир, как и мир со всеми его значениями вписан в него (Мерло-Понти); оно равновесно, адаптивно и позволяет нам совершать переходы от непосредственного физиологического опыта к воображаемому, символическим, спиритуальным образам телесности и тем самым каждый раз преодолевать пропасть между нашим внутренним образом тела и реальностью объектов мира. Без этого образа тела невозможно понять генезис символического тела, становящегося в ту или иную историческую эпоху нормой, регулирующей наше воспитание, сексуальность, привычки, социальное поведение и объем культурной памяти; по нему отдельное историческое сообщество компонует стратегию выживания. И наконец, существует *тело как аффект*. Это тело “сверхживое”, переходное, мгновенно становящееся, это “тело без органов” (А.Арто, Ж.Делёз, Ф.Гаттари), так как оно без-образное и не имеет функционально выделенных адаптивных органов, всегда себе внешнее, “выходящее из себя”. К нему можно отнести бартовское наслаждающееся тело. Чтобы не отклоняться от предшествующих размышлений слишком далеко, я бы поспешил назвать его также *телом читающим* (но не понимающим). По отношению к тексту оно находится в двойной позиции: *перед*, поскольку — вольно или невольно — мы всегда пытаемся спроецировать собственный телесный опыт на текстовую реальность и захватить ее значения. Однако текстовая реальность, в свою очередь, далеко не пассивна, более того, она противостоит нашей проекции имманентной ей телесной формой (фигурой), т.е. отвечает нам энергией собственных проекций на нас. Сшибка телесных проекций изменяет в процессе чтения наш внутренний телесный образ: мы читаем, пока он изменяется. Иначе говоря, во время чтения мы “выходим из себя”, аффектируемся и больше уже не можем навязывать свой телесный опыт читаемому. Но примерно такая же битва развертывается *позади* текста, в его недостижимой для нас глубине, именно там видятся контуры тела пишущего, там “делается” письмо. У пишущего те же проблемы, но для него в качестве фатального и не всегда преодолимого препятствия выступает язык, который он вынужден использовать, чтобы выразить определенный телесный и мыслительный опыт. Язык как базисное препятствие, как чудовищное грамматическое тело, которое, как только мы пытаемся воспользоваться им, отнимает у нас способность к перевоплощению, телесному переживанию мыслимого. Но битва продолжается, ибо текст пишется — и пишется лишь благодаря тем победам, которые одерживает сила выражения над грамматической неподвижностью языка. Будучи *перед*, мы считываем собственное тело в текст, будучи *позади*, мы вписываемся в то, что пишем, преодолевая сопротивление со стороны языка. Чтение и письмо — процессы в одном пространстве, но не в одном времени: мы читаем

— это значит, что текст уже написан; мы пишем — это значит, что текст еще не прочитан. Благодаря чтению мы обнаруживаем Другого как пишущего, благодаря письму — самих себя как читающих. Иными словами, тело читающее и тело пишущее, несмотря на различие битв, которые они ведут, включены в единое пространство текста, без которого они не смогли бы существовать и мгновения. Тела эти образуют единое тело, которое можно уподобить мгновенно перемещающемуся челноку, циркулирующему между тем, что размещается “перед”, и тем, что “позади” текста. Из этих перемещений ткется текстовая ткань значений, радиальные и поперечные кривые трассируют путь телесных практик, на основе или из толщи которых и рождается текст. Мы как читающие преодолеваем собственный образ тела, в то время как пишущий преодолевает сопротивление со стороны языка, его неизменного корпуса правил (терминологические порядки, “жанры”, эволюции систем мысли, правила письма, представления о субъекте и т.п.).

Философская мысль выглядит развоплощенной, когда мы относимся к ней как к самодостаточному продукту, минуя ее первичную объективацию в тексте, где она всегда воплощена, но эта плоть безвидная, неантропоморфная, лишенная органических или физиологических измерений, она зыбка, неустойчива, зависима от мгновенных порывов-аффектов, которыми ограничивается чтение и письмо, создающая области существования философского текста в культуре. Не следует ли возобновить разговор о тех философских существах-персонажах⁴¹, которые уже обрели родину в пантеонах великих философских традиций и являют собой нечто неизменное и нравоучительное, образцы философских нравов прошлых веков: Человек-Бог, Человек-Машина, Человек-Дикарь. Философский музей не менее поразителен, чем какой-либо другой, постоянно пополняемый новыми и новыми идолами мысли, он оттесняет старых в глубину исторических сцен.

Философия прошлого становится, по выражению Ницше, “собранием эффектов в себе”, т.е. таких событий, которые будут всегда и везде производить эффект⁴². Неизменная иррадиация мысли. Все, что мы могли бы назвать новейшим в мысли, все, что рождается как бы отделенным или противостоящим прошлому, может умереть уже сегодня, если не получит знак повторения, закрепляющий его след в монументе. Философские системы как “вечно живые” памятники, застывшие “эффекты в себе”, события мысли, распространяющие вокруг себя сияние вечного. Монументальная философия или мысль, ставшая монументом, пребывает. Монумент, вобравший в себя мысль прошлого, становится идеалом философского знания, в нем стираются следы других, более живых, чем он сам, историй мысли, он охватывает собой прошлое, окружающее его мыслительное пространство настолько полно, что более не нуждается в историческом контексте эпохи.

Замечательным примером превращения историко-философского пространства в собрание монументов является концепция Карла Ясперса. Мысль прошлого выставляется во *вневременном пространстве*. В этом постоянно изменяющемся, но “вечном месте”

(ewigen Orte)⁴³ вновь повторяется событие мысли, повторяется, конечно, по определенным правилами выставления. Ясперс разбивает пространство воображаемого музея на отдельные территории, достаточно независимые друг от друга, вводит вертикальное измерение — ярус, прибегает к серии группировок: например, в первую высшую группу он помещает “мудрецов” (Сократ, Будда, Конфуций, Христос), а вторую составляет из четырех подгрупп, которые, в свою очередь, распадаются еще на микрогруппы: “конструктивные головы” (Гоббс, Лейбниц, Фихте), “ниспровергатели” (Паскаль, Киркегор, Ницше), “визионеры” (Ориген, Бёме, Шеллинг), мыслители, склонные к “творческому порядку” (Аристотель, Фома Аквинский, Гегель) и т.д. Я не буду далее воспроизводить всю схему группирования, сказанного вполне достаточно, чтобы убедиться в существовании у Ясперса плана философского музея. Группы-подгруппы-микрогруппы заполняют историко-философское пространство; последовательное, нарастающее разветвление подчиняется все тому же древовидному схематизму. И это не просто абстрактное размещение древних, отчасти забытых имен в библиотечном каталоге; группирование осуществляется на основе экзистенциальных критериев, где первое место занимает *личность мыслителя*. Музейное пространство, пожалуй, единственное, где может быть найдено удачное сочетание мертвого и живого, экзистенции и мысли, вопроса и ответа. Ясперс диалогизирует пространство философского музея, оно оживляется, мертвые скульптурные группы распадаются на множество отдельных личностей и вступают в активный диалог со случайным посетителем: мгновение ответа исчезает в неизменности вопрошания. Остается только установить вид коммуникации, который возможен для Ясперса в пространстве философского музея. Философское общение заключается в том, насколько успешно вступающий в философский музей может истолковать понятия в качестве символов мысли (ответов). Ясперс утверждает, что философское понятие есть “шифр трансценденции”, т.е. понятие может быть осмыслено лишь благодаря тому символическому содержанию, которое составляет не его прямое значение, а первичную смысловую форму. Действительно, если мы попытаемся открыть диалогическую структуру философского музея, то нам следует выделить два плана: один — это план экзистенциальных действий философствующей личности, другой — план коммуникативно-диалогический, план символов-понятий. Музей Ясперса функционирует посредством этих планов, которые невозможно отделить друг от друга. Символическая структура коммуникативна, так как символ есть нечто уже *сказанное* о мире, но не *высказанное*, поэтому всегда необходим еще один субъект, который попытается завершить смысл уже сказанного, затем этому субъекту потребуется другой и т.д. Незавершенность, нелокализуемость смысла в символе-понятии предполагает наличие непрерывного диалогического высказывания, не сводимого ни к каким лингвистическим или логически завершенным формулам мысли. Как заметил П.Рикёр, “символ предлагается к размышлению”. Символ *открыт*: для того, чтобы он обрел диалогические качества, его внутреннее пространство

должно дать место по крайней мере двум субъектам: тому, кто спрашивает, и тому, кто отвечает. Один располагается в настоящем, другой — в прошлом. Однако символ вполне способен удерживать это противоречие, ему нет нужды упразднить его, так как он обладает особой потенциальной силой, позволяющей ему связывать в себе все времена, обезвреживать поле философской коммуникации. В двух своих известных статьях, посвященных анализу “символической эффективности”, Леви-Стросс обращает внимание на то, что символическое воздействие становится истинным лишь в том случае, когда тот, кто подвергается терапевтическому вмешательству, способен участвовать в коммуникации на равных правах с тем, кто олицетворяет собой практику лечения (колдун — больная женщина). Болезнь или травматическое переживание могут быть сняты серией символических преобразований, в “работу” с которыми равным образом вовлечены и колдун, и его пациентка. Вот эта взаимная соинтерпретация болезни, которой поражен один из коммуникантов, и производит терапевтический эффект⁴⁴. Говоря о философском понятии как символе следует иметь перед собой эту диспозицию коммуникантов: с одной стороны, “великий философ”, с другой, его собеседник из иного времени. Функционирующие в пространстве философского музея символы-понятия наделены экзистенциальными, “терапевтическими” свойствами, причем последние соотносятся со свойствами *идеальных* личностных типов: вы беседуете не с античным мудрецом по имени Сократ, но с самим Сократом. Сократ как умонастроение, как “майэвтический принцип”, Сократ-герой античной мысли имеет мало общего с частным гражданином Афин — Сократом. Первый Сократ является “великим”, второй — “частным”, “малым”, “маргинальным” мыслителем. В музей Ясперса может попасть только “великий философ”, философ, уже ставший символом самого себя и более не нуждающийся ни в оправдании, ни в излишнем славословии. Понятие “величия” и “величины” отдельного мыслителя чрезвычайно важно для Ясперса: еще до всякой непосредственной коммуникации с мыслителем оно устанавливает иерархию философских ценностей, которой необходимо подчиниться тому, кто желает вступить в диалог. Ритуалы “величия” предшествуют символизации философского опыта и определяют его. Музей оказывается местом, где выстраивается генеалогия мировых систем мысли, великое древо мысли, и имена “великих” будут гарантией вечности философских проблем.

“Не существует определенного образа г-на Гэста”.

Поль Валери

Борхес испытывает интерес к “чувствующей статуе” Кондильяка и “гипотетическому животному” Лотце, призванных для того, чтобы разрешить проблему: какое из ощущений превращает некое чувствующее существо в *человеческое*?⁴⁵ Эти филозофские существа

не имеют первоначального облика, они — продукты мыслительного эксперимента. Чрезвычайно близок им образ “господина Тэста”, задуманный Валери с целью получить ответ на вопрос о границах непрерывной рефлексии, направленной не на мир, а на мыслящее Я: мыслящий мыслит себя в качестве мыслящего в тот момент, когда мыслит. Мысль, преодолевающая любые явные и незвные телесные ограничения. Возможно ли биографическое существование человеческого существа в качестве “чудовища чистой мысли”?⁴⁶ Конечно, эти философские существа персонажны и отделены от произведения, которое оказывается лишь сценой представления. И тем не менее они обладают еще дополнительным, неперсональным измерением — *экспериментальным*, в котором, например, отсутствует всякая “литература”, ибо в нем исчерпываются идеальные формы чувственности и познания.

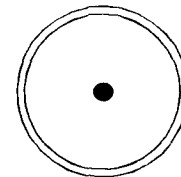
Может быть, сегодня мы наконец узнали, что все эти персонажи располагаются не над и под философской системой, их местопребывание — здесь, “под рукой”, в клочках текста, которые мы читаем, и только там они живы, действительны, убеждающи. Философские персонажи — это мгновенные, лиминальные существа; существа переходов, разрывов и дыр бытия, они дают нам возможность читать, т. е. вступить в текстовое пространство отдельной философской системы (произведения), интенсифицировать свой телесный опыт, свое “телесное Эго”, без которого никак не сложиться будущим структурам понимания. В сущности, их следовало бы наделить природой своеобразных психоавтоматов, и подобно им, обеспечившись специфическими транспортными средствами, они бы обеспечивали своими мгновенными челночными циркуляциями единство текстовой ткани философского произведения, всегда готовой распастись. Они — тела движимые и движущиеся, их движение происходит с разной быстротой и интенсивностью по индивидуальным мировым линиям философских произведений. Их парадоксальная очевидность присутствия в философском опыте находит свое выражение в том, что они одновременно являются и предметом познания, и тем орудием, с помощью которого это познание осуществляется. Действительно, ведь, с одной стороны, они представляют собой идеальные типы телесности (чувственности), на которые ориентируется та или иная философская система, но с другой — никакая философская система не может быть эффективной, если в ней не записан код этой телесности (а он, как я полагаю, записывается посредством операции чтения-письма).

Тогда выявление кода даст нам понимание того, как функционирует идеальное философское тело. Однако эти мгновенные философские существа нельзя сводить к нормативным, устойчивым образам телесности или, что было бы совсем опрометчиво, к социально-психологическим, автобиографическим или экзистенциальным чертам Автора-мыслителя. Их воздействие на нас, читающих, безавторское, не “субъективное”. Тем более, что их “физическая” ущербность по сравнению с антропоморфными образами тела слишком очевидна, так как у них *другая* телесная природа, антропологически не представляемая. Их ущербность несомненно оказыва-

ется преимуществом, ибо в каждом отдельном случае идеальное философское тело выражает лишь одно измерение: тела мощи (“рабочий” Э.Юнгера), тела быстроты (марионетки Киркегора), тела танцующие (Ницше), тела чистой мысли (г-н Тэст П.Валери), тела невротические (Фрейд) или шизотела (Делёз—Гаттари), тела животные (Кафка, Лоуренс), тела истерические (А.Белый), тела протоплазматические (Райх, Эйзенштейн).

Философское существо (или психоавтомат) оживляется движениями мировой линии произведения, без нее оно мертво. Я бы даже сказал, что идеальное тело и есть линия в движении. Текст в границах произведенческой формы выкроен по коммуникативной мерке и поэтому читается по ее “охватывающей” кривой. Эта кривая, будучи всегда в движении, не имеет контура или какой-либо видимой геометрии и направлена поперечно тому, через что она движется, так как соединяет между собой разнородные планы, материи и элементы произведенческих серий, не искажая их природу, источник энергии, направление; она нейтральна по отношению к статусу реальности, которым они обладают (биографическим, телесным, языковым и климатическим), она создает множественную реальность произведения и является неместом всех возможных мест. Линия предстает как мгновение события, вспыхивает подобно ветвлению молнии, означая своей вспышкой рождение произведения. Такого рода линии остаются двойственными: с одной стороны, они композиционны, т. е. очерчивают собой территорию произведения и членят ее на начальные составные части в определенном, но “случайном” порядке; с другой — они коммуникативны, так как указывают на пути чтения, “восприятия” текстовых содержаний, ориентируют, поддерживают интенсивность и быстроту перемещения философских существ в текстовом пространстве. Для Хайдеггера, например, такой линией будет линия сгиба или складки, линия земная, тектоническая; для Ницше — линия скорее космическая, нежели земная, “танцевальная”, линия “вечного возвращения”; для Киркегора — линия каскадная, прерывная, линия веры, не космическая, но и не земная.

Весь опыт Ницше, во всех несхожих позициях и переживаниях, навязчиво повторяется в геометрии двойного круга: структура космоса и жизненного пути, принцип организации дионисийского театра, строение книги, техника афористического письма. В посмертно опубликованных рукописях Ницше можно найти графический образ (схему) времени:



Назовем его первоначальной сценой “становления” (Werden). Внешний круг, символизирующий “вечность”, движется бесконечно медленно по сравнению с движением круга внутреннего — времени, переживаемого экзистенциально. Убыстренное движение внутреннего состоит из дискретных единиц времени — настолько микроскопических, что перцептивный аппарат, которым наделен воспринимающий субъект, не в силах “ухватить” их в обычной последовательности прошлого, настоящего, будущего. Более того, никакая причинно-следственная связь или “внешняя” детерминация не могут придать законосообразность всей совокупности свершающихся событий (биологических, психофизиологических, историко-культурных и т.д.), лишь малую часть которых субъект удерживает на поверхности сознания. Графически субъект находится в центре схемы, образуя точку, но это — его квазиположение, он всегда *эксцентричен*, т.е. не может пребывать неизменным, равным себе в единицу времени, или претендовать на осевое положение, иначе говоря, быть “я”, *cogito*, “субстанцией” или “бытием”; он — на переходе от внешнего к внутреннему, всегда себе неравный. Насколько движение внешнего круга является центростремительным, “восходящим”, настолько движение внутреннего — центробежным, “нисходящим”; насколько “вечность” стремится стать “мгновением”, настолько “мгновение” — “вечностью”; слишком быстрое здесь уравнивается со слишком медленным⁴⁷.

Сцену “становления” не следует сводить к простой иллюстрации отдельных размышлений Ницше о времени. Не она ли дает в руки исследователя своего рода карту, помогающую ориентироваться в мире ницшевского опыта? Эта сцена структурообразующа и отнюдь не пуста, хотя на ней и нет видимых тел, персонажей, мифических имен; представление дается не актерами, а чистым движением. Подобная сцена

образуется лишь тогда, когда движение достигает предельной интенсивности, и всякий, кто вовлечен в него, как бы выскальзывает за пределы пространственно-временного континуума. Так, наконец, обретается желанное равновесие с миром, собой и другими, равновесие в неравновесном. Статическая графика схемы затрудняет выявление всего динамизма, который приписывает ей Ницше. Графику движения следует понимать в геометрии взаимодействующих сил становления, если таковая, конечно, возможна:

“То, что положения равновесия никогда не достигают. — замечает Ницше, — свидетельствует о том, что оно невозможно. Но в одном неопределенном пространстве оно может быть достижимо. Только в шароподобном пространстве (*kugelformigen Raum*)”⁴⁸.

Но равновесия в неравновесном можно достигнуть только экстатически.

Средством, вызывающим экстатическое состояние, может оказаться *свет*. У Ницше это можно наблюдать повсеместно. В его доязыковом перцептивном опыте видим процесс встраивания повседневного, интимно-личностного переживания в мировую мифему. Не нов тот факт, что философ в своем драматическом преодолении болезни научился использовать визуальные галлюцинации в качестве познавательных “откровений”, даже прямых свидетельств пути из индивидуального жизненного пространства к мифическим геометриям и объектам, среди которых центральное место занимает мифема круга. У Ницше сложились совершенно особые отношения со “светом”: сильнейшие головные боли, постоянное, особенно в последние годы жизни, ухудшение зрения сформировали из него существо, крайне чувствительное к свету и световым эффектам; в тех промежутках между болезненными состояниями, когда чистый свет более не сопутствовал острой боли, а награждал радостью обладания миром живого, радостью “быть”, и возникали перцептивные образы, которые современная наука назы-

вает фосфенами (“остаточные образы”), легко вызываемые даже слабым давлением на глазное яблоко; в зависимости от силы давления и возникает перцептивная геометрия — диски, концентрические окружности, арки, спирали и т.д. На уровне глубинного переживания геометрия фосфенов и геометрия архаических символов могут совпадать.

Письма Ницше и его поздние сочинения полны восторженных изъяснений на языке световых метафор:

“Я весь направлен к свету: он — то, почти единственное, без чего я абсолютно никак не могу обойтись и, думаю, ничем заменить: сияние легких облаков”⁴⁹.

Или другое признание:

“Вот и снова ночь вокруг меня: я обрел бы себя, если бы сверкнула молния; благодаря этого краткому мигу напряжения я совершенно полностью овладел бы собой и своим собственным светом”⁵⁰.

Внезапные переходы из темноты на свет, то боль, то эйфория светового восторга, привычка грезить с закрытыми глазами, когда клинический запрет на свет был особенно строг, конечно, не могли не сказаться на экзистенциальном и метафизическом опыте Ницше. Именно в этих мгновениях перехода, снимающих перцептивные границы, и возникали светоносные разряды, рождалась универсальная геометрия мифа о “вечном возвращении”. Если быть более точным, могла рождаться. В световой полноте мира для Ницше исполнялся идеал подлинно универсальной коммуникации живого с живым. Вот почему сцена становления — это, в конечном счете, всегда сцена чистого света. Вступать в сияние полдня (а свою философию Ницше назвал “философией великого полдня”) значит освободиться от тени, двойника, маски, вступать в световое пространство, лишённое препятствий, которое не служит никаким другим целям вне себя.

В “Рождении трагедии из духа музыки” Ницше пишет:

“Публика зрителей в том виде, как мы ее знаем, была незнакома грекам, в их театрах, с концентрическими дугами повышающихся террасами мест, отведенных зрителям, каждый, безусловно, мог

отвлечься от всего окружающего его культурного мира и в насыщенном созерцании мнить себя хоревтом... Хор сатиров — прежде всего видение дионисийской массы, как, в свою очередь, мир сцены есть видение этого хора сатиров; сила этого видения достаточна, чтобы сделать наш взор тупым и невосприимчивым по отношению к культурным людям, расположившимся вокруг на местах для зрителей. Форма греческого театра напоминает уединенную горную долину: архитектура сцены представляется картиной, пронизанной светом облаков, созерцаемой с высоты носящимися по горам вакхантами...”⁵¹

Нет необходимости в данном случае давать исчерпывающую интерпретацию символа Диониса, чтобы ухватить некоторые динамические принципы ницшевской сценографии. Итак, сцена, а точнее видение сцены, формируется внутри дионисийского хора, этой “живой стены”, последняя образует далекую периферию окружности, которой принадлежит не только хор, но и созерцающий зритель; хор, чьи границы сливаются с формой горной долины дугообразными террасами, и есть первое, необходимое условие провоцирования зрителя, втягивания его внутрь действия. Вместе с тем, и это особенно значимо для сценографии такого рода, архитектоника греческого театра предполагает разрушение пространственно-временного континуума, в котором повседневно пребывает культурный зритель. Это пространство отрицает себя с помощью танца, ибо скорости, которые он индуцирует в зрителей, — сверхмедленные или сверхбыстрые, — достижимы только в чистом пространстве, где всякая опека и террор Другого устранены. Созерцающий становится “одержимым становлением бытия” и более не знает себя в качестве того, кто просто созерцает. А это значит, что две окружности — сцены и хора-театра — представляют изначальные условия снятия любой коммуникативной дистанции: внешнее становится внутренним.

Что же это за движение, участвуя в котором субъект достигает особого переживания психосоматического и космологического единства? Для Ницше ответ одноз-

начен: танец. Нет более странного призыва, которым Ницше бы так злоупотреблял: учитесь танцевать.

“Читаешь немецкие книги: нет больше даже отдаленнейшего напоминания о том, что в мышлении должна быть техника, предварительный план, стремление к мастерству, что мышлению желательнее учиться как танцу, как виду танца. Кто еще среди немцев знает такое утонченное содрогание, идущее из опыта, которое легкой поступью духа наполняет мускулы силой! Чопорная тупость духовного жеста, неуклюжая попытка схватить — это настолько немецкое, что за границей его вообще путают с немецкой сущностью. Немец не имеет чувства нюансов... Действительно, танец во всякой его форме не отделить от благородного воспитания, способность танцевать ногами, понятиями, словами: я должен еще прибавить, что можно танцевать и пером — что следует учиться писать! Но с этого места я стал бы для немецкого читателя совершенной загадкой”⁵².

Или еще:

“...я не знаю, чем более желал бы быть дух философа, нежели хорошим танцором. Именно танец является его идеалом, его искусством, его, наконец, единственным благочестием, его богослужением”⁵³.

Следует учиться искусству танцевать речь, книгу, мышление; без усталости из любого подручного жизненного и мыслительного материала формировать танцевальные фигуры, такие формы коммуникативного воздействия, которые, в отличие от традиционных типов языковой и философской коммуникации, непосредственно обращены к задаче телесного выражения мыслимого.

“Мой стиль — танец, — замечает в одном из писем Ницше, — игра симметрий всякого рода, перескоков (Überspringen) и осмеяний этих симметрий”⁵⁴.

Принципиальное отличие танца от других коммуникативных средств заключается в его индифферентности к целям, лежащим за границами самодостаточного, из себя развертывающегося движения танцующего: танец — не средство для достижения какой-либо утилитарной цели или внешнего объекта. Танец, даже в том высшем метафизическом значении, которое придает ему Ницше, конечно, адаптивен (прежде всего он включен в стратегию коммуникативного воз-

действия, не говоря уже о его терапевтической функции)⁵⁵. Но, с другой стороны, танец не создает оптического пространства, где могла бы осуществляться нормативно и по определенным каналам ориентированная коммуникация; танец — это ритмическое пространство, поскольку движение подчиняется внутренним биокослебаниям танцующего, которые невозможно измерить в количественных параметрах времени (например, тактом). Создать семиотику внутренних движений танцующего? — напрасное усилие. Внутреннее переживание времени, а другого в танце нет, так же как нет “внешнего наблюдателя”, или не участвующего в танце, строится по логике органического резонанса: все движения, на каких бы физиологических и психосоматических уровнях они ни располагались, сопротивляясь друг другу, повторяясь, но постоянно поддерживая нарастающую волну энергии, вызывают индукцию двигательных событий тела танцующего. И оно уже — не тело, а чистое время экстаза. Было бы ошибочным видеть в танце некоторое структурное целое, скорее он — “антиструктура”⁵⁶, знаменующая собой возврат к первоначальным единствам хаоса и порядка, симметрии и антисимметрии. Модель танца — дионисийское представление тела; именно в ней Ницше усматривал опыт подлинной индивидуации, когда разрозненные части божественного тела начинают собираться движением в единый пластический контур; маска Диониса появляется лишь тогда, когда движение достигает своей предельной интенсивности. Танцующий благодаря гибкости, прыжкам и курбетам способен проникать в глубинные слои бытия и, отражаясь в них, обретать все новые маски, переживая ритмическое событие “вечного возвращения того же самого”.

В литографии П.Клее “Канатный плясун” (1923) мы, возможно, найдем понятный образ космического танца Ницше. Канатный плясун Клее — знак хаоса, а не порядка. Его путешествие не определяется прохождением канатного пути (не важно, пройдет ли он его или нет). Важно лишь то, что он должен всегда удерживать

равновесие там, где его нет и не может быть в принципе, другими словами, его путешествие заключается в поисках самого минимального равновесия, такого, где угроза падения или утраты равновесия исключительно высока, — ведь необходимо удержать равновесие в хаосе действующих космических сил. Танцор начинает движение, и оно не определяется только лишь его волей и страстью к танцу, но также (и, может быть, главным образом) изначальной потерей равновесия. Существует прямая зависимость между степенью интенсивности танца и все большим воздействием сил, подрывающих любое достигнутое мгновение равновесия; одно дело, когда танцор движется по широкому полю, другое — если его путь сужается до узкой горной тропы, до ствола хрупкого дерева, перекинутого через пропасть. Однако материальная достоверность пути не может нам помочь. Ведь путь космического танцора пролегает в ином ландшафте, и это путь, ведущий всегда назад — к первоначальному очагу неравновесных сил, к силам хаоса. И не в порядке, а именно в хаосе сил он ищет для себя равновесия. А раз это так, то именно эти силы подвергают его путешествие постоянной опасности и поэтому требуют от танцора такой телесной чувствительности и гибкости, которые позволили бы ему приблизиться к первоначальному равновесию, — равновесию в хаосе. Самый минимальный уровень равновесия требует максимальной интенсивности от тела, его ищущего: *минимум равновесия — максимум тела*. Клее поясняет: „...низший путь проходит через статический порядок и производит статические формы, в то время как высший путь проходит через динамический порядок. Для пути вниз, подчиненного земному притяжению, значимыми остаются проблемы статического равновесия, девизом которых могло бы быть: “Удержись на ногах вопреки всем случайностям возможного падения...” Пути вверх обусловлены вдохновением освободиться от земных пут для того, чтобы достичь посредством плавания и парения, свободным взлетом чувства освобождающей скорости”⁵⁷. Поэтому путь своего танцора Клее и размечает в графической россыпи точек, линий, прямых и кривых, волнистых и зигзагообразных, спиралей и окружностей — все они предстают как знаки скользящего минимального равновесия сил, воздействующих на канатного плясуна.

Однако структурный порядок сцены становления легко перечеркнуть сценой “безумия”. Так и было: безумный Ницше — вполне канонический образ в европейской культуре конца и начала века. Но может ли безумие проникнуть на сцену, локализовать присутствующий ему ряд событий, образовать сюжет и дать правила понимания сценической символики? Разве тот, кем овладело безумие, способен его сознательно инсценировать? И да, и нет. Ницше безумен как бы *дважды*: безумен в силу своей поглощенности борьбой

со всеми физиологическими признаками реально надвигающегося безумия; но также безумен в качестве мыслителя, ясно сознающего свои провокативные цели в борьбе с современной ему культурой (здесь на первый план выступает сознание маски безумия и ее активное использование в коммуникативных целях). Как анализировать этот двойной опыт безумия, который, по мнению его, шокированных современников, был столь откровенно заявлен Ницше в поздних произведениях и особенно в последних письмах периода туринской эйфории? Может быть, этой двойственности вообще не существует? Если исследователь будет действовать с той же последовательностью и систематичностью в выборе средств анализа, как действует психиатр, составляющий патографию, то многое из жизненных поступков Ницше и его философской работы, даже любая метафора, образ или языковое действие, выпадающие из допустимых норм (социальных или жанровых), могут быть опознаны в качестве прямого результата болезни. По-видимому, не так трудно дать психиатрическое объяснение там, где придется встречаться с такими провокационными высказываниями, как “Почему я так мудр?” или “Почему я пишу такие хорошие книги?” (названия разделов из духовной автобиографии “Ессе Ното”), или с теми почтовыми открытками, исполненными в стиле неподдельного безумия, которые Ницше рассылал своим старым друзьям, подписываясь то “Распатым”, то “Дионисом”, то “Цезарем”. Все, живущее в мысли, видениях, переживаниях, в энергии письма, замечается, как того требует патографическое исследование, чисто физиологическими событиями, “слепой” органической формой, моделирующей глубину участия патологического в обнаружении ряда духовных событий, но не там, где они действительно обнаруживаются и разрешаются. История тела предстает в качестве истории духа, история Фридриха Ницше как

история “больного мозга”. Но, как ни парадоксально, именно успешный патографический анализ (насколько он осуществил эту дотошную, вплоть до мельчайших деталей и процессов физиологического существования, редукционистскую работу) как раз и способен выявить область существования духовной жизни, несводимую к логике патологического процесса.

Если верно, что Ницше, анализируемый на уровне клинических свидетельств, был охвачен безумием к концу 80-х годов, то можно удивляться силе его духа, которая не дала реальному безумию никакого шанса, чтобы вторгнуться и завладеть тем, ради чего он жил и страдал: произведением. Другими словами, не следует полагать, что безумие Ницше является тем единственным и уникальным условием, благодаря которому можно понять внутренние мотивы его мышления. Какие бы убедительные патографические модели его творчества и жизненного пути ни предлагала психиатрическая наука, одно остается неизменным: произведение не рождается и не исчезает в безумии. Произведение — символический фильтр. Бесспорно, безумие преследует и в конечном счете уничтожает произведение, но оно не в силах постепенно овладеть им, подстраивая под себя, проникая в его разрывы, недомолвки, сбивчивую или патетически воодушевленную речь; тем более сомнительно желание отыскать следы некоей дьявольской сделки между величием произведения и безумием его создателя, словно только она может гарантировать могущество произведения для всех времен и для каждого: “там, где есть произведение, нет места безумию”⁵⁸. Событие произведения не является простым дублированием физиологических отклонений, патологии или симптоматики душевных расстройств в другом языке, поскольку духовно-жизненный импульс страдающего мыслителя относим не к тому, что “физиологически” случилось с ним, а к тому, как он смог себя симболи-

чески преобразовать, инсценировать в писательстве, сделать себя другим, символическим телом. Физиологическое событие, взятое во времени клинического описания, не обозначает ничего, кроме самого себя: обладая объективно исчислимым временем, конкретной локализацией в отдельных участках коры головного мозга (например, расчет болезни Ницше в циклах прогрессивного паралича)⁵⁹, оно, переходя на уровень духовной событийности, получает совершенно иное измерение и динамику. Так, глубинное патологическое нарушение блокируется “сгущением” в символ и начинает функционировать в системе друг друга восполняющих и отражающих рядов, утрачивая всякую прямую связь со своей физиологической основой. В этом смысле не “головная боль” или “глазные вспышки” открывают архетипику световых символов, а наоборот, световой символ, резонируя, способен ограничить или усилить боль, т.е. обнаружить боль вне ее физиологии.

Быть эксцентричным, вне центра, переживать собственную неидентичность... Что это за зверь размещается в центре и постоянно угрожает жизни? Этот зверь — больной мозг. Для Ницше мозг — это прежде всего опасное препятствие, мешающее развитию позитивных, “нормальных отношений” с миром (головные боли, рвота, выпадения памяти, временная слепота и т.п.), и в то же время объект исследования, ведь он — источник достаточно точной сенсорной информации о том, что может “чувствовать” тело в каждый отдельный момент жизни (в конце концов больной мозг должен быть преодолен ради нового телесного здоровья). Интенсивность боли отмечается на шкале взаимоотношений внутреннего телесного чувства и внешнего мира. Я бы сказал и так: каждому ландшафтному переживанию соответствует своя интенсивность боли: “Болезнь медленно высвобождает меня...” — замечает Ницше. Воспринимать — это почти всегда испытывать боль (видеть для Ницше —

это слепнуть). Поэтому крайне необходима осторожность. Всего надо остерегаться и все что угодно ожидать, именно поэтому в минуты здоровья, пытаюсь их продлить, Ницше воспитывает в себе способность извлекать из мельчайших сенсорных событий как можно более полную информацию о внешнем мире. Он пытается, и это получается естественно, как бы само собой, развить в себе чувство нюансов (поэтому ему необходим не только “третий глаз”, но и множество глаз, “перспективное зрение”), вот почему он вверяет себя “гениальности ноздрей”, вот почему для него так важны мельчайшие вибрации чувственности — тончайшие паутины ощущений, которые опоясывают собой очаги прошлой и будущей боли. Дозировать, управлять интенсивностью боли — вот цель Ницше. А это значит вывести из игры больной мозг, лишить его привычного доминирующего положения в интеллектуальной жизни. Потребность в обходных маневрах по мере развития болезни не перестает нарастать. Мозг — мертвая земля тела. В телесной географии Ницше ее границы отмечаются знаками интенсивности боли. И, конечно, нужна другая география пространств жизни, которая более не определялась бы удовольствиями, покоем или страданиями мозга. Отказ от я-мыслящего, картезианской формулы сознания, как если бы мозг в качестве интеллектуальной машины организовывал весь мир чувственных событий и был виновником боли. Отказ в пользу тела (прогулки, диета, солнечные и воздушные ванны — все это должно блокировать мозг, усмирить внезапные вспышки болевых переживаний). Тело против мозга. Мыслить не “мозгом”, а “телом”.

“Много заброшенных уголков и высот из ландшафта Ниццы освящены для меня незабвенными мгновениями; та решающая часть, которая носит название “О старых и новых скрижалях”, была создана при труднейшем восхождении от станции к чудесному мавританскому горному гнезду Эуа — ловкость мускулов была у меня всегда наибольшей, когда и творческая сила текла в изобилии. Тело одухотворено: оставим “душу” в покое... Меня часто видели

танцующим; я бы мог тогда, без понятия об утомлении, быть пять-шесть часов в пути в горах. Я хорошо спал, я много смеялся — у меня была совершенная выносливость и терпение”⁶⁰.

Иллюстрацией подобной символической защиты может служить ницшевский пафос “самопреодоления”. Безумие Ницше (а его здравый смысл эпохи видел в ницшевской борьбе с соблазнами психического самоотжествления) определялось прежде всего борьбой с собственным телом, захваченным физиологией болезни, телом, которое всегда пыталось, по его собственному выражению, “машинизировать” дух⁶¹. Заглушить боль сильным аффектом, выйти за пределы телесных страданий с разрушением общей чувствительности организма, как бы освободить себя от больного мозга, лишив его центрального, господствующего положения в интеллектуальном и телесном фоне переживаний. Эту борьбу Ницше называет борьбой со своей “первой природой”:

“...изменившийся способ мыслить и чувствовать, который я стремился выразить в писательстве на протяжении последних шести лет, удерживал меня в повседневном существовании и сделал меня почти здоровым. Что же касается того, что обо мне утверждают мои друзья, — что мое сегодняшнее “духовное воодушевление” является эксцентричным... Пускай, оно может стать моей “второй природой”, но я все-таки хочу указать на то, что только благодаря этой второй природе я впервые вступил в подлинное владение моей первой”⁶².

Отказ Ницше от идентификации с собственным телом дает ему “безумное” право на повторные рождения в других телесных ликах и фигурах, в другой, воображаемой анатомии, где телесный опыт более не определяется случайной детерминацией. Ницше мог бы сказать: “теперь я выбираю тело, а не оно меня”. Вот почему Ницше занимает проблема собственного эксцентризма. Очевидно его стремление выработать единую стратегию “безумной” провокации: вновь и вновь ускользать от самого себя, преодолевая свою первую природу, всегда — не сам, а маска маски. И тогда выздороветь — это суметь надеть безумие его собственным языком, иначе говоря, заставить пройти

сквозь символические фильтры, в которых оно утрачивает свою тираническую энергию. Поэтому все в психической жизни Ницше следует понимать как бы наоборот: выздороветь для него вовсе не означало создать необходимые условия для возрождения личностного центра (по типу картезианской конструкции “я мыслю”) как источника и меры здравомыслия, проявляющего себя во всяком высказывании от первого лица. Цель этой своеобразной психотерапии в другом: как избежать универсальной культурной максимы самотождественности, как и куда ускользнуть от того, что требует постоянно быть локализованным в определенном пространстве и времени, сознании и языке, как не найти свое “я” в высказываниях подобных этому: “Я, профессор филологии Фридрих Ницше, полагаю, что...”? Не как обрести собственный центр и вступить в “нормальную” коммуникацию с другими, а как быть вне “центра”, как быть “эксцентричным”? В письме 1888 года Паулю Дейсену этот опыт представлен, пожалуй, наиболее выразительно:

“Странно, что именно сейчас мои старинные друзья вновь приблизились ко мне (кроме тебя, например, я недавно получил сердечное письмо и от Карла Герсдорфа). И это именно в то время, когда я осознал мое крайнее одиночество, когда болезненно и поспешно порвал человеческие отношения с другими, должен был порвать. В сущности, это стало для меня целой эпохой: все бывшее до сих пор рассыпалось, и когда я размышляю над тем, что я сделал вообще в последние два года, то мне кажется, что я всегда делал одну и ту же работу, стремясь изолировать себя от собственного прошлого и порвать связывающую меня с ним пуповину. Я так много пережил, так много желал и, возможно, достиг, что ничто не в силах вынудить меня к тому, чтобы снова вернуть далекое и утраченное. Резкий перепад внутренних колебаний был чудовищен; насколько безопасно видеть его издали, открывается мне из этих постоянных *epithetis opnatibus*, которыми меня награждает со своей стороны немецкая критика (“эксцентричный”, “патологичный”, “психиатричный” *et hoc genus omne*). Этим господам, которые не имеют никакого понятия о моем центре и той великой страсти, ради которой я живу, трудно понять, где я прежде действительно был вне моего центра, где я действительно был “эксцентричен”⁶³.

Следует заметить, что для Ницше патогенной оказывается ситуация не “я-отсутствия”, — скольжение

во множестве различного, — а “я-присутствие” — иллюзия универсальной самотождественности, центрированности волевой функции “я” в мире.

Безумие вопроса, пускай провокативное, заключающего в себе утверждение: “Почему я (есть) судьба, *Warum ich ein Schicksal bin?*”⁶⁴ или чуть иначе: я (Ницше) есть судьба и для себя и для других. Вновь приходится задаваться вопросом: кто есть Ницше? Если он есть судьба, то он уже не “кто”, а “что”. *Что* есть Ницше? Он есть своя собственная судьба. Но как это возможно: быть Фридрихом Ницше и в то же время судьбой? Ведь судьба, по определению, это внешний, тайный план жизни, он предначертан (т.е. как бы положен извне на жизнь личности загадочными письменами), время его исполнения невозможно отменить или отсрочить ни при каких обстоятельствах; о нем не должен знать тот, кому придется испытать собственную судьбу. Судьба проявляет себя в случайности завершения жизненного пути. Случайность ее свершения непостижима, ибо ее план немыслим. Но тогда не является ли безумным тот, кто смеет утверждать, что является своей собственной судьбой? Когда Ницше заявляет это, он ставит под сомнение утверждение “я есть”, ибо никто, если он не безумен, не может утверждать ничего подобного. Ведь, с одной стороны, “я есть”, т.е. равен себе, существую, имею имя и т.д., а с другой, “я есть судьба”, т.е. по отношению к собственной идентичности, заявленной в “я есть”, обладаю и более великим могуществом утверждения, которое способно устранить без следа это “я есть”. Итак, я (не) есть, ибо я внеположен себе в качестве своей собственной судьбы. Другими словами, неустанный повтор ницшевских самоименований посредством “я есть и то, и другое, и третье” свидетельствует о его отказе от собственного имени. Имя “судьба” — лишь момент в этом потоке самоименования, тайное имя для всех имен. Итак, я есть, потому

что я не есть. Моя жизнь зависит и целиком определяется моей способностью не быть идентичным себе, моей способностью быть многими именами — не одним. Сказать “я есть судьба”, не значит ли это сказать, что я есть смерть? В таком случае, раз нищевское Я готово отождествиться с любыми именами, то не представляет ли оно собой нейтральную форму, годную для любого события именованного? Я всегда определяется событием давания имени. Как же может быть иначе, ведь всякое новое имя, сменяющее старое, оказывается средством отрицания предшествующего состояния субъективности. Знак “Я” — первый в процедуре самоименования и первый потому, что *пустой*, т.е. всякий раз нейтрализуется заступающим на его место именем. Может быть, справедливо замечание: “...я сам не могу ухватиться за себя самого, куда безвидная потенция Я не предцируется именем”⁶⁵. В таком случае в Я нет еще субъективности, она идет вторым ходом — только через одно-единственное и только мое имя я способен обрести субъективность, свое собственное местоимение.

Ницше широко использует героикку одиночества, эту крайнюю форму самоотчуждения, чтобы указать на свое положение в коммуникации с собой и другими. Такие термины, как “субъект”, “личность”, “центр духовной жизни” непригодны для описания подобного опыта: одиночество не имеет автора, как не существует ни его субъекта, ни его персонифицированного именованного (некто по имени Ницше является одиноким). *Одиночество безымянно*. Одиночество — состояние бытия, в котором коммуникация не имеет трансцендентальных гарантий, бытие без Бога. Вот почему одинокий Ницше менее всего стремится апеллировать к произволу внешних сил или индивидуальному выбору: одиночества не желают, оно преддано и только поэтому желаем⁶⁶. Если Бог действительно “умер”, то начало коммуникативного дей-

ствия уже не может опираться на такую структуру симпатического общения, какой является отношение “я—ты”, всечеловеческое значение встречи “я” с “ты” искажается и пародируется; восприимчивая и прощающая функция “ты-бесконечного” более не имеет власти. Место Бога (этого “Ты”, которое открывается взгляду, например, в иконном изображении с его бесконечным слоением духовных знаков) занимает лик Чужого, знаменующего собой наступление эпохи переоценки всех ценностей. Чужой — не новый бог, в его лике отсутствуют черты живого и родственного, это “черная дыра”, зияющая на пересечении коммуникативных потоков. Страх перед растущим всесилием Чужого в человеческом опыте заставляет Ницше сделать основным конструктивным элементом одиночества не уникальное “я”, а его маску. Коммуникация более не удерживается в отношении “я—ты”, где любое “ты”, равноправное с “я”, грозит стать чужим и реализуется теперь в круговом движении, где “я” функционирует, распадаясь на множество доиндивидуальных образований: я есть другой другого другого... Первичной же, хотя и невидимой на поверхности подобного коммуникативного поведения, остается структура “я—чужой”. Ницшевский запрет на “ты” предполагает запрет на взгляд чужого; блокирование его мощи в маске. Коммуникативная стратегия Ницше как раз и состоит в том, чтобы, избегая быть видимым, видеть самому; быть не “вещью”, т.е. чем-либо, что можно идентифицировать в пространстве, времени или языке, но чистым скольжением, которое привычно совершать пограничному существу. Взгляд чужого натывается на маску, застывает, никогда не поражая того, кто так искусно защищается, провоцируя собой как другим все новые маски. Таким образом, одиночество образует и поддерживает вид непрямой коммуникации, не имеющей статической структуры и однозначных каналов передачи сооб-

щения; все находится в непрерывном движении: сменяются и повторяются маски, жесты, слова, совершаются прыжки и ускользания, короче, царят псевдоподобия Чужого, но не существует “я” Ницше, фиктивными ликами которого так легко завладевает всякий, вступающий в коммуникацию.

“Итак, как уже сказано, я не знаю никого, — поясняет Ницше в одном из писем, — кто еще оставался бы сегодня моим единомышленником, тем не менее, благодаря воображению я в состоянии мыслить не как индивид, но как коллектив. Это особенное чувство одиночества (Einsamkeit) и множественности (Vielsamkeit)”⁶⁷.

Подобный опыт множественности психических состояний, который Ницше приобретает в долголетнем переживании одиночества, как нельзя лучше подготовил его к осуществлению уникальной философской стратегии — стратегии провокации.

Не подтверждает ли это вся практика ницшевского самоименования? Кто субъект провокации: Фридрих Ницше или имена богов, все имена истории? Угнетающий читателя повтор самоименований Ницше, подобных боевым кличам, которые так часто встречаются на страницах “Веселой науки” и более поздних произведений, подчас кажется, если оставаться в плену провокационной грамматики, почти безумной эгоцентрикой. Например, такие именованья: “мы—грядущие”, “мы—безродные”, “мы—бесстрашные” и т.п.; “я есть антихрист”, “я есть имморалист”, “я есть декадент”, “я есть анархист” и т.п. Все это элементы коммуникативной стратегии. Умножая себя в именах мифа и истории, Ницше создает не просто вербальный мираж из этих бесконечных “мы есть...”, “я есть...”, но вводит в текст мнимого субъекта провокации. Свое положение в культуре он определяет через приставку вызова — “анти”, так или иначе сопровождающей всякое речевое воплощение провокативного действия: она — знак начала провокации. Incipit provocatio вместо incipit tragoedia. Вместо трагедии начинается... провокация. Иначе говоря, назы-

вать себя “Антихристом” — это не значит обладать пускай единственным в своем роде, но только одним опытом отрицания, а по крайней мере двумя: быть Христом и Антихристом одновременно.

“Этот двойной ряд опытов, — объясняет Ницше, — эта доступность к раздельно являющимся мирам повторяется в моей природе во всяком отношении, — я двойник (Doppelgänger), я обладаю также еще “вторым” лицом поверх первого. И возможно также еще третьим...”⁶⁸

Однако можно впасть в ошибку, если признать в этой смене ницшевских масок дурную бесконечность маскарада сознания, поскольку маскарад бесконечен, то Ницше всегда — “третий”: ни то, ни другое, ни это, но проскальзывающий между навязываемыми ему различиями. Парадоксальная сила ницшевского вызова заключается в том, что для того, кто спровоцирован (безразлично, в какой степени он осознает подлинные цели провокации), не может открыться истинное имя провокатора. В таких сложно построенных сообщениях, какими являются книги Ницше, намеренно нарушена граница, отделяющая сакральное от профанного в культуре (т.е. спутаны все присущие данной культуре оппозиции и типы ориентаций) и тем самым подготовлены условия для результативного провоцирования того, кто обладает знанием границ и всеми связанными с этим знанием ценностными рядами⁶⁹. Заставить читателя пережить отрицание сакрального в собственном языке и, следовательно, возвысить обыденное до судьи сакрального, причем пережить это возвышение с той полнотой ответственности, к которой не призван провокатор. Ницше освобождает языковую провокацию от прямой отнесенности к субъекту провокации, хотя сам не перестает разыгрывать комедию именованья. Эта двупоименованность Ницше (моралист—имморалист, Дионис—Распятый, Христос—Антихрист и т.д.) противостоит всякому действительному именованию. Нарушается освященный западной культурной традицией ри-

туал присвоения собственного имени (имени от Бога и отца). Именуя себя, Ницше как бы предупреждает: тот, кто так неустанно именуется, именуется потому, что желает остаться безымянным. Противоборствуя именованию себя извне, именовать себя *изнутри*, быть своею собственной судьбой.

И вот мы слышим, как в последних письмах Ницше разыгрывается фарс именованья:

“Я Прадо, я отец Прадо..., я также Лессеп..., Я Хембидж... Хотя это и неприятно и стесняет мою скромность, мое я — в основе каждого имени истории”⁷⁰.

Что это — свидетельство безумия, которое наступает или уже наступило? Или, быть может, стремление довести эксперимент именованья до конца (даже если уже известна цена, которую придется платить)? Языковая провокация — уже не только шутовской колпак для корреспондента: безумие шутовства преследует и Ницше, сколько бы он ни старался ограничить его власть над собой сознательным усилием провокатора. До определенного времени особые жизненные обстоятельства и поразительная искусность в языковой игре позволяли ему в самый последний момент разрывать порочный круг — круг маски. Но для того, кто избрал подобную стратегию, угроза исчезновения в маске неустраима. С большой вероятностью можно было бы предположить, что настанет такой момент в масочном действе, когда исчезнет расстояние, отделяющее сознание маски от самой маски, и там, где было расчетливое действие стратегического плана, скажется “ничто” анонимной субъективности. И такой момент наступает. Чем более Ницше ускользал от безумия, инсценируя его в пространстве афористического письма и маски — имени, тем сильнее вовлекался в его невидимый поток, влекущий к туринской катастрофе. Последняя маска стала маской безумия. Имя — судьбой⁷¹.

Книга. Опыт чтения. *Конец классической книги. Произведение и текст. Ухо Дerrида. Силы афоризма. Быстрота письма, медленность чтения*

Фрагментарность, незаконченность, метафоричность — вот первое, с чем сталкивается читатель при знакомстве с литературными опытами Ницше. Порой они кажутся ему грудой сырых материалов, которые еще должны пройти тщательную авторскую обработку. В действительности, редкое философское сочинение может сравниться с этими книгами по насыщенности культурными и мифическими символами, по количеству сценических представлений и странных персонажей, по свободе, которой обладает язык, принимая на себя личины многих стилей. Да и философские ли они? Всегда на пересечении: еще не литература, театр, или опера, но уже и не научная позитивная философия — явный знак размывания жанров. Как будто налицо свидетельства литературной “деланности” ницшевской прозы, и они указывают на присутствие формы, которую можно не принимать во внимание при осмыслении идей Ницше в традиционных терминах немецкой классической метафизики. Если же нет, если формальные условия создания подобного типа текстов неотделимы от их содержательно-смысловой структуры, *что* мыслится — от того, *как* мыслимое сообщается? Проблему не разрешить исключением формы. И главным образом потому, что, экспериментируя в области афористического письма, Ницше отказался от использования традиционных коммуникативных средств, он не писал *книг*, т.е. не стремился создавать корпус текстов, общепринятых в философской традиции, чье содержание могло бы быть сведено к ряду исходных, линейно упорядочивающих мыслительный и литературный материал формальных принципов. Книга как система, книга, подчиненная архитектоническому идеалу, с безупречной

симметрией категорий, поддерживающих друг друга подобно кирпичной кладке, — эта книга чужда Ницше.

В работе “Странник и его тень” (наиболее полном собрании афоризмов о “книге”) Ницше, то забавляясь, то вполне серьезно, отыскивал тонкие различия между “плохими”, “хорошими”, “опасными”, “запрещенными”, “научными”, “холодными” и “научающими танцу” книгами. Однако выделял во всеохватывающем, не только культурном, но и космологическом смысле одну книгу — “книгу-Библию” — идеал абсолютной коммуникационной мощи писанного текста, одной из попыток воспроизведения которого оказался иератический стиль ницшевской книги о Заратустре. Но был ли достигнут идеал? Во всяком случае некоторые из друзей Ницше видели в самом сочинении подражание “святым книгам” (П.Гаст, например). При внимательном же анализе используемых Ницше стилей (скрытых “иератичностью”) можно заметить, что их литературное и философское величие покоится скорее на пародийной имитации “священного текста”, нежели на действительной драме вступления в новую религиозность. Мысль Ницше если и пересекается с моральным назиданием и ложной патетикой, то при этом все же не устает требовать для себя иной формы, свободной и некнижной — сценической. Образец книги множится в сценах: книга как “динамит”, рождающаяся в момент собственной гибели. В поздних, времен “Воли к власти”, заметках Ницше обдумывает замысел: как построить будущее произведение с расчетом на финальную катастрофу?

Возвешенная Ницше “смерть Бога” — это смерть классической философской книги. Сетования Ницше-грека и латиниста можно понять: речевой мир древних канул; кто еще помнит о том, какую роль играло внушающее софистическое слово в греческих академиях и симпозиумах, в речах римских ораторов? В пределах современной Ницше городской культуры

уже не найти непосредственной и живой связи философу со слушателями; исчезла архаическая сцена речи, а вместе с ней и вся стихия визионерства, игра физиогномических интуиций, жестов, искусность владения дыханием в построении речевого периода. Исчезла и более не культивируется в философской прозе страсть к инсценированию мыслимого, декламации, открытому диалогу, короче, сложились иные формы передачи и распространения знания, и прежде всего, книжные. Ницше отдает себе отчет в том, что книга в его время остается единственной возможностью участия мыслителя в универсуме культуры, но он понимает под феноменом книги гораздо большее, чем только ее функциональную роль, навязываемую новыми способами передачи информации. Какой быть новой книге, должна ли она вообще быть книгой? Может быть, мышлению, переживающему опыт смерти Бога, нет необходимости искать опору в целостном образе классической книги? Но если книга по-прежнему должна читаться, “доходить до сердца и ума”, то как добиться эффективности в коммуникативном воздействии, если более не существует гарантий “истинного знания”, которыми жила классическая философская книга со времени Декарта? Все эти вопросы можно свести к одному: как преодолеть картезианский образец книги, надолго определивший идеал научно-философского исследования в европейской культуре?

Для декартовского философского опыта (с его схоластической организацией текста в форме трактата) было очевидным, что всякий, вступающий в область научной дискурсии и начинающий методически мыслить, должен ввести запрет на биогенетическую неповторимость телесных образов (метафор, символов, знаков страсти и веры), в каждом шаге мышления он должен элиминировать себя как конкретную эмпирическую субъективность, и это вполне законно, раз Бог — этот, пожалуй, единственный гарант трансцен-

дентальной мысли — обеспечивает в качестве анонимного автора истинность познавательных процедур. Знаменитые правила метода Декарта: ясность и отчетливость, деление, порядок изложения от простого к сложному, энумерация — представляют собой не столько принципы познания, сколько правила организации уже *познанного* в форме трактата. Декартовская книга логоцентрична, так как ее экология целиком зависит от божественного всеупорядочивающего начала. Свет — источник порядка, различий, возможностей исчисления; он уравнивает, делает однородным, линейным поле восприятия мыслимого, исключая возможность ошибки, появления грез, сновидений или эксцессов безумия. Проблема множественности интерпретаций того же самого не может возникнуть. Осуществляется прямая коммуникация с читателем, истина передается “из рук в руки”: свет идет непрерывно, без задержек и искажений. Одновременно в каждое мгновение чтения классической книги продолжается работа по концентрации мыслительных усилий читающего, язык — лишь повод, прозрачное средство, приводящее мыслимое в соответствие с трансцендентальной позицией читающего. Движущийся слева направо, в одной монотонии, куда не проникает звучание других словесных рядов, философский язык лишается собственной плотности, независимой от того, кто им пытается мыслить. Божество декартовской мысли — это божество геометрического глаза, управляющего светом.

Воля к афоризму, заявляемая Ницше, — иная воля, воля к асистемности: текстовое пространство плюрализуется, утрачивает центр и уникальную перспективу, конец и начало; его уже не прочитать привычным ходом глаз слева направо, не встречая других направлений и ритмов чтения. Сила афористического письма является внешней себе и не локализуется ни в каком выделенном месте текста, имени или утверж-

дении, она словно озабочена тем, как на минимальном пространстве высказываемого создать избыток смысла, которым читатель не в силах овладеть без остановки и замедления чтения. В книгах Ницше, которые так мало претендуют на то, чтобы считаться “книгами”, трудно отыскать некое деспотическое авторское “я”, которое соединяло бы в единую перспективу завершеного философского опыта все мыслимое и до конца управляло бы всеми языковыми силами и экспериментами: авторское честолюбие заключается в том, чтобы “не появляться в своем индивидуальном облике”⁷². Не случайно, что именно в Стерне видел Ницше наиболее раскрепощенного и свободного писателя:

“Мы должны восхвалять в нем не одну какую-нибудь определенную ясную мелодию, но “мелодию бесконечную”: если только можно выразить этими словами такой стиль искусства, при котором постоянно нарушается определенная форма, рамки ее раздвигаются и она обращается во что-то неопределенное, так как, означая собою одно, она в то же время означает и другое. Стерн — большой мастер на двусмысленность... Читатель, который всякий раз хочет знать точно, что собственно думает Стерн об известной вещи, совершенно теряется и не понимает, делает ли он, говоря о ней, серьезное лицо или улыбается, потому что в выражениях своего лица он умеет изобразить и то, и другое, равным образом он умеет и непременно хочет быть в одно и то же время справедливым и несправедливым, соединить в одно целое и глубокомыслие, и шутку. Его отступления от рассказа служат продолжением и развитием фабулы; его сентенции заключают в себе в то же время и насмешку над всем сентенциозным, его отвращение от серьезного происходит от собственной ему способности, при которой, взяв известную вещь, он не может изобразить ее только поверхностно и внешним образом. Поэтому у настоящего читателя он вызывает чувство неуверенности в себе — он сам не знает, ходит он, стоит или лежит: это такое чувство, которое близко напоминает собою парение в воздухе. Он, этот самый изворотливый из всех писателей, часть этой изворотливости уделяет и своему читателю. Стерн совершенно неожиданно меняет роли и так же скоро делается читателем, как тот становится автором; его книга похожа на театральную сцену, изображаемую на сцене и театральную публику на сцене, на которую смотрит другая публика”⁷³.

Ницше разделяет со Стерном общий стратегический замысел: книга как театр. Если книга возможна еще и как форма, то по своей структуре она не долж-

на отличаться от того, что представляет, ей следует также отказаться от внутреннего измерения, где должен скрываться хитроумный автор, претендующий на статус *homme de lettres*. Ницше — сценограф текстового пространства, которое он часто уподобляет лабиринту, грозя запутать им легковверного читателя. И действительно, эффект авторского присутствия в текстах Ницше очень силен: читателя не покидает ощущение, что автор-провокактор действует повсюду, хотя его власть прямо и не сказывается, открыто не объявляет себя (разве что в этих нескончаемых “предисловиях” и “предупреждениях” читателя), и кажется, что им определяется коммуникативная стратегия. Но это далеко не так. Не автор, а *силы*, действующие в текстовом пространстве, определяют все возможности подобной провокативной стратегии, силы *афористического письма*. Автор, так же как читатель, вовлечен в процесс текстообразования, оба не в силах им управлять. Чтение движется от сцены к сцене, и те не наплывают друг на друга и не отменяют одна другую, они смежны и рядоположены, все текстовое пространство захвачено неожиданно появляющимися инсценированными образами мыслительного опыта. В каждой сцене господствуют маски-символы, которые, как мнится читателю, неуловимый автор не перестает примерять; расслаиваясь, он указывает на свое положение в тексте мимическо-языковыми жестами, дурача просвещенную публику. Читатель слышит странные монологи, к нему обращают свои речи Заратустра, Дионис-философ, Сократ, Путник, Отшельник, Глупец, Безумец, Аскет и т.п. Конечно, не следует ставить под сомнение замечательное актерство Ницше, но и не нужно забывать о том, что все эти имена обозначают реальные психосостояния, и мысль Ницше открывается в них, ибо не существует некоего скрытого и подлинного авторского лица, самое внут-

реннее и есть самое внешнее, маска и есть подлинное лицо автора, так как его самого не существует.

Вот почему в процессе чтения интерпретационные знаки не перестают умножаться подобно “разглядывающим” друг друга зеркалам. Иначе говоря, текстовое пространство книг Ницше формируется в непрерывной сокоординации множества чтений-интерпретаций: в той мере, в какой читающий всегда находится в исторически ограниченном времени одной интерпретации, читаемый текст продолжает расширять свой смысл в неограниченном времени других интерпретаций, которые проявляются в том же самом тексте, оспаривая отдельный читательский комментарий. И это действительно коммуникативная ловушка, поскольку из разновременности конфликтующих или дополняющих интерпретаций нет выхода к подлинному или первичному тексту Ницше⁷⁴. Порой трудно понять простую мысль: Ницше создавал не тексты, а скорее разнообразные процедуры чтения текста; недаром же он называл “недостатком” филологии привычку “читать текст как текст”. А это значит, что Ницше накладывает запрет на возможности “абсолютного читателя-филолога”, который, благодаря своему уникальному искусству чтения, был бы способен заполнить разрыв между интерпретацией и первичным текстом. Запрет распространяется и на позицию “абсолютного писателя”, претендующего на создание первичного текста, завершеного в себе от первой до последней точки. Разрыв может сокращаться, но он неустраним. Текст — реальность *sui generis*, это всегда *доинтерпретационная реальность*. И текстовое пространство организуется таким образом, чтобы не быть разрушенным сменой режимов чтения; напротив, их постоянная смена просто необходима, чтобы чтение могло продолжаться. То, что можно было бы назвать книгой Ницше, образует такую смысловую протяженность, которая становится все более

открытой миру в зависимости от смены режимов чтения; книга, пока ее читают, пишется непрерывно.

Текст поглощает реальность Мира. Я говорю здесь не об отдельных текстах, в которых объективируются различные типы философствования, а именно о Тексте как мировой рамке, включающей в себя без произвола и насилия все то, что является ему Внешним. Иначе говоря, для Текста не существует Внутреннего (позиции автора, доминирующего языка или стиля, избранного "переживания" или телесного образа): он образуется посредством неустанного прибавления Внешнего, или иначе, всякое Внутреннее, вступаая на открытую территорию Текста, преобразуется во Внешнее и не может более претендовать на особую высшую позицию. Текст уплощает историческую глубину телесного архива и выводит ее на свою поверхность в настоящее время чтения. Текст делается совершенно иначе, чем произведение. Да и вообще, можно ли говорить, что Текст делается? Ведь он *уже всегда есть*, мы застаем его, это "первая реальность", и поэтому он непрерывно воспроизводится, никогда не являясь произведенным. Однако Текст даже с большой буквы — не *deus ex machina*, не чудесный самовоспроизводящийся механизм жизни с непостижимым алгоритмом. Известно, из каких источников он берет энергию воспроизведения: текст является текстом, пока он пишется и читается. Вероятно, новый "скандал в философии" разгорается в тот момент, когда на первый план мировой мысли вдруг выдвигается Текст. Философское произведение (как и всякое другое) утрачивает свои границы, становясь читаемым, бесконечно интерпретируемым во всех возможных направлениях и вариациях. Чтение становится письмом, письмо — чтением. Напротив, коммуникативное измерение в тотальной идеологии Текста гибнет первым. И тем не менее идея Текста как универсальной мировой рамки оказалась чрезвычайно продуктивной; с ее помощью обнаружили такие существенные черты "реальности" (понимаемой как Текст), как *открытость, акоммуникативность, нейтральность, овнешненность*. Имея дело лишь с утопией Текста-Мира, невозможно приблизиться к пониманию новых функций произведения, ведь если исходить из нее, то произведение должно постоянно распадаться, будучи не в силах ограничить избыточность значений, порождаемых Текстом. Поэтому серию малых текстов необходимо анализировать в горизонте произведенческой формы, лишь она дает нам надежду на восстановление коммуникативного измерения, без которого невозможно приблизиться и понять индивидуальные формы философствования. Сделаем еще один шаг.

Философское произведение представляет собой индивидуальную, но не субъективную или коллективную территорию мысли. Текстовым, допонятийным операциям чтения и письма (когда одно исчезает в другом) произведение противопоставляет свою коммуникативную форму, которую оно восстанавливает двумя способами: во-первых, иным пониманием соотношения письма и чтения, во-вторых, понятийным (категориальным) и языковым строем. Практически во всех классических философских произведениях доми-

нирует антитекстовая идеология, их системосозидательный импульс нейтрализует текстовые содержания произведения с помощью жесткого контроля за языковым выражением. Произведения Киркегора, Ницше, позднего Хайдеггера лишены "воли к системе" и пребывают как бы на переходе от закрытости классического произведения к открытости Текста, в них все становится, но ничто не является ставшим. Локализация "перехода" — одна из важнейших целей настоящего исследования, ибо в нем мы обнаруживаем действие определенной коммуникативной формы, большая гибкость и избирательность которой противостоит акоммуникативности Текста и рационально-дискурсивным типам коммуникации, свойственным эгалитарным философским традициям. Посредством анализа "перехода" мы в состоянии ввести в произведение текстовую серию и с ее помощью индивидуализировать понятийное содержание в зависимости от типа философствования: оно обретет, как мы надеемся, свое место, факсимильную запись, не стираемую никакой другой — через нес проходящей или на нее накладываемой. Коммуникативная форма произведения становится *открытой*, ориентированной на текст благодаря процедурам чтения и письма. Произведение становится произведением, когда вступает в истинное время своего существования, *время настоящего*. Парадоксален, но тем не менее истинен тот факт, что, когда мы читаем, именно в это мгновение начинает существовать произведение, но существовать как текст (причем, с маленькой буквы). Произведение не может быть ни написано, ни прочитано; читается и пишется только текст. Естественно, что читается не Текст, а именно *тексты*, конкретные и индивидуальные, и поэтому всякий акт чтения и письма получает свои ограничения с помощью кривой произведения, отделяющей текст от Текста и не допускающей их слияния. Иначе говоря, произведение, а точнее, его коммуникативная форма является индивидуальной кривой, охватывающей читаемый текст; смысловые содержания приоткрываются читателю до их будущей понятийной формы. Контекстное и интертекстовое прочтение, столь избыточно представленное в филологических и культурологических штудиях (одно бесконечно вовлекается *вовнутрь* выделенного фрагмента читаемого и как бы делит внутреннее, смысловое измерение фрагмента на знаки, другое захвачено экстенсивным движением, движением *вовне*, когда к чему-то принято за смысловое целое (чаще всего это символ) прибавляется другое, повторяющееся на ином бытийном уровне предыдущее, словно следуя правилу: *один символ есть множество всех других*, соизмеримо по своим целям с порождающей их движением моделью — *мифом универсального Текста*. Такого рода прочтение пытается вырваться из времени настоящего, из того времени, в котором только и существует произведение. Прочтение не есть чтение, а скорее проскакивание момента чтения в пользу времен, где смысл уже нашел свою символическую форму, — в пользу *прошлого и будущего*. Такого рода прочтения имеют мало отношения к тому, что я понимаю под чтением, поскольку акт чтения располагается во времени события мысли, мгновенном, импульсивном, но не в пространстве уже став-

шего богатства значений, которым владеет великий культурный Текст. Мы читаем благодаря тому, что Текст под давлением произведения, если хотите, в силу его картографической функции, режется на отдельные индивидуальные тексты, но эти тексты в свою очередь ведут нескончаемую тяжбу с коммуникативной формой произведения, пытаясь вернуться в Текст, Культуру, Знание, не позволяя ей подчинить себе свободное пространство мысли, слишком *другое*, чтобы быть равным себе и универсальным.

Попробуем подкрепить вводимое различие между произведением и текстом двумя примерами из классической философской традиции. Два великих имени: Спиноза и Гегель.

1. Анализируя в “Богословско-политическом трактате” канонический текст Библии, Спиноза приходит к выводу, что его подлинное, рациональное понимание возможно при выполнении ряда условий, которые должны устранить традиционные навыки “текстуального чтения”⁷⁵, ибо последние лишь затемняют смысл священных книг. Одно из условий — запрет на онтологизацию метафорического языка. Например, такие выражения, которые сплошь и рядом встречаются в библейских текстах, как “Бог ревнив”, “Бог-огонь” и т.п. — не только метафоры, чье использование было бы вполне оправдано, если бы священные тексты, передающие читателю слово Божие, рассматривались исключительно с точки зрения их пророческой функции и учили бы читателя не *понимать* слово Божие, а повиноваться ему. Однако пророческая сущность библейских книг вступает в противоречие с возможными (“рациональными”) правилами постижения природы Бога. Метафоры не только иллюстрируют священный текст или придают ему суггестивный ритм, но и недопустимым образом указывает на телесную, физическую сущность Бога. Но Бог потому и Бог, что не может иметь никакого протяженного образа телесности. Спиноза осуждает “религию тел”⁷⁶: “...не удивительно также, что священные книги везде говорят столь несвойственно о Боге и приписывают ему руки, ноги, глаза, уши, душу и местное передвижение (*motus localis*) и, кроме того, также душевные движения, например: что он ревнив, милосерден и пр.”⁷⁷. Текстуальному чтению, опирающемуся на телесные образы Бога, Спиноза противопоставляет геометрический опыт чтения, блистательно заявленный им в “Этике”. Геометризм как способ чтения священного текста предполагает разрушение текстуальных стратегий, он опирается на идею уникальной светоносной среды познания, которая, как только мы в нее вступаем, делает нас видящими *наглядно* геометрию мира, ибо сам Бог есть высший геометр (Р.Декарт). То, что высказывается в библейском тексте, должно быть равно себе как геометрической форме, или, иначе говоря, геометрическая проекция доминирует над тем, что высказывается, и то, что высказано, должно быть полностью, без помех со стороны языка, сводимо к тому, что является созерцаемым благодаря линиям, прямоугольникам или квадратам, т.е. благодаря *геометрическим фигурам*. Таким образом, для Спинозы режим чтения определяется на основе постулата тождества созерцания и высказывания. Высказывание не есть одна из форм языка, но гео-

метрическая фигура. Не говорящие, пророчествующие уста, а созерцающий глаз — вот что способно приблизить нас к познанию природы Бога. Созерцающий глаз должен оставаться устойчивым в своем видении и двигаться от одной геометрической фигуры к другой, всякая же случайная динамика его перемещений, естественная частота колебаний при взгляде ведет к затемнению поля созерцания; зрачок спинозовского глаза “мутнеет”, когда наталкивается на метафору, на особый сгусток языка, в котором всегда существует разрыв между тем, что постигается, и тем, *как* это постижимое может быть выражено в языке. Метафора антигеометрична, она есть аффект. Улавливая близость или смежность различного, метафора тем не менее так размещает его в языковом образе, что усиливает непрозрачность элементов священного текста. С помощью метафоры создается сфера смысла, непроницаемая для геометрического взора, расположенного по линии *lumen naturalis*. Именно *lumen naturalis* — это, казалось, лишь трансцендентальное условие познания — обладает своим чувственным двойником, тем, что Спиноза называл “радостью познания”. Действительно, в царстве “Этики” нет смерти, там нет места никаким негативным аффектам, которые смогли бы воспрепятствовать развитию чувства радости познания и тем самым помешать конструированию непротиворечивого образа Бога-Природы. Познание в режиме радостного созерцания не предполагает в нас как телах ничего, кроме светоносных проективных сил (ими мы “смотрим”, “слушаем”, “чувствуем” и т.п.). Бог, или, точнее, тело Бога, задается в световой геометрии, и тот, кто способен, вопреки возможному затемнению, “читать” его эманации, тоже обречен быть геометрическим существом. Но следует, вероятно, еще раз повторить: познание с точки зрения *lumen naturalis*, “световое познание” для Спинозы отнюдь не нейтрально, оно аффективно, более того, аффективно в высшем смысле. Если познающий — читающий Ветхий завет — не испытывает аффекта радости, то он не может ничего познать, он не может осуществить самых элементарных актов чтения. Высшая форма чтения — это чтение как исполнение радости. Другими словами, не углубляясь далее в конкретный анализ текстов “Этики”, я мог бы сказать так: Спиноза предполагает, что световое познание обладает своей физиологией, *физиологией радости*, оно телесно настолько, насколько Бог бестелесен и допускает расширение познания как расширение аффекта радости.

Если теперь обратиться к анализу “Этики” как философского произведения, то можно сразу же заметить в ней допускаемый Спинозой конструктивный изъян: неравновесное соотношение между системой теорем с их доказательствами и схолиями (пояснениями, прибавлениями и т.п.). Череда геометрических доказательств самодостаточна и не нуждается ни в каких пояснениях (это ясно по определению). В таком случае не следует ли спросить: что выражают собой схолии? Какое состояние познающего они описывают? Если теоремы полностью принадлежат конструктивной — геометрической — форме произведения и обладают световой природой, то схолии — текстовой, коммуникативной; и им может быть приписана природа аффекта. Два пространства чтения: одно — ге-

ометрическое, другое — аффективное. В первом — геометрическом, “световом” — чтение есть непосредственный акт созерцания тела Бога как бестелесной природы. Высшая скорость мысли, которая не нуждается в организации коммуникативной формы, действует прямо, без посредников. Во втором, — аффективированном, — чтение иное и более походит на операцию “очищения” сознания читающего, еще захваченного образами, “затемняющими” свет познания. В конечном итоге пространство аффективного чтения должно открыть возможность постижения пространства чтения геометрического. Еще более подчеркивая нашу позицию, можно сказать, что геометрическое чтение невозможно без того, чтобы не был выбран соответствующий ему аффект, если хотите, соответствующее читающее тело, способное настолько “расширяться” и “усилиться”, чтобы стать световым аффектом. Аффект радости познания есть световой аффект. Высшая скорость чтения достигается предельным “расширением” и “усилением” тела читающего. Тело Бога сближается с телом читающего. Природа, озаренная небесным светом геометрии, становится книгой.

2. Гегелевское философское письмо с его редкой энергией выражения отличается явной “непрозрачностью” концептуальных элементов. Действительно, до того момента, пока присущая гегелевскому мышлению спекулятивная сила, сила экспрессии не “угаснет” в чистом понятии, она движется, словно не имея исходной цели, подчас вспять себе, антигететически, стараясь ухватить содержание мыслимого во всем множестве значений. Это стремление удерживать в одном движении письма чистые “существенности”, или “души”, понятийного развития, все эти мельчайшие знаки движения мыслимого — “бытие-в-себе”, “бытие-для-себя”, “равенство-с-собой” и т.п. — ведет к тому, что языковое выражение утрачивает “прозрачность”, постоянно сталкиваясь с решением непосильных задач. Порой кажется, что еще немного — и языковое выражение, так упорно сковывающее спекулятивную мощь мыслителя, будет преодолено навсегда, получит особый ранг коммуникативного воздействия, располагающегося уже за пределами языковых объективаций, но проявляющегося через них. Читающий, захваченный игрой сил выражения, ничего не понимает однозначно в читаемом и тем не менее понимает в силу того понимания, которое замещает всякое терминологическое или языковое значение читаемого. Понятие, чей мыслительный образ строился с таким языковым напряжением, страдает от незавершенности, “свет рефлексии” внезапно гаснет. Происходит переключение читательского внимания из сферы движения текстовых сил (чтение-письмо) в сферу триадических конструкций (структуры понимания). Это переключение может быть осязательным и нет. Но оно необходимо Гегелю, чтобы остановить этот непрерывный поток рефлексивных актов, который все же нуждается ни в какой конструктивной форме, способной ограничить его, остановить и затем “вписать” во внешний ему закон диалектической мысли.

Подобный сбой гегелевской мысли легко установить, если вспомнить о правилах, которым она обязалась следовать. В “Фено-

менологии духа” Гегель, как известно, был исключительно озабочен “долгом перед вещью”. В силу своих особых качеств не только как мыслителя, но и как писателя он чувствовал трудность в установлении прямой корреспонденции между понятием и вещью. Корреспонденция устанавливается не через представление одного в другом, но через изображение (Darstellung), благодаря экспрессивно-миметическим возможностям философского письма. Изображение и будет выполнением долга перед вещью. Тогда вступающий в чтение философского текста просто обязан освободиться от собственного вмешательства в имманентный ритм понятий, “не вторгаться в него по произволу, и с прежде приобретенной мудростью — такое воздержание само есть существенный момент внимания к понятию”⁷⁸. Воздержание дает возможность раскрыться понятию как вещи, т.е. как тому, что существует лишь до тех пор, пока изображается в процессе становления. “Воздержание” (Enthaltbarkeit) — существеннейший, опорный элемент гегелевской программы “чистого наблюдения” (reine Zusehen). Что это за программа? Пояснение к ней мы находим в замечательных эссе Т.В.Адорно: “...в каждое мгновение требуются вероятно две несоединимые максимы: мгновенное погружение и свободная дистанция”⁷⁹. Эти две максимы и составляют условия чтения: читая гегелевский текст, я погружаюсь в него, чтобы, завоевав свободу в дистанции к его понятийному содержанию, приблизиться к вещи. Поэтому наипервейшей заповедью гегелевской феноменологии остается долгое, терпеливое наблюдение за движением, внутренними вибрациями понятия, пока то “не начнет двигаться в силу собственного смысла, т.е. своей идентичности, не станет неидентичным самому себе... Статика понятий должна, чтобы последние удовлетворяли себя, выпускать из себя динамику, подобную кишащим организмам в капле воды под микроскопом”, только то, на что падает настойчивый, очарованный взгляд, строго предметно не ограничивается, но выступает в поле зрения, словно “обтрепанное по краям” (an der Randausgefranzt)⁸⁰. Все эти далеко не метафорические, а скорее “физические” выражения — “кишащие организмы”, “зачарованный взгляд”, “обтрепанное по краям” — указывают на сферу имманентного существования философского текста, несводимую к макрологике гегелевского произведения. Ткань текстовых значений располагается на той глубине произведения, которая достижима исключительно при помощи “воздержания”, через отказ мыслить конструктивно и тем самым отождествлять понятие с мыслимым содержанием, а его движение, “подобное кишащим организмам”, замещать упорядоченной схемой понятийного развития (триады). В погружении читающий обретает дистанцию по отношению к тому, что не является читаемым, что не может быть прочитано: смысловое содержание понятия бесконечно умножается, и чем ближе к наблюдателю эти микросущества мыслимого, тем более они способны к делению и предельной подвижности, а их “ухватывание” не зависит от особой разрешающей способности наблюдающего глаза, скорее сам этот глаз является производным от тех микросушностей существования читаемого текста, благо-

даря которым он освобождается от триадического гнета произведения. Причем, что особенно важно, эти микроусловия не могут быть сведены также к логико-грамматической или лингвистической конструкции.

Подобная тенденция особенно ярко проявляет себя в мышлении Гегеля, когда в “Феноменологии духа” он пытается представить технологию чтения философского текста, выделяя в ней место атомарной единице философского высказывания, трансгрессивной по отношению к общей конструкции произведения, но имманентной правилам существования текста. Прежде всего Гегель отказывается в философском статусе логико-грамматической структуре идентичности $S \rightarrow p$ (если S , то p) или $A=B$ ($A=A(B)$) — чистая модель идентичности. Здравый смысл — “быстро читающий” — побеждается неукоснительным соблюдением правил “задержки” (*Hemmung*), путем длительной остановки читающего на внутреннем содержании понятия: не “ A есть B ”, а “ A есть и не есть B ”. Сила выражения, противодействующая синтезу различного, намного превышает силу, способствующую их единству в неразличимости начального тождества $A=A$. Эта задержка указывает на то, что копула “что-то или иное есть” должна быть изъята из истинно философского высказывания. Тем самым отвергается логико-грамматическая структура философского предложения, в которой, как демонстрирует Гегель на примере суждения “Бог есть бытие”, субъект настолько утрачивает себя в предикате, что возврат к себе самому, “задержка” непроизвольного взгляда на содержании понятия уже невозможны. Поэтому, как замечает он, “только то философское изображение (*Darstellung*) достигло бы пластичности, которое строго исключило бы способ обычного отношения частей предложения”⁸¹. Гегель по-видимому надеялся, что философское изображение в силах связать два уровня текстовой реальности: микрологическое содержания мыслимого (процесс чтения-письма) и макрологическую форму (процесс мысли как конструкции). Первое самодостаточно и обладает только ей присущей формой, которую нельзя обратить в макроформу триадических конструкций. Другими словами, он не осознал до конца, что все это микрологическое содержание понятия *внепонятливо* и не подчиняется иным правилам, кроме тех, которые ему имманентны. На уровне чтения-письма обнаруживаются закономерности, которые невозможно “отмыслить” от самого движения мысли и, кстати, от той борьбы, которую сам Гегель вел с языком: инверсия, антитетика, неаргументативность, ассоциативность, т.е. микроконструктивные элементы, которые обеспечивают длительность чтения-письма, удерживают и провоцируют энергию мысли, не давая ей завершиться и “стать” в триадической конструкции.

Не потому ли так современно звучит для нас голос Ницше: “Кто говорит?” Кто говорит, кто создает необходимые условия для смысловой работы, превращая текст в интерпретацию, и кто ее ограничивает и устраняет? Задаваясь этими вопросами, мы поворачива-

емся от субъекта как интерпретатора к иным реальностям, которые возникают в процессе чтения. Именно чтения, но как процесса, лишенного интерпретативной мании. Читать текст так, как он требует, чтобы его читали, — это, без сомнения, связано с отказом от интерпретации. Можно сказать и иначе: читать текст — значит двигаться *волной чтения*, т.е. не увеличивать, но и не уменьшать его быстроту, благодаря которой смысловое содержание читаемого удержано, и это не будет наградой за наши усилия “понять”, но так и останется результатом наших телесных, психомиметических, “пространственных” реакций. Разрыв между читаемым текстом и его толкованием погашается не в бесконечности интерпретационного или комментаторского усилия, но тем, что ему придается в качестве жесткого очертания мета-физическая фигура сводимости, в которой я вижу топологическую меру, обесмысливающую всякий смысл, если он не может быть переведен в термины телесной практики, связывающей между собой высказанное и невысказанное независимо от тех стратегий, которые поддерживают фикцию их разрыва и противостояния. Чтение реактивно.

Обычно вокруг философского произведения с помощью комментария и интерпретации стараются создать атмосферу понимания, единый режим чтения. Именно эта атмосфера не позволяет нам читать текст до самого произведения, она окутывает читаемое пространство исторически обусловленным понимаемым ритмом, который полностью снимает проблему поиска текстовых содержаний, независимых и противостоящих идеологии завершеного в себе произведения. Идеал завершеного произведения: книга-космос, “книга всех книг”, Книга-Библия. Задача анализа заключается в том, чтобы не поддаться конструктивному, системосозидательному воодушевлению, которым была захвачена европейская философия Ново-

го времени. Вот почему мы придерживаемся принципиального различия между *произведением* и *текстом*⁸², широко обсуждаемого в современной литературной критике. Эта оппозиция не может быть сведена к простой, “жесткой” дихотомии, она явно сложнее: произведение — не материальный субстрат, его нельзя представить лишь как некую протяженность материальных знаков (например, произведение — просто печатная форма, книга, которую можно снять с полки, то, что можно читать, то, что отпечатано или записано определенным образом). Произведение начинает существовать в виде конструктивного целого, если хотите, “*древоконструкции*”⁸³, задающей единую форму всем частным текстовым значениям. Более того, философское произведение получает завершенность лишь в том случае, когда конструктивные силы мысли ограничивают и указывают “место” экспрессивно-миметическим, т.е. силам, порождающим текст. Недаром же образы текста в отличие от конструкций произведения переживаются читающим органически-телесно, в виде “текстуры”, “ткани”, “паутины”, а его производство становится близким *тканию* (Ницше). В этом отношении текст как телесная ткань, вплетающая в себя вибрирующие, мерцающие значения, одновременно имманентен и трансцендентен произведению: *имманентен*, поскольку организует внутри произведения пространство чтения-письма; *трансцендентен*, поскольку, как только чтение начинается, конструкция завершенного произведения, его нейтральная коммуникативная форма начинает распадаться, “выпуская” текстовые (смысловые) содержания за собственные границы. Трансцендентность текста не размещается в царстве платоновских идей, она — в способности текста к непрерывному становлению. Не существует произведения без текста, однако текст может существовать без произведения, когда устраняет предел, положенный ему

произведенческой конструкцией. Произведение — то, что уже произведено, т.е. завершено по смыслу, замкнуто на себя и отгорожено от других произведений. Всякое произведение, в том числе и философское, должно иметь начало и конец, причем и то, и другое нуждается в обосновании, ибо устанавливает смысловые границы текстовым значениям. Допустим, работа над произведением завершена; если это так, то последняя смысловая “точка” должна повторить начальную. Между начальной и конечной точками располагаются границы конструктивной формы произведения, организующей сложные взаимосвязи и маршруты переходов между этими двумя пунктами. Если представить себе, что мы, читающие, можем стать некими мельчайшими существами мысли, то, двигаясь внутри философской системы-древа по линиям конструктивных сил (в неизменном режиме чтения), мы всегда можем достичь любого сочленения, слоя, пункта, необходимых для понимания всего смыслового целого. Нашему путешествию должно сопутствовать знание всех терминологических и категориальных порядков. Естественно, подобное возможно лишь при наличии идеального по своей конструкции произведения и идеального читателя. Как только философское произведение начинает изучаться в зависимости от его неудовлетворенных конструктивных притязаний на идеальную форму, тут же появляется нужда в комментарии и интерпретации, которые, помогая друг другу, стремятся улучшить, дозавершить, придать произведению большую строгость и полноту.

Однако, хотелось бы предостеречь от неправильной оценки выраженной здесь позиции. Философское произведение очерчивает текст, стремясь его упорядочить в конструкции, наделять идеологией, подчинить авторскому замыслу, навязать коммуникативные ценности. И это происходит всегда. В то время как текст, поскольку он читается и пишется, обладает своей

коммуникативной формой, не зависящей от производенческой конструкции и ею не определяемой. Когда мы говорим о “произведении” Ницше, то имеем в виду не классический образ философского произведения, а нечто иное: скорее правила текстуальной стратегии мысли и, следовательно, превосходство присутствующей ей коммуникативной формы над всеми возможными идеологиями произведения, которые могут навязываться исторической эпохой или временем отдельного комментатора. Хочу повторить, что существует Текст, но существуют и тексты (первый существует *виртуально*, вторые *актуально*). Текст с большой буквы становится вне границ, тексты же становятся в границах отдельных коммуникативных стратегий, благодаря которым, собственно, они и возникают, “делаются”. Можно сказать и так: Ницше подчинил свое произведение коммуникативной стратегии имманентной тексту, отказавшись конструировать его в качестве универсальной формы и закона мысли, т.е. в качестве системы значений, в которых исчезает мыслимое, — жизнь. Но сам акт “подчинения” не является сознательным выбором: не Ницше создал афористическое письмо, он лишь *индивидуализировал*, телесно пережил его как форму мысли, но отнюдь не присвоил. Мыслить афоризмами — это значит следовать вполне определенным правилам, которые необходимо учитывать не только Ницше, но и нам, из своего времени читающим его тексты. Об этом забывают многие исследователи, обращающиеся к наследию Ницше.

Вот, например, одна из многих трудностей интерпретации, и кажется, непреодолимая: ницшевские тексты коммуникативны, но в том парадоксальном смысле, в каком может быть коммуникативной коммуникация без “обратной связи”. Естественно предположить, что любая интерпретация (раз она — интерпретация и, следовательно, являет собой волю к системе и порядку) должна попытаться восстановить

недостающее звено, важнейшее в коммуникативном процессе. Восстановить обратную связь? Но как? Выход один — разрушить письмо Ницше: читать, но бесстрастно, не вовлекаясь в ее материал — тело, а это значит — создавать свой текст Ницше, что неизбежно ведет к выбору одного языка понимания, языка-ключа, который может помочь придать завершенность всем другим. Например, с помощью языка власти упорядочить мифический, физиологический, биологический языки или язык богохульств. Общее правило: действие афористического письма должно быть прервано той интерпретативной стратегией, которую выбирает для себя каждый из читателей. Воссоздать из этого множества метафорических содержаний текста понятийные серии, которые погасят смысловую избыточность, введут необходимые ограничения и экономию знаков, столь существенные для однозначного понимания. Только потом, когда афористическое сообщение будет размыто и заново “вписано” в текст, может начаться чтение в режиме представления. Именно этот режим чтения возвращает Ницше — блудного сына философской классики — в традицию мысли, против которой он не переставал бороться; так Ницше становится “последним метафизиком” (М.Хайдеггер).

Предпринимаются и другие попытки, более радикальные. Так, в небольшой книжке “Шпоры: стили Ницше” Деррида демонстрирует шокирующее вмешательство в речь Ницше, нарушая имманентные его мысли правила философского письма. Как будто “здесь и сейчас” вновь говорит Ницше, и мы слышим его голос, видим, как он пишет, перечитывает, декламирует, не обращаясь к кому-либо, один, без слушателей, и все словно рассечено неизвестной внешней силой на отдельные фрагменты, не связанные между собой единым ритмом речи, письма и мысли. На это коммуникативное одиночество его обрекает “чтение”

Деррида. Мыслим ли Ницше, точнее, *мыслима ли его речь без коммуникативного контекста?* Представим себе разрозненные знаки древних неизвестных языков, оставившие свои следы в нашем времени; смысловые зияния между этими знаками чудовищны, кажется, что их никогда не заполнить. Выявляя текстурные элементы ницшевских автобиографических размышлений, Деррида оказывается примерно в том же положении, что и толкователь древних, испорченных временем рукописей. Но в отличие от последнего он анализирует хорошо сохранившийся текст и тем не менее обращает внимание на еле слышимые в речи Ницше мельчайшие обрывы мысли, выводя их на первый план (к своему “уху”), как если бы только в них могли быть отысканы достоверные смысловые содержания. Так исчезает без следа коммуникативное качество высказанного. Впрочем, к высказанному (афористической форме) не было доверия с самого начала. “Давайте задумаемся...”, “чуть позже мы перечитываем ”эту историю”, “еще раз обратите внимание на игру не только кавычек, но и тире”. Все эти забегания вперед, слишком ранние оповещения, намеренные задержки внимания слушателя на, казалось бы, малозначимых деталях служат вполне определенной цели: поиску таких значимых измерений текста, где имя Ницше уже стерто и не может быть восстановлено. Virtuозны возможности Деррида, слушающего речь Ницше, а его “утонченный слух” подчас пугает своей разрушительной силой: контекст высказанного утрачивается. Мы учимся слушать, как слушает Деррида. Вот он развешивает перед нами немецкие (ницшевские и хайдеггеровские) обрывки фраз, отдельные словосочетания, звуки. Он занят воссозданием нового, идеального *контекста* и имеет на это полное право, ибо оговорил с самого начала правила чтения: читается текст, который никогда не был произнесен (написан). Пространство цитирова-

ния дезорганизуется: на немецких идиомах виснут комментирующие французские фразы, как комья снега на мокрых ветвях. Ницше продолжает говорить, но слышим только голос комментатора — голос Деррида. Ницше появляется как бы дважды, сначала в определенной, жизненно-биографической целостности своего письма, т.е. появляется уже в качестве стертости имени, а затем второй раз — в тех остатках и клочках, которые так воодушевляют слушающего комментатора (комментатор приводит полный цитатный отрывок). Текст Ницше (его речь) перестает существовать в единой форме документально фиксированного отрывка и получает смысл в мельчайших языковых остатках, лишенных какой-либо контекстной рамки. Но что такое *остаток* (*marge*)? Это, конечно, не только то, что осталось, что было некогда — безразлично по какому поводу — использовано. Остаток — не часть целого и не то, чего недостает целому, и поэтому его ожидает та же судьба, что и целое: он распадается на еще более мелкие остатки. Из остатков речи Ницше можно реконструировать лишь другие остатки. Остаток, или текст, распадающийся на остатки, как те, в свою очередь, на другие остатки, — неостанавливаемое распадение цепи означающих, их мерцание, новое “сцепление”, которому невозможно воспрепятствовать. “Остаток” вывертывается из контекста. Деррида, выслушивая распадающуюся речь Ницше, стремится оживить эти остатки, восстановить на время их идеальный контекст, которого они никогда не имели, ибо никогда не могли повлиять на мысль Ницше или на его произведение. Да, Ницше где-то, случайно или нет, записал фразу “Я забыл свой зонтик”, она ничего не значит, но в то же время она может иметь смысл для голоса, который ее беспрерывно повторяет, и для уха Деррида, которое слышит ее впервые. Когда мы видим, как в умело расставленных скобках, словно в силках, трепещут пойманные

иностранные слова, чье значение все время уточняется, все время переводится на другой язык, но так и остается непереводаемым, мы догадываемся, что иностранные слова или выражения для Деррида *идиоматичны*, т.е. нуждаются в непрерывном толковании, причем толковании ради толкования. Всякая новая вспышка значений не ведет к открытию истинного и единственного значения. Иностранное слово никак не может осуществить свою терминологическую функцию — поглотить внешний себе контекст чужого языка⁸⁴.

Произведение Ницше составляется из афоризмов, но афористическое множество невозможно упорядочить в книгу. Афоризм — форма “этос-стиля”. Афористическое письмо спонтанно, телесно, направлено против книги как системы; не оно ли принуждает читателя вступать в каждый афоризм, как на маленькую сцену, где итоговое *moralite* (обязательный элемент французской эссеистики XVIII века) распадается под давлением энергии внеязыковых сил? — ведь всякое слово, понятие или фразовое единство значат всегда больше того, что они могут означать в определенном контексте: они движимы энергией выражения. В таком случае афористическое письмо может быть “понято” лишь тогда, когда физиологически освоено, понято “телом”, а не “духом”. Другими словами, чтобы понимать, читатель должен вовлечься в движение внеязыковых сил, начинающееся за пределами самого текста, но проходящее сквозь него: и письмо к матери, и мучительные пояснения собственной болезни, и восторженное описание горной прогулки, и известный пассаж из “Заратустры” не находятся в разных жанровых измерениях, любым из которых можно пренебречь в зависимости от целей интерпретации; первое — не явление быта, второе и третье — не следствия обычной клиники и внезапно обретенного здоровья, последнее — не победа над предыдущим, на-

против, все это — единое движение письма, его повсюду видимый, универсальный росчерк, не терпящий пустот, умолчаний или иерархии; оно-то и дает форму не только мысли, но и телу с его уникальной историей, сегментирует часть социума, перемешивает между собой время чтения, время жизни и письма.

Умение писать становится событием демиургического толка. Мыслить для Ницше — это прежде всего создавать письмо, мыслить афоризмами. Книга афоризмов должна воплощать строение самого бытия, ведь бытие — такое, какое оно есть в вечном потоке становления, — остается невидимым, если не принято интерпретационное усилие, если нет игры языка, которая должна не столько описывать или представлять его причудливый состав, сколько сама быть определенным состоянием бытия в его интерпретированном статусе, ибо другого, отличного от интерпретированного, истинного бытия просто не дано. Философская книга должна вторить и мгновенно воплощать в своей внутренней архитектонике ограниченность и дискретность всякого интерпретированного бытия; афоризм — это “кусочек” интерпретированного бытия, лишь на мгновение он появляется на поверхности потока письма, чтобы тут же уступить свое место другому, но с тем, чтобы потом вновь предстать через десятки страниц или в другой книге, или в письме — в том же самом облачении знаков, но уже другим афоризмом, в ином ритмическом и физиологическом сцеплении. Читать Ницше — это открывать себя в странствии за пределами обыденного чувства самотождественности, присваивать текстовую энергию вполне телесно. Недаром такое огромное значение Ницше придавал физиологии суггестивного воздействия слова, говоря о “психомоторной индукции”, “трансфузии”, “опьянении” воспринимающих тел. Формулируется универсальное правило письма: “Полнота жизни сохраняется благодаря богатству

жестов. Следует все длинные и краткие предложения, пунктуацию, выбор слов, паузы, рядовую последовательность учиться чувствовать как жесты”⁸⁵.

Однако афоризм образует порядок высказывания, несводимый к своей логико-грамматической структуре; более того, даже если мы найдем ему место среди традиционных риторических фигур, это не будет последним объяснением его коммуникативной эффективности. Цель афористического высказывания — передать читателю не мысль или идею, подкрепляя их доказательством, убедительной метафорой или удачным риторическим оборотом, а все своеобразие телесного жеста, которым это высказывание “живет” и который скрывает; сам же телесный жест формируется в виде единой непрерывной ритмической кривой, проходящей в одно мгновение через множество точек сил напряжения, через то, что сам Ницше называл “нюансами”. Все эти мельчайшие вибрации перцептивного поля, возникающие в различных слоях мировых и частных событий, захватывают руку пишущего и требуют от нее, как от чувствительного прибора, своего полного выражения, и только ритмическая кривая способна объединить их, ни в чем не ущемляя их право на выражение: афоризм втягивает в себя как искривленный обруч все это множество знаков телесной интенсивности.

“Мозаика слов, — замечает Ницше, — где каждое слово, звучание его, место, понятие, свою силу выплескивает справа налево и вверх целого; минимум в объеме и числе знаков, при этом достигающий максимума в их энергии, — все это римское, если хотите мне поверить, благородное *par excellence*”⁸⁶.

Напомним о полиграфической форме ницшевских книг. Можно заметить, что между афоризмами, разными по протяженности, располагаются пустые белые пространства, и хотя афоризмы в силу определенной традиции изложения следуют друг за другом, даже имеют порядковые номера, ничто не указывает нам, читающим, на то, что их расположение подчиняется

линейной последовательности, в какой, например, “читаются” кадрики киноленты: то, что два афоризма располагаются рядом, вовсе не значит, будто между ними должно быть нечто третье, их объединяющее. Между ними — пустые белые пространства, отторгающие промежуточное. Текстура афористического поля делится надвое: на *пустое* и *заполненное*, знаковое и *внезнаковое* пространства. И это не случайно: в этом делении заключается фундаментальный стратегический принцип афористического письма. Читающий, если он принимает правила игры, по мере чтения вытесняется в эти пустые белые пространства, которые сверху и снизу ограничивают наподобие рамки каждый отдельный афоризм; чем в большей степени он вовлекается “внутрь”, к мнимому центру афористического высказывания, тем в большей степени ему грозит опасность никогда не достичь его. И здесь нет никакого противоречия. В афоризме действуют знакомые нам силы, *центробежные* и *центростремительные*: одни вытесняют, другие втягивают, но и те, и другие действуют одновременно, и поэтому то, что увлекает читателя за собой, получает смысл только в момент его вытеснения за пределы афористической текстуры. Смысл и есть результат действия этих сил на читающего.

Таким образом, с одной стороны, перед нами причудливые расположения множества письменных знаков, словно свернутых одной упорной силой, открывающей вокруг них белые поля от страницы к странице, — чистые и автономные пространства текста, которые невозможно назвать. И эта сила принадлежит не автору, а, скорее, нам, читающим, — естественная сила нашего желания понять (вот здесь, именно в этот момент времени чтения) то, что мы читаем, понять без напряжения и усилия, на безопасной дистанции, и именно эта сила увлекает нас к центру афористического высказывания, которого ему всегда

недостает. С другой стороны, как только чтение начинается, тут же вступает в действие другая сила, подобная скрытой пружине, — центробежная, зарождающаяся благодаря избыточности наших сил понимания, словно бы говорящая нам на ухо: “То, что ты, читатель, ищешь в неопределенной глубине афористического высказывания, — именно это всегда отсутствует; ты не получишь истинный и единственный смысл, его просто нет. Афоризм есть игра внеязыковых сил, и ты, читающий, — одна из них. Ты жаждешь порядка, но обретешь хаос”. Другими словами, искомый смысл оказывается вписанным в иное пространство текста, он возникает как бы “за спиной” читающего и растет по мере его непонимания того, что он читает: эта скрытая пружина центробежных сил, распрямляясь, выталкивает читателя далеко за пределы афоризма как графического целого, в те чистые и пустые пространства текста, которые разрывают афористическую текстуру, вводят паузы, текут параллельно, и в этих перенаселенных множеством значений и образов, тончайших, замечательно нюансированных линиях сил может, наконец, проявиться то, что мы бы назвали смыслом, который так и останется абсолютно неадекватным любому его языковому выражению, ибо этот смысл приобретает не “разум”, а тело читающего.

Присмотримся к этому древнему слову: *apophorismos*. Оно обозначает одновременно предел, черту, границу (*horismos*), а также дальнее, открытое (*aro*); пространство афоризма — это своего рода открытость предела, мы не найдем в нем лишь одной — трансцендентально заданной — перспективы смысла. Странная функция предела: он не закрывает, а, напротив, открывает афоризм, обеспечивает удивительную пластичность и текучесть смыслового задания. Недаром Ницше говорит о том, что афоризм как форма является своим собственным комментарием. Не об-

разует ли в таком случае множество афоризмов самоинтерпретирующуюся систему? И какие правила чтения отсюда можно вывести? Прежде всего, афоризм не прочитывается сразу, процесс его чтения не синхронизирован с пониманием, так как афористическое поле чтения шифруется за счет особой плотности знаков, которым не предпослано значение, — они получают его в процессе развертывания письма. Афоризм требует для себя неограниченного времени чтения; в каждом из мгновений чтения афористическая текстурка пытается сохранить свою монадоподобность, сколько бы мы ее ни делили, каждая часть остается особой целостностью, пускай самой мельчайшей. И “существование” афоризма во времени чтения зависит не от ясности или упорядоченности его элементов, а от игры тех внеязыковых сил, которые и составляют его смысловое содержание, несводимое к языку. Сами внеязыковые силы определяются степенями интенсивности, и тогда отдельное слово, образ, риторическая фигура оказываются не просто выражениями сложной реальности мыслимого, а знаками *интенсивности*, т.е. метками, которые ведут нас по тексту, указывая на действие сил, творящих реальность мыслимого. Афоризм — это еще и вид графической записи действия этих внеязыковых, телесных сил, которыми захватывается читающий: он даже не предполагает, что читает как бы вслепую, поскольку афористическое высказывание по своей природе всегда направлено против языка, хотя именно благодаря ему оно строит свой грамматический порядок. Проводником, всегда отрицаемым и презираемым, остается тело читающего. Чтение и оказывается для читающего способом мыслить собственное тело.

Когда Ницше говорит о том, что афоризм — “форма вечности”, то, во-первых, это вовсе не означает, что афористическое письмо определяется изначально и тайным порядком бытия, за которым будто бы

скрывается один-единственный и всемогущий автор: любой читающий создает свой порядок, вынужден его создавать, ибо лишен возможности относить все выраженное в афоризме к некоей хорошо ему знакомой линейной логике рассуждений (если бы это происходило все-таки именно таким образом, то он, возможно, легко бы реконструировал истинный смысл афористического высказывания, но нашел бы его вне самого строения афоризма); во-вторых, в пространстве афористического высказывания действуют силы, обладающие различными мерами скорости (“вечность” афоризма как формы и поддерживается этими скоростями, или тем, что я называю режимом чтения): *первая мера скорости определяется быстротой афористического письма*, точнее, тот, кто создает афористическое письмо, тренирует в себе способность быть обостренно чувствительным ко всем событиям, которые происходят на перекрестии жизненных сил тела и мира; иными словами, реактивность пишущего должна быть просто поразительной. Ницше владеет подобной реактивностью, он достиг виртуозности в искусстве сплетения телесных знаков как языковых: всякое телесное событие длится в письме ровно столько, сколько оно длится на самом деле. Письмо выступает в данном случае особым устройством, способным передавать даже мельчайшие, затухающие колебания телесных событий. Проникающая сила письма Ницше состоит в том, что оно пишется не только и не столько им, сколько множеством читающих; это письмо индивидуально, но и множественно. Но, повторяем, индивидуальная реактивность афористического письма остается мгновенной и другой быть не может. *Вторая мера скорости определяется медленностью процесса чтения*. Действительно, перед читателем (если отбросить все, что представляется языковым в афористическом тексте) — криптограмма телесных сил, которую ему предстоит расшифровать не как ло-

гическую или понятийную задачу, а именно как игру сил, в которой, чтобы обрести понимание, он должен принять участие. И это непростая задача, для ее решения требуется время. Нужно учиться чтению, обрести, как говорит Ницше, “третье ухо”, чтобы слышать в читаемом движения собственного тела — как оно вибрирует, растет или сжимается, превращаясь в различные телесные образы благодаря этим внеязыковым, текстовым силам. Читающий будет вынужден останавливаться, переходить от одного афоризма к другому то ли скачком, то ли словно падая с одной высоты на другую, то карабкаясь по гладкой каменной стене, лишенной уступов, где не за что зацепиться; он должен будет вновь возвращаться на то место, где началось чтение, чтобы вновь устремляться от одной из ницшевских книг к другой, встречая “продолжения” или “новые формы” того же самого афоризма. Если повторить это на языке Ницше, то читающий, чтобы овладеть афористическим письмом, должен будет уподобиться благородному животному — “корове”:

“...поэтому еще необходимо время, чтобы добиться “читаемости” моих сочинений..., читатель должен быть не столько “современным человеком”, а, скорее, чуть ли не коровой и всякий раз: пережевывать”⁸⁷.

Медленно, со всем упорством этого замечательного травоядного пережевывать афоризм, как траву. Это медленное чтение — лишь тренировка в собственном желании понять то, что не поддается пониманию через технику традиционного философского или филологического анализа.

Очевидно и то, что афоризмы имеют свои особые звездные пути, они проходят перед читающими всегда не завершенными сериями, пересекают замысловатыми путями ницшевские книги, несут в себе знаки биографического времени Ницше, непрерывно воссоздаются, повторно вписываются в уже сказанное, “прописанное”; они растут как деревья, как трава,

движутся как воздушные и водные потоки, повисают как паутина и туман, полыхают как пламя, короче, нам не так трудно узнать, какая природная стихия их порождает, какое телесное превращение им соответствует. Афористическое мышление рождается из этих первичных телесно-миметических переживаний природных стихий. Афоризм никогда не может быть завершен (он всегда как бы не дописан), хотя и стремится быть полным шифром события, монадой смысла, он всегда принадлежит своей тематической серии, которая образует невидимую и непрерывную цепь письма, безразличную к делениям на названия, порядковые номера или книги. Так, любая из тем Ницше требует постоянного обновления своих знаков, образов, ритма, побуждает к новым попыткам выразить то же самое, но в еще более предельной сгущенности и экономии знаков; это непрестанное стремление выразить “уже сказанное” так, как если бы оно высказывалось впервые, и является тайной афористического эксперимента Ницше, тайной той невидимой цепи, которая постоянно прибавляет себе новые и все более мельчайшие звенья в каждом последующем произведении. Но тогда от нас, тех, кто читает медленно, требуется одно: попытаться двигаться вслед по пути развертывания тематических серий, не пытаясь их предугадать или остановить, ибо афористическое письмо прочитывается именно таким образом — тематически, поскольку каждый афоризм в прямой зависимости от плотности упаковки в нем телесных знаков и их рисунка создает особое ритмическое поле смысла, специфическую интенсивность, которая резонирует в своей тематической серии и приостанавливает действие других ритмов, других тем. Мы должны двигаться путями тематических серий, не стремясь их разрушать, двигаться параллельно, нигде не пересекаясь, но и стараясь не отстать от них. Ницше так же беспомощен перед этими странными силами, которые

увлекают за собой афористическое письмо, как и мы, но он, в отличие от нас, еще готов бороться. Вновь пытается их “переписать”, чтобы одним ударом извлечь универсальный ритм бытия и передать нам его мощь. И чем более он стремится осуществить это, тем больше он различает афоризмы и порождает для читателя их особенные “существования”, несводимые друг к другу, прибавляет все новые серии и новые ответвления, умножает хаос, а не создает порядок. Афористическое письмо управляется телесным хаосом. И Ницше, несмотря на всю утонченную реактивность его письма, не строит иллюзий:

“Те мыслители, по мнению которых все звезды движутся по круговым путям, не принадлежат к числу глубочайших мыслителей; кто заглядывает в себя как в бесконечно громадное мировое пространство и носит в себе млечный путь, тот знает, как непланомерны все эти млечные пути: они ведут к хаосу и лабиринту бытия”⁸⁸.

Коммуникативный поток в текстах Ницше движется как бы по двум уровням выражения: на одном господствует язык метафор, риторических конструкций, псевдосакральных призывов и агитаций, язык, исполненный иронии, юмора, мести, провоцирующий и пародирующий — язык войны и дуэли, устремленный к достижению абсолютной быстроты воздействия. Читатель подобных текстов “дуэлизируется”, так как вовлекается в игру в качестве носителя основных свойств контрагентов, а ими могут быть “общество”, “культура”, “болезнь”, “сознание”, “язык”, “национальная традиция” — одним словом, все, чем располагает культура. Любая из выбранных читателем стратегий чтения рассматривается Ницше как стратегия определенного контрагента. И тогда проиграть дуэль — это значит стать объектом всевозможных контрагентов: болезнь заражает тело и “убивает дух”, общество подчиняет поведенческой норме, христианская традиция — морали, а сознание обязывает быть равным себе в каждое мгновение существования. Выиграть — это значит обрести трансиндивидуальную форму субъективности, лишить силы контрагентов как детерминирующих инстанций жиз-

ненного и познавательного опыта. Порождать все новые и новые маски — агрессии, страдания, воли и совершенства, ускользя от тождества с ними, быть недостижимым. Именно на этом уровне идет разрушение нормативных ценностей прямой коммуникации: читатель обучается пониманию того, что не может быть сообщено посредством обычной познавательной констатации, через указание на очевидность “истины” или на логический порядок мыслимого. Быстрота воздействий, мгновенный выпад, пируэт, бросок — лишь они способны преодолеть языковую конвенцию. Ницше атакует быстроту нашего восприятия текста иной быстротой, замедляющей быстроту разума быстротой тела. На другом уровне все словно подчиненно одной цели: “Танцуй, не говори больше”; здесь царствует космический язык — предельно медленный, торжественный, иератический язык особых ритмов, включающих в себя все другие. Собственно, язык уже преодолен. Вибрирование смысловых оттенков достигает предельной интенсивности, и язык, — а точнее, та патетическая декламация, которую мы находим в поздних произведениях Ницше, — пересекаемый ритмическими разрывами, более не в силах удерживать в себе избыточную энергию выражения: предельно ритмизованная, случайная быстрота афористического поля соскальзывает в сверхмедленные ритмы дифирамбических песнопений. Речь Диониса-философа, ставшая дифирамбом, повергающая служителей его культа в опьянение и экстаз, абсолютно телесна.

7. Foucault M. Folie et déraison. Histoire de la folie a l'âge classique. P., 1961.
8. Например, “...колдуны и шаманы здесь, на земле, столько раз, сколько пожелают способны “покинуть тело”, то есть достичь смерти, которая может одна превратить в “птиц” остальных людей: шаманы и колдуны могут наслаждаться состоянием “душ”, “бесплотных”, в то время как для обычных людей это доступно лишь в момент их смерти. Такой магический полет выражает одновременно автономность души и экстаза. Именно этим объясняется тот факт, что данный миф смог войти в столь разные культурные комплексы как колдовство, мифология сновидений, солнечные культы и апофеозы императоров, техника экстаза, погребальная символика и т.д.” — Элиаде М. Космос и история. М., 1987, с.184—185.
9. Nietzsche F. Gesammelte Werke, Bd.2, S.115—117.
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с.206.
11. Там же, с.208.
- 12! Nietzsche F. Nachgelassene Werke. Leipzig, 1901, Bd.14, S.103.
13. Nietzsche F. Gesammelte Werke in 11 Bänden. Bd.2, S.382.
14. Синестетическая направленность многих размышлений Ницше находит вполне конкретное выражение в часто используемых образах “третьего уха”, “третьего глаза” и т.п. То, что Ницше называет “третьим”, представляет собой слой идеальной чувственности, несводимый к специализированным сенсорным функциям (ухо-слух, глаз-зрение). Третий орган — это как бы сверх-глаз или сверх-ухо, и именно в силу своей полифункциональности он выступает в качестве особого органа познания. В третьем органе — очаг единого телесного ритма, под действием которого функциональная чувственность теряет специализацию.
15. Nietzsche F. Sämtliche Briefe. Berlin — New York, 1986, Bd.6, S.97, 98.
16. Ibid., S.431.
17. Nietzsche F. Sämtliche Briefe, 1988, Bd.8, S.285.
18. Nietzsche F. Gesammelte Werke, Bd.11, S.95.
19. Nietzsche F. Sämtliche Briefe, Bd.8, S.615—616.
20. Nietzsche F. Gesammelte Werke, Bd.6, S.327.
21. Nietzsche F. Nachgelassene Werke, Bd.13. Leipzig, 1903.
22. Nietzsche F. Nachgelassene Werke, Bd.4, S.3.
23. Быть деревом — это *расти*, быть кротом — это *рыть*, быть птицей — это *летать* и т.д. и т.п. В любом случае *быть* — это совершенствовать степень свободы движения, переходить из ритма одной среды в ритм другой, причем каждый раз очередная степень свободы достигается вычитанием из движения того, что препятствует ему неизменно, — земли. Так, даже в толщах земли существуют свободные существа, кроты, утверждающие свое движение против земной непроницаемости. Водная стихия отрицает земную силу, но не до конца, как воздушная — водную, но тоже не до конца, так древо-существо исчезает в кроте, а тот в птице. Но до конца отрицать землю может только *Свет*. *Свет не является земной стихией, а*

1. Цвейг Стефан. Борьба с безумием. Ленинград, 1932, с.225, 226.
2. Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983, с.169, с.171—181.
3. Nietzsche F. Gesammelte Werke in 11 Bänden. München, 1964, Bd.11, S.81.
4. Nietzsche in seinen Briefen. Leipzig, 1932, S.278.
5. Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи. М., 1965, с.534.
6. Лабиринт как символ бытия. Более подробно см. в кн.: Kremer-Marietti. L'homme et les labyrintes. P., 1973.

- включен в план космоса, никакое существо не может быть носителем его качеств, только Ницше-Дионис, не знающий собственной тени.
24. Berlinger R. Le paysage arcadien de Nietzsche. Réflexions d'Engadine. In: Revue de Métaphysique et de Morale. P., 1984, 4, p.493.
 25. Nietzsche F. Gesammelte Werke, Bd.2/2, S.125.
 26. Deleuze G. Logique du sens. P., 1969, p.291.
 27. Ницше Ф. Воля к власти. М., 1910, с.294.
 28. Nietzsche F. Nachgelassene Werke. Leipzig, 1911, Bd.16, S.125.
 29. Ницше Ф. Воля к власти, с.324.
 30. Там же.
 31. Nietzsche F. Gesammelte Werke, Bd.2, S.379.
 32. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. т.2, М., 1990, с.226.
 33. Там же. с.210,211.
 34. Adorno H.W. Philosophische Terminologie. Bd.1, Fr/M, 1973.
 35. Adorno H.W. Noten zur Literatur. Fr/M, 1981, S.224.
 36. Ibidem.
 37. Ницше Ф. Воля к власти, с.324.
 38. Там же, с.353.
 39. Валери Поль. Об искусстве, М., 1976, с.534 (пер. В.М.Козового).
 40. Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с.473,474.
 41. См., например: G.Deleuze, F.Guattari. Qu'est-ce que la philosophie? P., 1991, p.60—81.
 42. Ницше Ф. Сочинения. М., 1990, с.171.
 43. Jaspers Karl. Die massgebenden Menschen. Sokrates, Buddha, Konfuzius, Jesus. München, 1967, S.43.
 44. Ср.: "...больной представляет пассивную сторону, недостаток собственного "я", поскольку неформулированное есть болезнь мышления; колдун представляет активную сторону, избыток собственного "я", поскольку аффективность есть питательный источник для символов". — Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983, с.162.
 45. Борхес Хорхе Луис. Письмена бога. М., 1992, с.320—322.
 46. Valery P. Oeuvres, t.1. P., 1960, p.11—75.
 47. Nietzsche F. Nachgelassene Werke. Bd.4, S.32.
 48. Ibidem.
 49. Nietzsche in seinen Briefen, S.229.
 50. Ibid., S.284.
 51. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. М., 1919, с.58.
 52. Nietzsche F. Gesammelte Werke. Bd.10, S.83.
 53. Nietzsche F. Gesammelte Werke. Bd.6, S.341,342.
 54. Nietzsche in seinen Briefen, S.333.
 55. Nietzsche F. Gesammelte Werke. Bd.6, S.120—123.
 56. The Anthropology of the Body. London — New York — San Francisco, 1977, p.217.
 57. Klee P. Kunst-Lehre. Leipzig, 1987, S.69.
 58. Foucault M. Folie et d raison, p.641—643.
 59. Lange-Eichenbaum W.F. Nietzsche. Kraft und Wirkung. Hamburg, 1948.

60. Ницше Ф. Сочинения в двух томах, т.2. М., 1990, с. 748.
61. "Это чудовищное напряжение, с которым я жил, преодолевая боль и отречение в последние десять лет, мстит мне в подобных состояниях; я очень близок к тому, чтобы... стать машиной". — Nietzsche in seinen Briefen, S.281.
62. Ibid., S.277.
63. Ibid., S.439,440.
64. Ницше Ф. Сочинения в двух томах, т.2. М., 1990, с. 762—769.
65. Священник Павел Флоренский. Имена. — В кн.: Опыты. Литературно-философский ежегодник. М., 1990, с. 386.
66. Nietzsche in seinen Briefen, S.369.
67. Ibid., S.369.
68. Nietzsche F. Gesammelte Werke. Bd.11, S.83.
69. Kaempfert M. Sakularisation und neue Heiligkeit. Religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche. Berlin, 1971, S.63.
70. Письмо к Я.Бурхардту от 5 января 1889 г. Радикальный отказ от тела как "организма", "моего тела" и в то же время интенсивная эксплуатация жизненных сил, ускоряющая наступление клинической катастрофы. Тело физиологическое, клиническое блокируется экономиями питания, климатологическими, фармакологическими и миграционными стратегиями. Желаемое тело Ницше, которое рождается в афористическом письме, это тело-произведение: Дионис.
71. Опыт последнего слияния с маской — Ницше периода туринской эйфории — был тщательно проанализирован П.Клоссовски. Во многом соглашаясь с направлением этого анализа, хотелось бы высказать одно существенное замечание. Представляется сомнительным сведение так называемого безумия Ницше (с использованием фрейдовской терминологии) к бессознательной игре в маску — "гистрионизму". Маска для Ницше — не бессознательная симуляция "вечного возвращения" в психической жизни. Подобно Киркегору, Ницше был вполне сознательным в выборе своих масок, включая самые поздние, уже представляющие собой клинические свидетельства безумия. Сознательность Ницше — это неустанная борьба с телом, ввергнутым в болезнь. Понятие борьбы — вот что лежит в основе всего этого парада ницшевских масок, а не просто страсть к симуляции, которая, по мнению Клоссовски, и есть причина безумия. Короче говоря, маска безумия располагается или до или после него, но никогда с ним не совпадает. — Klossowski P. Nietzsche et cercle vicieux. P., 1969, p.305—356.
72. Nietzsche F. Gesammelte Werke. Bd.2/2, S.62,63.
73. Ibid., S.81.
74. Конфликт интерпретаций, дающий ключ к пониманию судеб мысли Ницше в культуре XX столетия, остается конфликтом и борьбой образов Ницше: всякий образ прямо указывает на соответствующую интерпретацию, взывавшую его к жизни. Образ "последнего метафизика" — на попытку нейтрализовать идеи Ницше в границах фундаментальной онтологии Хайдеггера; образ "безумствующего Ницше" — на обширную психиат-

рическую литературу начала и середины века, в которой, за редким исключением, творчество Ницше описывалось в терминах болезни. Соответственно образ “фашиствующего Ницше” относил себя не только к идеологии нацизма, но и к традиции иррационалистического стиля мышления (Г.Лукач). И каждый раз появление нового образа Ницше свидетельствовало о возрождении его идей в той или иной философской доктрине. И каждый раз время ставит под сомнение вопрос о существовании “первообраза” Ницше, т.е. того воображаемого мира, в котором Ницше мог быть Ницше, т.е. *образом самого себя*.

75. Спиноза Б. Избранные произведения. т.2. М., 1957, с.104—126.
 76. Там же, с.619.
 77. Там же, с.184.
 78. Гегель Г.-В.-Ф. Феноменология духа. М., 1959, с.32.
 79. Adorno Th.W. *Minima Moralia*. Fr/M, 1969, S. 91.
 80. Adorno Th.W. *Drei Studien zu Hegel*. Fr/M, 1970, S.151.
 81. Гегель Г.-В.-Ф. Феноменология духа, с.35.
 82. Установление сходств и различий между текстом, книгой и произведением остается в центре внимания многих современных исследований. См.: Blanchot M. *L'espace litteraire*. P., 1955; Adorno Th.W. *Noten zur Literatur*. Fr/M, 1981, S.9—33; Barthes P. *Le bruissement de la langue*. P., 1984, p.69—78; Deleuze G., Guattari F. *Mille plateaux*. P., 1980, p.9—38.
 83. Древо жизни, древо познания, древо счастья, мировое дерево или древо Эдипа — все это способы организации радиального пространства, пространства централизованного, оседелого, излучающего круги, непрерывно строящего все новые и новые иерархии, ... вавилонские башни. Действительно, не этот ли универсальный принцип организует память рода, создает историю, давая нам впервые будущее, прошлое, настоящее? Не он ли обеспечивает функционирование сознания на глубинных уровнях психики? Не он ли выступает в качестве необходимого условия развертки и порождения грамматических структур? Различие между древоподобными и ризоматическими структурами обсуждалось Ж.Делёзом и Ф.Гаттари (Deleuze G., Guattari F. *Mille plateaux*. P., 1980, p.9—38.).

Величие древокосмического порядка была захвачена мысль П.Валери. В эссе “Диалог о дереве” он пытается осмыслить в терминах дерева опыт медитации:

Лукреций: ...я хотел бы поговорить с тобой о том чувстве, которое я порой испытываю, сам становясь деревом, Деревом, которое мыслит... Насколько дерево уходит корнями в глубь земли, настолько оно поднимается в высоту, связывая бесформенное, атакуя пустое; оно борется за то, чтобы изменяться в себе самом, и в этом его идея! О, Тетирий, подчас мне кажется, что все мое существо, действующее и строго следующее его схеме, причастно этой могущественной медитации, что меня упорядочивает Дерево...

Тетирий: Ты говоришь, что дерево размышляет?

Лукреций: Я говорю, что если что и размышляет в мире, так это Дерево”.

Событие мышления переживается как воля к дереву-закону, управлению или участию в управлении миром мысли по принципу дерева. Вне этой обширной сферы растущего и захватывающего собой философствования не существует другого порядка. Невидимое вздымание мирового дерева и есть путь мышления. Символ дерева — своего рода гарант эффективности непрерывно осуществляемого усилия мышления. Но предел самой мысли положен, этот предел — Дерево. Тогда то, что мыслит в нас и через нас, и есть дерево. Предельное усилие мышления (одно оно) дает нам возможность стать деревом, и если это становление завершено, то мы больше не в силах различать древооснования нашей мысли. Мы больше не различаем то внутреннее пространство, по правилам которого движется наша мысль, находя во внешних себе объектах то же внутреннее измерение, каким сама обладает (Valery P. *Œuvres*, t.1, P., 1962, p.193.).

84. Derrida J. *Eperons. Les styles de Nietzsche*. P., 1978.
 85. Ницше различает “стиль интеллекта” и “стиль воли”. По его убеждению, “стиль интеллекта возникает позднее и всегда на основе этос-стиля”. — Nietzsche F. *Nachgelassene Werke*. Bd.10, S.333.
 86. Nietzsche F. *Nachgelassene Werke*. Bd.12, S.334.
 87. Nietzsche F. *Gesammelte Werke*. Bd.9, S.14.
 88. *Ibidem*.

Ландшафт Шварцвальда

Мартин Хайдеггер

Движение текстов. Развертывание “ментального” ландшафта. Момент самоинтерпретации. Что такое место мысли? Три текста

Движение первое:

“На крутом склоне широкой горной долины южного Шварцвальда, на высоте 1150 метров приютилась небольшая лыжная хижина. В основании 6 на 7 метров. Низкая крыша перекрывает три комнаты: кухню, спальню и кабинет. В узкой горловине долины видны разбросанные тут и там по одной стороне склона свободно расположившиеся крестьянские усадьбы с большой выступающей кровлей. Горный склон спускается от альпийских лугов и пастбищ вплоть до леса с его старыми, высоко вздымающимися, темными елями. И над всем этим — ясное летнее небо, в сияющем просторе которого широкими кругами парят два ястреба.

Таков мир моего труда, увиденный склонными к созерцанию глазами гостей и отдыхающих. Сам же я,

в сущности, почти никогда не предавался созерцанию этого ландшафта. Я испытываю его ежечасное, дневное и ночное изменение, то медленное, то быстрое, на протяжении долгих лет. Тяжесть горного хребта и крепость его изначальной геологической породы, осторожно медленный рост елей, сверкающее, ровное великолепие цветущих альпийских лугов, строгая простота глубоко занесенных снегом полей — там наверху все это сдвигается, теснит и проносится вихрем через повседневную жизнь.

И опять-таки этот ландшафт желаем не ради наслаждения мгновениями созерцания или эстетического вчувствования, но только тогда, когда собственное Dasein захвачено работой. Прежде всего именно работа открывает пространство (Raum) для этой горной местности. Весь ход труда остается погруженным в событие ландшафта.

Если в глубине зимней ночи необузданная снежная буря сотрясает своими порывами хижину и все скрывается и прячется, — тогда наступает время философии. Тогда ее вопросы можно просто и существенно ставить. Обработка такого мышления не может привести к иному, как только к утверждению его крепости и точности. Труд над языковым выражением подобен противостоянию ели, вздымающейся навстречу порывам бури”¹.

Перед нами ландшафт Шварцвальда. Вновь, но с замедлениями перечитаем текст. Бросается в глаза безразличие Хайдеггера к ландшафту как объекту эстетического “вчувствования” и созерцания. Лишь труд, неустанная работа мысли и письма “впервые открывает пространство для этой горной местности” (offnet erst Raum für diese Bergwirklichkeit). Мыслитель, если он стремится “вработать” свою мысль в то место, где она становится возможной как мысль о бытии, мыслит то, что через него мыслится место-пре-

быванием бытия, т.е. ландшафтом. Творящий ландшафт открывает место-пространство хайдеггеровской мысли. Или, как говорит Хайдеггер: “Весь ход труда остается погруженным в событие ландшафта” (*Der Gang der Arbeit bleibt in das Geschehen der Landschaft eingesenkt*). “В событие ландшафта”, — а это значит, что мысль со-рождается вместе с ландшафтом, ибо последний представляет собой не введенную в оптическую рамку природу, застывшую перед наблюдателем в перспективном образе, а пространство самой мысли: и ночная тьма, и крепость геологической породы, и сопротивление ели порывам бури, — все становится значимым, ничто не может быть отброшено. Природные элементы входят в состав мыслимого, оставляя следы в материи философского письма — подобно прожилкам в мраморе. Мысль не может существовать вне своего места, ей небезразлично собственное местоположение в структуре бытия.

Но обратимся к пояснениям Хайдеггера:

“Первоначальное слово “место” (*Ort*) означало острие копья (*die Spitze des Speers*). В него все стекается. Место собирает вокруг себя все внешнее и наиболее внешнее. Будучи собирающим (*das Versammelnde*), оно пронизывает собой все и всему придает значимость. Место как собирающее втягивает в себя, сохраняя втянутое, но не как в замкнутой капсуле (*eine abschliessende Kapsel*), но так, что все собранное им проясняется и просвещается и посредством этого впервые высвобождается для его сущности”².

Что такое место мысли? Очевидно, что место мысли по отношению к любому локальному или историческому месту обладает качествами не-места (*non-place*)³. Если точнее, является местом не-места. Неместность мысли: ее несводимость к тому или другому месту (ни к биографическому, ни к порядку понятий); она всегда как бы “между”: ни то, ни это, ни там, ни здесь, но и в то же время она проходит через все эти пространственно-временные и языковые разделы, становится в них, но никогда не бывает ставшей. Мысль — это энергия прохождения, которая соединяет несоединимое: мыслимое с немислимым. Место мысли — не-место всех возможных мест. Так, между переживаемой реальной близостью природ-

ного ландшафта (телесной близостью) и трансцендентальной формой мысли существует подвижная граница не-места мысли, мысли бесформенной, текучей, пластичной, имманентной философскому тексту, который мы читаем. Это не значит, что не-место мысли является чем-то аморфным, полностью лишенным значения локальности, оно всегда индивидуально, обнаруживает свой мыслительный контур благодаря тому, что индивидуально “охватывает” все составляющие его телесные и внетелесные измерения. И это охватывание мгновенно, его можно уподобить вспышке события. Было бы неверным полагать, что наше чувствующее, мыслящее тело или наше “Я” сохраняют центральное положение в каждом из этих измерений и что они осуществляют процедуру “охватывания” (*prehension*)⁴. Достаточно остановить в стопкадре все это многообразие макро- и микроскопических измерений, свернутых в одном месте, занимаемом нашим “зрением”, чтобы поразиться фантастической картине мгновения, вероятно побудившей Борхеса создать новеллу “Алеф”: место как точка, где сходятся все точки, “миллион явлений — радующих глаз и ужасающих, ни одно из них не удивило меня так, как тот факт, что все они происходили в одном месте, не накладываясь друг на друга и не будучи прозрачными”⁵. Иногда схожий образ места не-места выпадает, как “счастливое число”, иногда его созерцают с помощью молитвы, добиваются духовными упражнениями и медитациями или психотропными препаратами, реже его достигают критическим напряжением жизни, балансирующим на кромке безумия. В одной из первых книг Кастанеды приводится описание поиска места учеником мексиканского колдуна. Многочасовая изнурительная борьба неопита с собственным телом, казалось, препятствующим нахождению места-пятна, “своего” места, где должны уравновеситься энергии внутренние, телесные и энергии внешние, мировые. На самом деле препятствием было не тело испытуемого, а его представления о мире и безразличие к “своему” месту в нем. Обнаруженное на полу веранды “пятно” и было тем местом не-места, в котором человеческому переживанию удалось сблизиться с ритмом позитивных сил мира⁶. Все эти измененные состояния сознания, научающие видеть, не предполагают какого-либо вмешательства со стороны так называемого познающего субъекта. Место не-места не может быть занято субъектом, ведь оно все же не *место*, а место *не-места*. Или иначе: если место отдается мысли, то сама мысль мыслится субъектом, но поскольку это место определяется не другой мыслью, а не-местом, т.е. немислимым, то мысль будет ограничена собственным немислимым. Место мысли относится к не-месту, как мысль к немислимому. Однако между первым и вторым нет постепенности перехода — скорее, разрыв, зияние или пропуск, так как немислимое, будучи истинным основанием, средней мысли, не соотносит себя с субъектом мысли; в то же время, но с иной позиции, мысль, помогающаяся немислимого, не в силах им овладеть с помощью субъекта, превращающего немислимое в объект. Все попытки устранить немислимое из мысли обречены, ибо ведут к устранению самой мысли. Немислимое неустранимо; оно не внешний, а внутренний предел самой мысли, ее внутреннее Внешнее⁷. Другими

словами, немислимое пространство мысли досубъектно, и в нем, сколько бы мы ни пытались, невозможно разместить антропоморфных двойников субъекта (“человека”, “чистое сознание” “Я мыслю”). Имя “человек” теряет свой несущий остов значений одновременно с объявленной Ницше “смертью Бога”, оно больше не символизирует свою преданность человеческому миру, становясь лишь одним из проявлений немислимого. Место не завоевывается, оно — дар, оно — предано мысли и не требует для себя утверждения ни в субъекте, ни в картезианской позиции “я мыслю”, ни, тем более, в гарантиях со стороны “мыслящего человека” как источника и меры первоначального смысла. Введение фигуры человека в событие мысли, фигуры якобы изначально родственной мысли (действительно, кто мыслит, разве не человек?) — насильственная операция, приводящая к остановке игры сил немислимого. Мысль же внедрена в немислимое как в *свое* место, именно поэтому человеческое присутствует в мире через свое отсутствие. Ранее Декарт и Кант, а вместе с ними вся традиция классического философствования, действовали в ином направлении, когда пытались найти место мысли не во внешнем самом мышлении, а в том, что ему, как они полагали, “врождено”, — в предельно внутреннем, где априорные формы чувственности совпадают с любимыми содержаниями внешнего и определяют его. Гуссерлевская процедура “воздержания от суждения” как универсальная для определения начала мысли проектируется в похожем ключе, открывая единственное место для мысли, место трансцендентальное, т.е. такое место, которое будет местом всех возможных мест мысли. Место мест, место для всего совместного. “В наши дни, — пишет М.Фуко, — мыслить можно лишь в пустом пространстве, где уже нет человека. Пустота эта не означает нехватки и не требует заполнить пробел. Это есть лишь развертывание пространства, где наконец-то можно снова начать мыслить”⁸. Можно ли мыслить событие веры? Да, но в силу его немислимости. Вот ответ, который мог бы дать Киркегор. Подобное же напряженное вопрошание демонстрирует и мысль Ницше, направленная к постижению становления, и мысль Хайдеггера, неустанно повторяющая свой вопрос о бытии. Разве можно сказать, что их мысль располагается по другую сторону немислимого: мыслить — это не значит мыслить о, по поводу или посредством, мыслят не бытие, становление или веру, мыслят бытием, становлением, верой.

Вот почему не следует думать, что Хайдеггер пытается свести мысль к тому, что не является мыслью, например, придать ей уничтожающие ее локализации в национальной территории, “почве и крови”. Хайдеггер скорее редетерриториализует мысль, а это значит пытается соотносить ее с немислимым. Со своей стороны, немислимое — не тайна, бессилие или про-

извол мысли, это предел мысли, всякий раз отодвигаемый языком.

Чем значительней труд мыслителя, — пишет Хайдеггер, — который отнюдь не зависит от объема и числа его произведений, тем богаче в этом труде присутствие немислимого (Ungedachte), иначе говоря, прежде и единственно того, что выступает благодаря этой мыслительной работе как еще-не-мыслимое (als das Noch-nicht-Gedachte). Немислимое — отнюдь не итог того, что мыслитель просмотрел или с чем не совладал и чего в таком случае можно было бы добиться последующим улучшением знания⁹.

Движение второе:

“Когда ранний утренний свет растет над горами...

Когда порывы ветра, ударяясь в ставни, завывают в набирающей силу буре...

Свет бытия никогда не достигает мира, погруженного во тьму. Мы приходим к богам слишком поздно и слишком рано — к бытию, изначальная поэзия которого — человек. К одной звезде идти — только это.

Мышление искажено мыслимым, которое когда-то пребывало на небе как звезда мира. Мужество мышления происходит из затребования бытия, тогда язык обретает судьбу. Поскольку мы обладаем сущью бытия (Sache) благодаря видению и в сокровенном прислушивании к слову, мышление исполняется счастьем.

Немногие в достаточной полноте испытывают власть различия между научным предметом и мыслимой вещью. Если бы мышлению противостоял достойный противник, а не просто враг, тогда раздумие о его сущности было бы благословенно.

Когда солнечный луч, на мгновение пробиваясь сквозь разрозненные дождевые облака, озаряет туманное утро...

Мы никогда не приходим к мыслимому, — оно приходит к нам.

Это случается в счастливые часы беседы. Ему радуются в связанном осмыслении. Это не обращается против чуждо устремленного мнения, не протестует против уступчивого согласия. Из такой общности ожидают возможно единственного, что открывается в подручном труде мышления. Мышление твердо пребывает на ветру вещи (am Wind der Sache). При этом, благодаря беседе, неожиданно становятся его искусным мастером...¹⁰

Вот текст 2, легко рассекающий текст 1. Я нахожу его в небольшой работе Хайдеггера “Из опыта мышления”. Пространное представление горного ландшафта. Двойное отражение бытия в ландшафтных и мыслительно-поэтических образах. Идет игра. Отпечаток этой игры несет на себе и полиграфическая форма этой книжицы: если левая страница — это картинка ландшафта, прерывисто сплетаемая из отдельных мгновенных образов, то правая — составляется из неясных, но очень досократических по форме афоризмов. На левой странице ландшафтный образ движим определенным видом природной энергии (будь то “тишина рассвета” или “порывы ветра”), создающей настроение, Stimmung мысли; и каждый образ нависает над другим, удерживая перед собой белое пространство листа. Поэтический образ проявляется мгновенным всплеском, тут же переходящим в белое и монотонное, в бесконечный повтор трех точек, словно каждый из левых образов выталкивает из себя ритмическую волну, не находящую более ни об-

разного, ни звукового подкрепления. Однако на правой стороне листа событие ландшафта удваивается, повторяясь на языке поэтизированной мысли, сквозь которую, связывая речь, движется ритмическая волна ландшафтного образа.

Движение третье:

Однако в действительности поэзия и мысль (Dichten und Denken) разветвляются (разделяются) из их сущностного единства посредством тонкого, но просветляющего различия в их обоюдной неясности: параллельные линии, по-гречески *παρὰ ἀλλήλων*, — будучи друг с другом, против и над собой, каждая из них превосходит свой способ существования. Поэзия и мысль не разделяются, если под разделением мы будем понимать различное безотносительно к чему-либо. Параллели пересекаются в бесконечном (im Un-endlichen). Там они пересекаются в одном сечении, разрезе (Schnitt), но который ими самими не создается. Прежде всего благодаря этому разрезу в наброске (Auf-riss) разводятся, т.е. обрисовываются их родственные сущности. Это обрисовывание, рисунок (Zeichnung) является разрывом (Riss). Он вырисовывает друг из друга поэзию и мысль в их близости (in die Nahe)¹¹.

Текст 3 углубляет различие, введенное в тексте 2, но на другом уровне, на уровне онтологической рефлексии. Два текущих вертикально ряда мыслительных и поэтических образов преобразуются в продуктивную для Хайдеггера оппозицию ПОЭЗИИ и МЫСЛИ, DICHTEN—DENKEN. Чтобы приблизиться к пониманию того, как работает мысль Хайдеггера, следует обратиться к анализу совокупности рефлексивных отношений, которые связывают Dichten и Denken, одновременно их разделяя. Нас будет интересовать общая структура этого мыслительного пространства, которое, повторяю, одновременно и соединяет, и различает, пространства, где господствуют силы, способные

сближать и в каждом моменте сближения разрывать сближаемое. Близость и разрыв: близость, так как члены оппозиции возможны как выражения отдельных моментов ландшафтного произведения, если они сближаемы (например, композиционно и ритмически); разрыв — так как он указывает на единство различаемого, но единство, которого не достигают введением “третьего”, а если и достигают, то лишь благодаря разрыву. Разрыв сближает, сближение разрывает. Другими словами, разрывная сила действует на позиции поэзии и мысли не как сила разделения, а как сила сближения. Разрывая единство мысли и поэзии, Хайдеггер сближает их в углубляющемся различении. В точке разрыва-близости, там, где пересекаются параллели, где один поток образов вступает в другой, я обнаруживаю место немислимого, место Шварцвальда как себя-мыслящего-ландшафта. Ландшафт есть обрисовывание мира, не переходящее в картинный образ, данный, например, в осязаемой вещественности поэтического наблюдения за природой, и имеющее мало общего с понятийным рядом, развертывающимся независимо, в качестве своего рода схемы события ландшафта. Ландшафт есть рисунок того пространства, в котором, не теряя различия, совпадают — как в своем немислимом — мысль и поэзия.

В этом движении текстов образ ландшафта Шварцвальда, еще устойчивый и яркий в первом тексте, раздваивается во втором (причем не только в силу полиграфической композиции), и это раздвоение вскрывает мыслительные и поэтические основания ландшафтного пространства. Третий текст — это, в сущности, уже чисто рефлексивное представление внутренней формы двух первых текстов, оно дает возможность мыслимому и поэтическому перейти в план самоинтерпретации: части того, что, казалось, грозит распасться и стать только поэзией или только мыслью, двумя отдельными и безразличными друг

другу регионами творчества, соединяются между собой по определенной логической схеме — разрывом, который сближает. Два термина философского языка вступают в отношение конъюнкции посредством дизъюнкции, причем ни одна из этих логических операций не следует из другой последовательно, их действие, как мы видим, всегда одновременно. Логику Хайдеггера можно определить как *топологику*, т.е. логику, пытающуюся соотнести между собой и в одном месте гетерогенные пространственно-телесные элементы через *близость и разрыв*, и эти элементы не теряют своих качеств ни в каких иных, даже более формализованных отношениях. Настоящее исследование будет развертываться таким образом, чтобы последовательными шагами анализа обнаружить единый топологический ритм, остающийся равно значимым для всех уровней философского произведения Хайдеггера (от уровня ландшафтных образов до уровня произнесения отдельного слова).

Двумировость бытия. Взгляд-в-даль. Образ мира как постав (Gestell). Чувство пространства. Мир четверицы (Geviert). Быстрота и гигантизм. Понятие “близости”. Слушать-и-произносить “нуть”

Двойственность бытия сущего открывается в проявлениях его двумировости: так, одно из проявлений переводимо в образ, т.е. мир предстает как образ и вне своего образного проявления не существует; напротив, другое проявление оказывается внутримировым событием, человек не преобразует бытие сущего в соразмерный себе образ, но осмысляет свою предданность миру и тем самым сближается с бытием как оно есть. Отсюда две позиционные стратегии, которые можно соотнести друг с другом по различию между “взглядом-в-даль” (Fernblick) и “пространственным чувством” (Raumgefühl), или между тем, что иссле-

дователь творчества Гёльдерлина О. Закель определяет как “стоять-перед-ландшафтом” (*vor-der-Landschaft-Stehen*) в противоположность “быть-в-природном-пространстве” (*In-dem-Naturraum-Sein*), что позволяет уточнить позицию Хайдеггера в терминах пространственно-телесной ориентации¹². Сразу же заметим, что ему равно чужды и этот “взгляд-в-даль”, и это “стояние-перед”, из которых — как элементов вполне определенной привелегированной позиции наблюдения — может быть собрана фигура субъекта, как если бы лишь он один был способен стать перед миром, у-становить дистанцию, произвести его осмотр с высшей точки. Стояние-перед возможно, если оно закрепляется в особом чувственном отношении к бытию сущего — во *взгляде*, которым субъект овладевает в силу неизменности учрежденной дистанции: пространство становится пространством-образом, получает свою геометрию дали, близости и глубины. Субъект вступает в антропологическое забвение (забытие), выпадая из структуры бытия, ибо его стратегическая позиция определяется *Взглядом* и *Предстоянием*: напряженным стоянием в одной внемировой точке сущего, ущербность которой должен восполнить Взгляд с его быстротой, мощью, всевидением.

Хайдеггер пытается мыслить бытие сущего, радикально отвергая господство Взгляда как метафизической абстракции чувственности; его ближайшая цель — вырвать бытие из сферы влияния случайных сил сущего, пробудить наличное бытие человека от антропологического забвения. И это пробуждение, если оно еще вероятно, должно освободить человека от субъекта как метафизической формы, претендующей на синтез всего сущего в единой воле. Как приблизить к себе бытие, не давая сущему вмешаться в строй вопрошающей мысли? Вот что постоянно обдумывает Хайдеггер. Вопрос все тот же: как можно мыслить бытие без сущего? Ответ неизменен: “Мыс-

лить бытие без сущего означает: мыслить бытие без оглядки (*Rucksicht*) на метафизику”¹³. Что если перевести вопрос Хайдеггера в другой план: не как возможна наука о человеке, а что есть человек в его сущностном соотношении с истиной бытия вне и помимо того, что формировала на протяжении последних веков идеология человека в качестве универсального мирового образа, вне, и помимо того, что определялось в ней как *subjectum*? Возможные ответы на эти вопросы Хайдеггер ищет вне области, которую занимает ныне такая бурно и комплексно развивающаяся наука как антропология. Во всяком случае, Хайдеггер (и не только времени “*Sein und Zeit*”) был убежден в том, что задавать бытию вопросы о человеке, иначе говоря, неявно предписывать ему антропологические характеристики сущего означает лишь “затемнять” истинную суть взаимоотношения между бытием сущего и человеком.

Если анализировать программу Хайдеггера по преодолению метафизики как целое, то ее следует свести к одному требованию: подлинное философствование должно упразднить все возможные способы мыслить сущее вне его бытийных основ, а это значит, что необходимо упразднить господство субъекта в познании и культуре и, следовательно, саму антропологическую стратегию, на которую с эпохи Декарта опирается традиция классической метафизики. Если новая антропология и возможна, то по другую сторону от метафизической традиции представления человека в качестве универсального образа и срединной меры бытия сущего. Возможная антропология, как это ни парадоксально звучит, может быть только антропологией “без субъекта”. Ведь лишь там и тогда, полагает Хайдеггер, где человек действительно вступает в отношение с миром (самим вступлением осознавая себя как субъекта), мир впервые становится “миром”, миром-объектом и одновременно системой, замыкающей

9 Подорога В.

в себе и дающей исчислимую меру тому, что Хайдеггер называет бытием сущего. И чем “субъективней” субъект, тем “объективней” мир, который уже и не может восприниматься иначе, как только в образе мира; именно благодаря этому процессу двойного преобразования бытия сущего субъект обретает статус антропологического гаранта правильного ответа на вопрос: что и на основе чего сущее есть? Именно тогда неизмеримо и угрожающе для человека начинает расширяться область исторического забвения бытия, знаменующая собой событие его утраты (*Verlust-Sein*). Именно тогда появляется целый ряд понятий и терминов, особый язык метафизики, призванный к тому, чтобы фиксировать и закреплять центральное, срединно-сопрягающее положение человека: “мировоззрение”, “миросозерцание” и т.п.¹⁴. И тогда сущим оказывается то, что постигается, исходя из субъекта; в нем оно собирается, впервые обнаруживает себя и сосредотачивается, как в единой всеупорядочивающей воле. “Все сущее — или объект субъекта или субъект объекта”, — формулирует Хайдеггер¹⁵. Уже тот факт, что познавательная процедура в метафизике Декарта задается как волевое захватывание и удержание сущего, радикально преобразует отношение к истине. Воля к истине, а не “внятие”, “воспризнание” бытия сущего, которое было, по мнению Хайдеггера, свойственно мысли древнего грека — вот что определяет, начиная с Нового времени, всю практическую стратегию мироустройства.

Субъект одаривается способностью “пред-став-лять” (*vor-stellen*). Другими словами, субъект только потому и есть субъект, что является пред-ставляющим, так как располагает свои чувственные и познавательные возможности исключительно в границах механизма представления. В свойственной ему манере Хайдеггер вопрошает: какова та именовательная сила, которая действует в слове “представление”?¹⁶

Представлять — это значит “ставить-перед-собой” сущее, но в качестве “уже-пред-ставленного” — сцены, на которой субъект “само-пред-ставляется”. Благодаря этой уникальной способности субъект в силах соотносить себя с тем, что им представляется, как с мерой, задающей сущему его образ. Так субъект автоматически вводит себя в им же представленное: “...представлять, — пишет Хайдеггер, — это означает в сущности делать представимым самого себя”¹⁷. И тогда бытие сущего начинает раскрываться перед человеком в силу его возможной представимости, отныне мыслить что-либо не означает ничего иного, как только вступать “в представляющее сопряжение с представимым”.

Каковы же итоги этой массивной антропологизации мира? Ведь субъект, раз его цель состоит в том, чтобы стремиться к крайним пределам представимости, не столько управляет процессами познания, сколько сопридан, подчинен им, ибо сам является лишь представлением представления. За этим желанием удержать мир в границах универсальной представимости, в “образе” и, следовательно, стать мерой всех вещей скрывается опасность антропологизации мира. Рациональное устройство мира, многообещающе обоснованное в традиционной западной метафизике, оказалось результатом неограниченной и в одном направлении действующей воли субъекта к представлению всего и вся; и эта воля, ставшая планетарной, порождающая трансгрессию воли — “воля к большей воле”, — движется теперь сама по себе, не зная препятствий и границ. Вот откуда надвигается опасность, превышающая, по мнению Хайдеггера, все другие, грозящие сегодня человечеству.

“Не злоба дня — атомная бомба как особая машина уничтожения (*Totungsmaschinerie*) являет собой смертельную опасность. То, что человеку уже долгое время угрожает гибелью, а именно гибелью его сущности, является безусловной чистой волей в смысле направленного самоутверждения во всем”¹⁸.

Так бытие сущего, став объектом приложения сил планетарной воли к господству, утрачивает глубинную экзистенциально-онтологическую основу самого человека, образуя особый мировой хронотоп, который Хайдеггер называет “поставом” (Gestell).

“Постав” — имя, данное Хайдеггером областям сущего, где доминирует воля к техническому “поставлению” всех мировых событий, знаменующих собой возрастающую мощь планетарной техники и науки. Вместе с тем, это имя обозначает не столько “вещь” (или техническую операцию по составлению и производству вещей — арматуру, остов, состав и т.п.), сколько способ, каким следует осмыслять таинственную сущность техники. Размышляя о “поставе” как сущности техники, Хайдеггер остается верным герменевтическому опыту, поскольку использует этот термин не в качестве понятия и не для нужд понятия, а в качестве герменевтической возможности: техника должна *говорить из самой себя и на своем языке*⁹. Слово “stell” — герменевтический ключ к *технике как тексту*. Движение субъекта в мыслительном пространстве представления Хайдеггер пытается понять из самого слова, используя его именовательный потенциал в каждом отдельном шаге герменевтического развертывания. Все эти приведенные выше словообразования, собирающие свой смысл, смысл “физический”, пространственный, в округе корневого слога *stell*, моделируют текст техники и соответственные понимаемые процедуры. Здесь человек открыто подчиняется техническому “со-ставлению” мира в единый универсальный образ: все человеческое стремится стать частью или элементом разнообразных технических устройств, процессов, систем и т.п. Человек, “инсценируясь” в качестве субъекта, задает сущему техническую меру; так антропологическая проекция на мир возвращается к человеку в отчужденных образах мира. Вот почему, как полагает Хай-

деггер, всякая антропология покоится на метафизических основах, даже современная, которая продолжает трудиться над тем, как упорядочить многообразные знания о человеке, не пытаясь ставить вопрос о сущностном назначении бытия человека, поскольку ответ на этот вопрос мнится ей уже найденным: “человек есть человек”²⁰. Проблема же заключается не в том, чтобы мыслить человека в качестве независимого и обособившегося единства познавательных и ценностных возможностей, но в качестве “конечного”, ограниченного своим сущностным предназначением “быть на земле”; ибо “более изначальным, чем человек, является в нем конечность наличного существования (Dasein)”²¹. Другими словами, в силу своей “конечности” человек не может считаться “избранником” бытия, неким центром или средоточием всех мировых путей; следует вернуться к осмыслению того, что человек живет на земле, и, следовательно, к осмыслению того, что не абстрактное, технически-организованное пространство во всей колоссальности его космического свершения будет определять дальнейшую судьбу человека, а то, от которого он неотделим, — пространство жизни. И тогда *быть на земле — это быть человеком*²².

Модусы человеческого существования на земле — строить (bauen), жить (wohnen), мыслить (denken) — определяют опыт пространственности человека, развертывающийся в границах игры божественного и смертного, земного и небесного, в границах того, что Хайдеггер наперекор “поставу” определяет как мир “четверицы” (Geviert).

Наряду с поэтической (языковой) демонстрацией Хайдеггер, когда это необходимо, использует и технику трансцендентальной аргументации. Восстановим ее для более убедительного раскрытия онтологической структуры ряда четверицы.

Известно, например, что хронотопическая открытость человеческого существа основательно обсуждалась Кантом, увидевшим в пространстве и времени априорные формы чувственности, чистые интуиции, некие допонятийные, дологические устройства чувственного постижения мира. Именно потому, что человек “конечен”, т.е. ограничен в пространстве и времени, он и в состоянии познавать мир явлений. Иначе говоря, пространство и время даются как трансцендентальные условия возможного опытного познания; пространство нельзя мыслить как нечто существующее до и вне человека, как то, что пребывает в себе и для себя, поскольку для этого требуется не только знать, что такое пространство, но и быть в нем. Человек же “знает”, что такое пространство благодаря “сращенности” с ним. Проблема получает более точный адресат, когда Хайдеггер пытается осмыслить парадоксальность кантовского вывода об универсальности внутреннего чувства времени и его превосходстве над “внешним” — интуицией пространства. Хотя на это превосходство и указано Кантом, но оно не является определяющим. А так как в кантовских рассуждениях не находится места “третьей” интуиции, столь необходимой для конституирования мира, то ее, как полагает Хайдеггер, следует “изобрести”, используя в этой функции универсальный характер “внутреннего чувства” — времени. Действительно, что дает возможность пространству быть “открытым”? Только время — внутренне переживаемая последовательность психических состояний — открывает пространство для человеческого деяния; и только в этом смысле, вероятно, следует понимать высказывание Хайдеггера о том, что всякий синтез протяженный будущего, настоящего, прошлого “допространственен”²³. Время в интерпретации Хайдеггера получает внутрипространственную функцию: лишь будучи в пространстве, можно переживать его открытость.

Но то, что пространство открыто, вовсе не означает того, что оно лишено структурных начал, ориентации и является аморфным. Начальные ориентации, как заметил Кант, уходят своими корнями в фундаментальное различие человеческого тела на правую и левую стороны, именно это различие указывает на признаки объективного пространства, существующего “вне человека”, но не “без него”²⁴. Собственно, для Канта важно было показать, что начальный опыт ориентации в пространстве в своей чистой априорной основе переводим в пространство научной картины мира. Именно в этом пункте Хайдеггер отходит от кантовской логики рассуждений: если в чем и можно сегодня винить кантовское учение, то не в том, что оно, к примеру, не соответствует современным научным космологиям, а в том, что оно явно недостаточно объясняет сведение пространства как чистой интуиции к человеческому субъекту, или, в терминологии Хайдеггера, к *Dasein*²⁵.

Соотношение “здесь—там”, “верх—низ”, “далекое—близкое” разрешается не на уровне познания их метрических параметров, а на уровне “пространственности *Dasein*”, для которого определяющей тенденцией выступает “близость” (*Nahne*)²⁶. Прежде чем “войти” в пространство, человек в качестве “здесь-бытия” уже знает, как в него войти, и поэтому никогда не входит в него, а всегда пребывает “при” пространстве: человек неотделим от “своего” пространства, существование его в качестве *Dasein* “пространственно”. В том же случае, когда полагают, что человек должен “входить” в пространство, на деле пытаются представить его в качестве завоевателя или раба пространства, т.е. осмыслить пространство как нечто ему противостоящее и чуждое.

Феномен “близости” можно считать фундаментальным хайдеггеровским критерием различения

между миром “постава” и миром “четверицы”. Попробуем обосновать это утверждение.

Представимость мира в образе или картине упирается другой своей стороной в символизацию зрительного чувства. Взгляд-в-даль — это взгляд представляющего субъекта, т.е. субъекта, которого больше не удовлетворяет позиция, откуда можно видеть лишь то, что показывает картезианский Бог-геометр, теперь субъект сам хочет видеть как Бог. Обсуждая особое местоположение субъекта в картине мира, Хайдеггер одновременно указывает на его способность видеть то, что невидимо, видеть даль. А что такое *видеть даль*? Что это за взгляд, видящий даль? Вероятно, одним из ответов может быть определение свойств этого взгляда. К ним прежде всего следует отнести зоркость и быстроту. В видении дали нет ничего от пассивного созерцания, это активная позиция в зрении. Свой взгляд мы обычно “бросаем”, бросаем-в-даль-на, на “вещь”, на другого человека, мы также “окидываем” им близлежащее или дальнейшее пространство. Бросить взгляд на что-нибудь можно лишь в том случае, если предполагается, что взгляд обладает соответствующей быстротой захвата видимого, и тогда любая точка пространства становится досягаемой. Другими словами, в акте видения заключена бесконечная мощь человеческого взора, захватывающего собой зримое пространство, им могут быть упорядочены любые вещи и события мира, которые или уже есть или еще будут. Этот взгляд, видящий за любой вещью ее пространственную тень (даль) и тем самым представляющий вещь через даль, является *перспективным* взглядом и потому взглядом волевого захвата сущего. *Взглядом по-ставляющим*. То, что непереводимо в процесс представления, оказывается не просто невидимым, а несуществующим. Зрительная способность, все более становясь Взглядом, отделяется от ближайшего к человеку чувственно-телесного и

пространственного опыта и больше не зависит от него. И чем заметнее это отделение, тем сильнее Взгляд нуждается во вспомогательных технических орудиях, способных сделать еще более точными и дифференцированными его зрительные возможности, расширить способности представления. Хайдеггер нарекает словом “гигантизм” не просто новоевропейскую страсть ко всему гигантскому, подавляющему своими размерами и величиим, но, прежде всего, исчислимую и регулируемую меру быстроты, поскольку гигантизм “прорывается в форме, кажущейся как раз его исчезновением”²⁶. *Гигантское — это продукт опустошения быстротой Взгляда всех пространств, освященных присутствием человеческого*. Быстрота Взгляда агрессивна, она представляет собой разновидность техногенного метаболизма: этому сверхбыстрому зрению необходимы тела, способные к скорости, несоизмеримые с “подручной” быстротой человеческого тела, пространственностью здесь-бытия, если придерживаться терминологии Хайдеггера. В таком случае человеческое тело обречено исчезнуть в самом Взгляде, поскольку тот получает независимое от него существование. Ради того, чтобы укрепить свою независимость, он должен все лучше и все быстрее видеть, вовлекая человеческое тело в непрерывный поток скоростных трансформаций. Доступный опыт пространственности оказывается как бы *внутри* этого Взгляда: скоростной носитель замещает собой качественную структуру существования носимого. Раз человеческое тело вступает в иерархию таких скоростей, на которые способен лишь технологический Взгляд, а ведь сегодня он в состоянии овладеть как самыми ближайшими, так и самыми удаленными пространствами, пространственность наличного существования становится архаизмом. Воцарившееся “господство хватки” (*der Angriff*), схватывания, постижения, посредством которого субъект заполучает себя в качест-

ве представляющего мир, и есть стратегическая основа всех форм гигантизма, принуждающих мир исчезнуть в собственном представлении. Господство Взгляда, который не столько видит или созерцает, сколько овладевает, — в быстроте схватывания²⁸.

Взгляду-в-даль Хайдеггер противопоставляет стратегию (вне-субъектную) от-даления (Ent-fernung). Не удаления, а именно от-даления, т.е. движения, возникающего от стремления приостановить власть дали над повседневным опытом пространственности. Пространственность Dasein находит свое выражение в ритмах от-даления, оно определяется близостью. Отдаляя что-либо, мы сближаемся с ним благодаря тому, что от-даляемое вступает в сферу пространственности, где даль более не играет столь фундаментальной технической роли и включена в процесс с-близения. А это, с другой стороны, означает, что опыт экзистирующей чувственности несводим к метафизической абстракции Взгляда, от-даляющего мир от возможностей “дотронуться” до него или “обжить”, а если и приближающего, то за счет полной или частичной трансформации у субъекта чувственной способности. От-даляться — это значит замедлять скорость орудий-посредников, ибо их новые качества, уничтожающие мир как он “есть”, уже не орудийны, т.е. не могут быть встроены в орудийно-озабоченное отношение к миру, — конечно, не к миру, который предстоит, а к миру как внутримировой пространственности, где орудие — еще знак близости. Замедлять в той степени, в какой вновь обретается близость, исходящая от изначально данного, подручного переживания мира в пространственности Dasein. Но, с другой стороны, отмена дали от-далением вводит еще одно существенное условие: видение мира не может опираться лишь на абстрагированные зрительные формы. Хайдеггер полагает (начиная с “Бытия и времени”), что событие пространственности не определяется че-

рез интенсифицирование того или иного конкретного вида чувственности. Ни зрение, ни слух, ни осязание не могут быть отделимы от озабоченно-орудийного отношения к миру, т.е. от самой пространственности экзистенциального бытия. Они — всегда “между”, промежуточны, ибо располагаются в области существования так называемых подручных объектов. Воспользуемся примером Хайдеггера. Например, я ношу очки. Очки могут быть представлены просто в качестве технического приспособления, но также в качестве знака озабоченно-орудийного состояния. В первом случае они “неподручны”, во втором, напротив, всегда “под рукой”. Но что такое “под рукой”? Это значит, что событие видения (не зрения) повседневно свершается между неким объектом реальности, который становится лучше видимым, и неспособностью глаз хорошо видеть. “Очки всегда на носу” — именно поэтому они орудийны, но одновременно являются всегда элементом пространственности наличного существования, всегда соотносимым с заботливо-осмотрительным отношением. Техническая функция очков, “вступая” в пространственность, преобразуется в сложный знак человеческого бытия в мире. В любых примерах, подобных этому, мы находим общее: чтобы орудие стало человеческим, оно должно быть соотносено с общим орудийно-озабоченным отношением к миру, введено в стратегию близости²⁹.

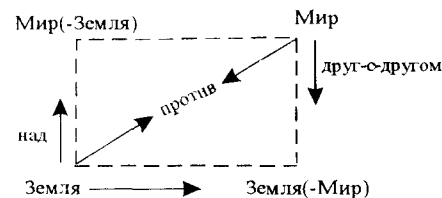
Мышление позднего Хайдеггера находит свое призвание в поиске того, что всегда было и есть, но сегодня оказалось в плену исторического забвения — в поиске топологии бытия. “Но поэтическое мышление (Dichten) в действительности является топологией бытия, открывающей ему местоположенность его сущности”³⁰. Это воображаемая и вместе с тем конкретная жизненная пространственность; там человек, будучи словно в святой округе, говорит из этого и этим пространством, называя вещи и устанавливая

пределы подручной топографии бытия: пределы дома, храма, поля. Как строить дом, как вступать в храм, как проходить поле? Если здесь и есть власть обладания, то это не пресловутая воля к власти, не воля к овладению миром с помощью глобального технического переустройства мировых пространств, но власть “почвы”, “основы”, “наследуемого”, власть священных пространств как пространств безвластия. Мир, символизируемый четверицей, — радикально иной, чем мир технически организованного пространства “поставы”: в нем память и опытом предшествующих поколений запечатлена архаическая структура мирового вообще, удерживающая в себе многообразие направлений, отношений, сторон как извечную обращенность в игру четырех — смертного и божественного, земного и небесного.

“На Рейне поставлена гидроэлектростанция. Она ставит реку на производство водяного напора, заставляющего вращаться турбины, чье вращение приводит в действие машины, поставляющие электрический ток, для передачи которого установлены энергостанции с их энергосетью. В контексте этих взаимосвязанных последствий поставки электрической энергии рейнский поток тоже выглядит чем-то представленным как раз для это о. Гидроэлектростанция не пристроена к реке, как старый деревянный мост, веками связывающий один берег с другим. Наоборот, река встроена в электростанцию. Рейн есть то, чем он теперь является в качестве реки, а именно поставщиком гидравлического напора, благодаря существованию электростанции. Чтобы хоть отдаленно измерить чудовищность такого положения дел, на секунду задумаемся о контрасте, вопиющем в этих двух названиях: “Рейн”, встроенный в электростанцию для производства энергии, и “Рейн”, о котором говорит произведение искусства, — одноименный гимн Гёльдерлина”³¹.

Рейн как машина по по-ставлению энергии и Рейн как четверица. Но “постав” и “четверица” не только противостоят друг другу как полярные пункты. Полагать так значило бы явно недооценивать ход хайдеггеровской мысли: эти два “Рейна” преданы нам в одном истоке человеческой судьбы на земле. Метафизическая мысль, утратив способность мыслить исходя из бытия, устранила память о единстве всего сущего.

Мир “четверицы” ацентричен; в нем ничто не может постигаться в качестве чего-то предметного, представимого или противостоящего; мышлению, его осмысляющему, выпадает удел быть неотделимым от изначальной, поэтически-охранительной силы языка, от почвенной укорененности в том, что когда-то питало романтическую идиллику сельского труда, диалекта и национального ландшафта. Здесь царствует не *spatium*, а близость — сближающая, но не смешивающая смертное с божественным, направляющая их в единство, но не отрицающая автономию ни одной из сторон: они так и пребывают в своей изначальной слитности раздельными, ибо их игра всегда одна и та же — быть “против-друг-с-другом-над” (*Gegen-einander-über*)³².



“Четверица” — это “мир”, а не образ или картина мира, сводимые к центральному положению субъекта. Хайдеггер поясняет:

“Снегопад приводит человека в ночи к померкшим небесам. Звуки вечового колокола приводят его как смертного к божественному. Дом и стол связывают смертных с землей, названные вещи собирают, следовательно, призывают к себе небо и землю, смертных и божественное. Четыре суть изначально единое по отношению друг к другу. Вещи остаются покоиться при себе в квадрате четырех (*das Geviert der Vier*). Это собирающее оставление-в-покое есть вещь вещи. Мы называем это, пребывающее в вещах вещи, единой четверицей неба и земли, смертного и божественного, — миром”³³.

Итак, “мир” для Хайдеггера — это всегда нечто “беспредметное”, “мир мирует” (*Welt weltet*) и не нуждается в предметном соотношении с образами сущего³⁴. Но, с другой стороны, мир — это то, что на-

чинает быть одновременно с существованием самих смертных, образуя скрытый “топос бытия”, который никто из смертных не “знает”, хотя они и есть в качестве живущих на земле благодаря тому, что он направляет, огранчивает, собирает и хранит жизненные пространства в их неявленной, не дающейся в представлении власти над человеком.

В хайдеггеровской символике, однако, нет ничего таинственного, это — общепризнанная структура мифической “четверичности”. И в этом Хайдеггер чрезвычайно близок к М.Элиаде, Р.Отто и особенно к К.Юнгу, попытавшемуся построить архетипическую структуру целостного бытия. “Четверичность” в юнговской символике бессознательного играет фундаментальную роль. Причем для Юнга важен не только конкретный состав элементов архетипа и их символическое содержание, но прежде всего то, что “четверичность” образует минимальную магическую единицу первоначальных, архаических определений целостности человеческого сознания.

“...четырёхраздельный круг с центром, который по четырем направлениям развертывает божественные ипостаси или посредством четырех функций означает единое положение сознания, а именно — самости (Selbst): четверичность имеет здесь структуру 3+1: три животнодемонических лика и один человеческий. Это своеобразное содержание наших образов напоминает об историческо-символической распространенности четверичности, которой уже Платон руководствовался в “Тимее”, а еще ранее Езекиль переживал его в видении четырех серафимов: один из них имел человеческий лик, три других — животные”³⁵.

Мы привели здесь размышления Юнга не в целях открытия мифологических оснований в мышлении позднего Хайдеггера, хотя подобная интерпретация была бы законной. Наша цель несколько в ином: проанализировать хайдеггеровскую комбинацию четырех мировых сторон как несводимую прямо к древним мифологемам четверичности. Или, лучше сказать, хайдеггеровская четверица и сводима, и не сводима к этим древним мифологемам. Формальная структура

та же, но сама конфигурация содержательных элементов иная: игра сил мировых сторон может быть раскрыта, если будет учтена асимметрия четверицы, утверждаемая глобальной функцией одного из элементов — земли. Земля не есть центр, это, скорее, сила, в большей степени деформирующая все другие, чем эти силы — ее. В этой битве с миром земля всегда побеждает, но никогда не обретает полной победы. Если земля — не центр, и никакая другая мировая сторона не может быть этим центром, то мы сталкиваемся с тем, что назвали ранее ацентрированной системой четверицы.

Следует выделить некоторые свойства качественной геометрии бытия, определяемые экзистенциалом “близости”. Уже по тому, из каких пространственных положений образуется мир “четверицы” — “против”, “друг-с-другом”, “над”, — можно судить и о ее воображаемой геометрии: она сфероидна и не состоит из покоящихся в себе направлений, а исполнена динамики повторения отражающего и отражаемого. “Каждый из четырех отражает своим способом сущность остальных”³⁶. Этот вид пространства легко представить, если вспомнить полотна Брейгеля или Сезанна, где живописное пространство дается не в линейной концептуальной перспективе, а общим круговым расположением вещей, что создает у зрителя определенное психофизиологическое состояние космического единства. И тогда движение в пространстве представляет собой путь, который проходит человек, чтобы образовать “свое” пространство, пространство-сферу. “Против”, “друг-с-другом”, “над” — меты пути в пределах четырех мировых сторон, открытых и отражающихся друг в друге. Четверица дает возможность пространству быть открытым; и пространство, которое собирается из вещей и событий человеческого существования, всегда исполнено равновесия и свободы, не имеет границ в физическом смысле слова. “Но

граница — в старогреческом значении — имеет сплошь характер собирания, не отделения³⁷. Вещь не становится “вещью” по месту, даваемому ей пространством, или по границе, заранее отделяющей ее от других вещей; в противном случае пространство предсуществовало бы в качестве мирового вместилища вещей. Ведь для Хайдеггера вещь есть пестуемое в собирании пространство и ничем другим быть не может. “Место относится к вещи”³⁸ — это первое, и второе: “пространство получает свою сущность из мест, а не из “определенного пространства”. А что в таком случае являет собой пространство? Хайдеггер сверяется с греческими образцами:

“Греки не имели слова для обозначения “пространства”. И это не случайно; тогда они понимали пространственное не от *extensio*, но из места (*Topos*)...”³⁹

Другими словами, вещи могут быть “путями”, “местами”, “событиями”, но не могут быть некими точками себе равного геометрического пространства, измеряемого исчислимыми расстояниями: человек “проходит” лишь то пространство, в котором вещи не ограничиваются пространственными интервалами, т.е. между ними не существует пространств, лишенных вещей и присутствия человеческого *Dasein*. Именно поэтому соотношение дали и близости здесь иное. Даль может быть бесконечно более близкой, чем самая близкая близость, исчисляемая метрическими параметрами, и наоборот. Пространство, которое действительно “проходят”, преобразуя его в простор, измеряет экзистенциальная единица времени — путь (*Weg*)⁴⁰. Власть пути для мышления Хайдеггера — это “отдание” себя во власть судьбы бытия. Иметь путь — вовсе не значит иметь возможность путешествовать или мигрировать, пересекая пространства; иметь путь — это быть при “своем” пространстве, “путить”, т.е. прокладывать путь, всегда оставаясь между божественным и смертным, земным и небесным. Храм — потому и путь, что соединяет в себе

землю с небом, величие богов с повседневностью смертных, соединяет, собирая под один покров.

“Дровосек и лесник знают толк в тропах. Они знают, что означает быть на лесной тропе (*auf einem Holzweg zu sein*)⁴⁰.

Прокладывать путь (*Weg*), например, через заснеженное поле, еще и сегодня в аллеманско-швабском диалекте значит *wegen* (“путить”). Этот переходный глагол означает: образовать путь, образуя, держать его в готовности. Прodelать путь в таком смысле значит не просто пройти туда или обратно по уже готовой дороге, но впервые отыскать доступ, путь к... (*den Weg zu...*) и тем путем быть”⁴¹.

Прокладывание пути неосуществимо без развитого чувства пространства, которое формируется с помощью телесного, психомоторного опыта, приобретаемого внутри близлежащего, “подручного” пространства, не нуждающегося ни в каких технических посредниках. Им одаривается человеческое тело, движение которого рождается непосредственно из игры пространственных сил, действующих по четырем мировым сторонам. Здесь важно умение использовать энергию определенного ландшафтного элемента, его состав, плотность, скорость и мощь, а они всегда разные в зависимости от избранного пути. Например, в случае Хайдеггера путь оказывается контурным наброском сил земного сопротивления, они приклоняют идущего к земле, заставляют ее обживать и охранять. В другом случае нам известен путь от земли к небу, уходящий по воздушным кривым к дали и шири небесно-космических пространств, путь в контурах проскальзывания, парения или полета, движение водными потоками, порывами ветра, светом. Различие путей — в способе и качестве движения: можно проходить, идти пешком, взбираться, но можно и “парить” (Ф.Гёльдерлин), “танцевать” ландшафтное пространство (Ф.Ницше, А.Белый). Итак, путь определяется быстротой или медленностью движения человеческого тела, осваивающего ландшафтное пространство. Если в предстоянии ландшафту доминирует оптико-геометрическая структура зрения, то пространственное чувство, напротив, *топологично*, так как его обрете-

ние возможно на основе общетелесных переживаний движения. Иначе говоря, ландшафтное пространство становится имманентным движущемуся в нем телу наблюдателя, а не любому подвижному телу. Здесь важен учет того, *как и с какой скоростью* это тело способно двигаться, и тогда все возможные параметры этого пространства рождаются из самого движения. Следует также заметить, что тело наблюдателя является не телом, которое воспринимает, а телом, которое воспринимается; оно воспринимает только потому, что уже воспринято. Естественно предположить, ссылаясь на сказанное выше, что хайдеггеровское путешествие является *пешим* движением. Этому множеству свидетельств. В размеренности человеческого шага есть свое качество движения, здесь все определяется его медленностью и устойчивостью — быстрота под запретом. Проходить пространство от места к месту, “путить”, задавая ему ритм человеческого труда и шага, это значит также: в каждое мгновение движения обладать возможностью вслушиваться в сам путь, которым проходят пространство. Ландшафтное пространство предназначено стать слышимым, его нужно услышать через собственный шаг — не *увидеть*, а *услышать*. Подобное пространство является одновременно и “подручным” (“под рукой”, “в шаге от себя”), т.е. близлежащим, — микрокосм близлежащего включает в себя макрокосм внешнего, самого удаленного пространства, и “под-слушным”, т.е. тем, во что необходимо вслушиваться, когда идешь, вслушиваться, чтобы знать в каждое мгновение, какое место занимаешь. Вслушиваться — потому что пространство говорит.

Идти-и-слушать. Я слушаю и поэтому имею путь, я иду, потому что слушаю проходимое. Проходимое слышит меня.

Попробуем подкрепить анализ следующим примером.

Анализируя полотно Брейгеля “Охотники”, Т.А.Пасто приходит к выводу, что значение в визуальном искусстве есть

“полное перцептивно-моторное осознание, посредством которого данный нам в опыте материал через визуально инициируемые нейрофизиологические процессы соотносится с телесной организацией субъекта (его положением и перемещением во времени, пространстве и окружении)”. И далее: “...композиции Брейгеля пережиты им, т.е. испытаны в живом опыте как нейрофизиологические под-сознательные структуры или конфигурации”⁴³.

Брейгель не создает для зрителя ландшафтное “переживание”, он пытается вписать смотрящего в событие ландшафта, не ставит его перед ним, а принуждает тело зрителя вспомнить себя в своей неразрывности со всем ему Внешним. Оптический рефлекс замещается телесным ритмом, без которого ничто не может быть увидено. Достигается же это тем, что находящаяся в центре изображения фигура охотника своим “движением” устраняет противоречие между вертикальным отвесом дальней перспективы и ниспадающей к ней навстречу снежной поверхностью, по которой сквозь редкий лес бредут охотники. Причем это движение локализовано в наклоне головы идущего охотника, энергия мускульного усилия которого блокирует жесткость вертикальных линий. Фигура охотника проходит близлежащее к ней ландшафтное пространство, затрачивая ровно столько энергии, сколько требуется для того, чтобы о-граничить собственным шагом, дублируемым чертой наклона, все удаленное пространство. Таким образом, ландшафтное пространство определяется той скоростью, с какой оно может быть пройдено, и эта скорость настолько медленна, насколько она может создавать эффект космического равновесия, эффект единой соразмерности человеческого тела, его движения и мира. Зритель, художник и изображаемая фигура охотника — три этих тела, еще недавно расположенных в различных пространствах, — совпадают в одном телес-

но-перцептивном опыте движения. Теперь можно слушать, слух открывается для вслушивания, ибо ему не препятствует ни чрезмерное напряжение тела, ни его неподвижность. Господство зрения ликвидируется развитием пространственного чувства, ликвидируется, но лишь для того, чтобы быть “включенным” в общий спектр телесных, психомоторных образов.

Подводя некоторые предварительные итоги, можно сказать, что для Хайдеггера любая жизненная форма устройства на земле — будь то храм, дом или колодец — являет собой результат пути, чье высшее назначение в том, чтобы образовать местопребывание святых и человеческих сил, мир самого человека, но не как субъекта, а как здесь-бытия (Da-sein), извечно пребывающего в игре четырех: божественного и смертного, небесного и земного. “Пространство открывается посредством того, что преобразуется в жилище человека”⁴⁴. Поэтому, если мы точно следуем за мыслью Хайдеггера, проходить пространство это не проходить мимо, от одного к другому; проходить можно только все пространство, проходя, давая ему быть. Отсюда, вероятно, можно вывести следующее фундаментальное условие: в мире “четверицы” не существует границ (и, следовательно, возможных препятствий) между внутренним, подручным, или вещным, переживанием пространства и его внешним, объектно-исчислимым образом. Это пространство, превращаясь в простираемое, не знает “внешнего”. Подобный опыт “единого” и всюду присутствующего пространства известен поэтическому мышлению:

“Единое — и внутримировое пространство все связует.
И во мне летают птицы.
К дальней вышине хочу подняться, — и шумлю листвою”⁴⁵.

Перечитывая эти строки, мы невольно начинаем догадываться, что в пространство нельзя войти: оно есть то, чему мы всегда принадлежим. Но тогда не таится ли подвох в хайдеггеровском вопросе: как

мыслить пространство из него самого? На первый взгляд, вопрос кажется оправданным, поскольку предлагает мыслить пространство в его собственной сути, избегая обращения к качественно разнородным пространствам культурных эпох. Однако мы уже видели, что подобный тип пространства был поставлен в зависимость от конкретных особенностей человеческого деяния. Это было бы “сильным” возражением, если бы не был известен другой, не менее обескураживающий ответ Хайдеггера: мыслить пространство можно только благодаря языку. В таком случае следует изменить направление первоначального вопроса и спрашивать не о том, как мы мыслим пространство “из него самого”, а как оно мыслит себя в нас, невзирая на те трансцендентальные гарантии, которыми, казалось, подкреплено наше мышление. Неизменное стремление Хайдеггера отмежеваться от рационально-технического, физического пространства научных космологий вызвано тем, что он пытается (равно неизменно) высвободить язык из пространства, ограниченного современной культурой и традицией старой метафизики, высвободить и вернуть ему пространство, которое сможет из него говорить. Уточним это замечание: то, что Хайдеггер называет пространством, открывает себя не в прямой аналогии с реально-техническим пространственным опытом (обустройство дома, например), а только в языке как пространстве. Другими словами, всякая мысль о пространстве движется в пространстве самого языка. Силы языка, если ими овладеть, могут научить нас быть-в-пространстве.

Земля и силы вздымания. Фрагменты геомантики. Три силы, сущность "вздымания". Земля как плоть Другого. Геообразы в живописи: П.Сезанн, "иконные горки", К.-Д.Фридрих

Не этого ли, земля, ты хочешь? Невидимой в нас
Воскреснуть? Не это ли было
Мечтой твоей давней? Невидимость! Если не
преображенья,
То чего же ты хочешь от нас?
Земля, я люблю тебя. Верь мне, больше не нужно
Весен, чтобы меня покорить, и одной,
И только для крови слишком уж много
Предан тебе я давно, и названья этому нет.
Вечно была ты права, и твое святое найтѐ -
Надежная смерть.

Р.-М.Рильке

Открытость мира четверицы достигается не столько зеркальным умножением друг в друге мировых сторон, сколько незримой срединностью бытия сущего — Землей. Не космогенез — ускользание от земных основания, — а геогенез, в который вовлекаются, нарастая в своей мощи, силы, действующие по направлениям мировых сторон. Есть земля, земное, смертное, но есть и Земля — не элемент или часть целого, не отдельные направления сил, а срединное местоположение всех сил четверицы. Срединное не значит центрированное. Земля — не центр, скорее, внутренняя мера вступающих в борьбу сил; все силы получают предикат "земных". Ландшафтный образ развертывается, проясняя свое строение, с целью образовать произведение, в котором найдет свое место неизменное, но совершенно лишенное обертонов отрицания противостояние земли и мира. Прежде мы уже начали обсуждение этой темы в плане выделения рефлексивного потенциала философствования Хайдеггера. Мы описали феноменологический порядок телесных образов, теперь перед нами задача проникнуть в порядок сил геогенеза, которые обеспечивают необходи-

мой энергией текстовое производство Хайдеггера. Продолжим обсуждение, обусловив его одним требованием: мыслительные процедуры Хайдеггера должны быть соотнесены с силами, действующими в геогенезе четверицы. Лишь выполнив это требование, мы сможем вступить в гео-логию мысли.

Начиная с работ 30-х годов и вплоть до позднейших, мысль Хайдеггера определяется стратегией "разрыва" (Riss). Особенно глубоко и всесторонне проблематика разрыва обсуждается им в "Истоке художественного творения"; там она осмысливается в контексте выявления внутреннего строя произведения, порождаемого спором "земли" (Erde) и "мира" (Welt):

"Спор — это не разрыв как обнажение простой трещины (blossen Kluft), но глубинная взаимопроникновенность спорящих сил. Этот разрыв вовлекает (reisst) противонаправленное в становление их единства из общего основания. Поэтому он является основополагающим наброском (Grundriss), росчерком (Auf-riss), набрасывающим основные пути просветления сущего. Сотрясая, этот разрыв не дает распасться противонаправленным силам, но приводит их к мере и границе в едином очертании (Umriß)...

Такой разрыв — это единое сцепление росчерка (Aufriß) и основополагающего наброска (Grundriss), прориси и очертания (Durch und Umriß)"⁴⁵.

Как можно видеть, понятие разрыва теряет негативный оттенок, который свойствен этому слову в русском языке, разрыв — всегда между действующих сил, он — место, где они соприкасаются, проникают друг в друга, достигая равновесия в совокупном действии просветленного и затемненного, меры и безмерности, открытости и закрытости, явленности и неявленности.

Но что есть земля?

Сущность земли, полагает Хайдеггер, "как земли, все держащей на себе и затворяющейся, ни к чему не знающей напора, обнажается, однако лишь постольку, поскольку земля своим вздыманием пронизывает мир, поскольку есть противонаправленность земли и мира"⁴⁶. Какие же качества земли дают возможность открыться разрыву и препятствуют тому, чтобы этот

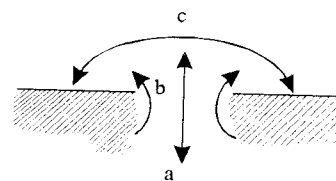
разрыв стал разломом, трещиной или пропастью без дна? Одно из них, быть может, наиболее очевидное — это качество *самозатворенности*. Земля не терпит разрушения своей основы, и даже то, что разрушено, не теряет этого качества. Самозатворенность и потаенность земли нельзя осмыслить без двух сил: *тяжести и сопротивления*, поддерживающих друг друга. Ведь разрыв являет собой выходящую на поверхность под действием сил мира силу сопротивления, выходящую, чтобы вернуться, увлекая за собой мировое, и затворить землю. А что тогда есть это *вздымание*? В геологическом смысле вздымание земли сопровождается землетрясением, тектоническими сдвигами, резкими изменениями контура ландшафта. В хайдеггеровском смысле вздымание есть высвобождение сил земли от ее инерционных качеств — тяжести и сопротивления. Земля, чтобы стать произведением, должна пройти путь вверх и к себе по линиям невидимой кривизны бытия как сферы: она вздымается, чтобы оставить след своего самозатворения, по которому будущее произведение создает свою внутреннюю форму. Возврат земли в себя посредством стадии вздымания рождает произведение, поскольку видимое напряжение геологического разрыва уйдет в “гнетущую тяжесть камня, немолчаливую упорность дерева, темный жар красок”⁴⁷. Земля и мир отвечают друг другу вздыманием вещи как произведения (картины, храма, стихотворения, философского трактата или скульптуры).

Но что есть мир?

“Мир мирует”, он определяем силами *открытости*, он высветляет, выводит на свет сущего все потаенное и неясное, наконец, вступает в спор с самозатворенностью земли. И тогда первым действием в этой мировой геологической драме будет преодоление самозатворенности земли (ее тяжести, сопротивления, инертности) посредством раскола ее жесткой тверди.

Но раскол, расщеп или сдвиг земной тверди, если я правильно понимаю Хайдеггера, следует рассматривать не как простой набор живописных геологических метафор, а как знаки, отмечающие собой пунктирную линию геогенеза, высвобождающего силы земли для свободной игры в открытости мира. Высвобождающего для света. Оставаясь всегда собой в пределах действия собственных сил, земля тем не менее получает новое измерение в световом потоке мировых сил. Недаром Хайдеггером постоянно подчеркивается отражательная, т.е. световая структура четверицы. Отражаясь в мировой открытости, земля себя про-являет, про-светляет, выходит на просвет бытия. Но как? Она про-являет себя разрывом, который и есть просвет. Силы земли выходят на поверхность не для того, чтобы утратить себя без следа на просторах мировых сил, они всегда на пути в разверзнутость, которая соединяет, взаимопронизывает мир и землю. Нет смысла обсуждать происхождение самого разрыва, ибо он его не имеет, так как земля и мир в своем вечном споре никогда не покидают области сближающего их разрыва. Разрыв — то, из чего рождается вечное противостояние земли и мира — нестираем, он ниоткуда не происходит и ничего не завершает, он и есть первоисток (Ursprung).

Итак, заметно действие трех основных сил:



Сила *a* есть сила, поддерживающая напряжение спора как разрыва, фундаментальную и ничем, кроме произведения, не снимаемую оппозицию между землей и миром. Вспомним о

той мировой стороне из квадрата четверицы, которую Хайдеггер наделяет направлением “*против*”. Это сила исключения (противостоять, раскалывать, сдвигать

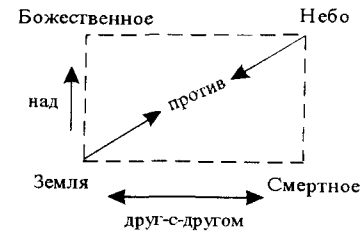
и т.п.). Земля противостоит миру, как мир противостоит земле, — неотчуждаемое противостояние. Я бы назвал этот уровень взаимодействия первичным различием всех сил мира и земли.

Сила *b*, выводящая землю из самозатворенности в открытость мировых сторон. Для нее есть напряжение действия, она означает быть “*друг-с-другом*”. Земля есть земля, мир есть мир, но есть что-то в земле, что можно назвать мировым, как есть что-то в мире, что можно назвать земным. Сила подобий, сближений, тождеств всего со всем, сила, которая покоится на эффекте *близости*. Конечно, эта сила, выделенная как момент в игре всех сил, не может существовать самостоятельно от других. Более того, лишь потому, что есть сила исключения, есть и сила сближения. Есть свет и есть тьма, но есть свет, который принадлежит тьме, и есть тьма, которая ослепляет. Все время друг-с-другом, не там, где одно, а там, где все: и смертное, и божественное, и земля, и небо.

Сила *c* — две первые силы составляют третью, это сила избыточная, трансгрессивная, которая по отношению к двум первым является *силой сгиба* (Zwiefalt). Сила возврата, повторения, включающая в себя две другие силы в свободе их взаимодействия, она — их контур. Первая и вторая силы, вступая в борьбу-союз, порождают свой предел, этим пределом будет произведение, единая сфера бытия, в которой то, что было в глубине земли затемненным, неясным, страшшим, выходит на свет бытия и отпечатывается в открытости всех мировых сторон. Эта сила как сила сгибания имеет геометрию пересекающихся параллелей, ее направление — “*над*”. Это сила записи, обрисовывания, памяти, дающая возможность бесконечно повторения отраженного в квадрате четырех сторон смертного и божественного, небесного и земного.

Произведение вздымается на сгибе сил земли и мира. Хайдеггер придает понятию разрыва-близости

широкий, если не универсальный, смысл. Но разрыв как близость и есть то, что в других своих работах он чаще называет *Zwischen*, *Zwischen-fall* и, наконец, *Zwiefalt*, что можно переводить как “удвоение”, “дублирование”, “сгиб”, “складка” и т.п.⁴⁹ Диаграмма четверицы дает ясное представление о взаимодействии всех сил, образующих сгиб сил мира и земли. В сущности, можно интерпретировать понятие *Zwiefalt* в контексте записи сил мира и земли с помощью произведения, произведение и является такой записью. Разрыв как сгиб, сгиб как разрыв. Удерживая в памяти эту структуру сил, и следует понимать принцип взаимодействия хайдеггеровских оппозиций. Ни одна из них не является доминантной по отношению к другим, но все они определяются Хайдеггером, исходя из общей стратегии сгибания сил (языковых, тектонически-земных, телесных, концептуальных или логических). Тогда уже известная нам диаграмма четверицы для оппозиции мира и земли будет выглядеть следующим образом:



“Земля” Хайдеггера может послужить здесь поводом вернуться вновь к проблематике Другого. Другой, как точно заметил Ж.Делёз, это то, что “овозможняет”, что дает нам шанс воспринимать и быть воспринимаемым⁵⁰. Таким образом, воспринимая, мы обладаем еще добавочным знанием по по-

воду того, что мы воспринимаем. Мы никогда не смотрим на мир прямо, но всегда лишь через Другого, т.е., совершая обходной маневр, мы обнаруживаем границы собственного восприятия и преодолеваем их теми перцептивными возможностями, которыми располагает Другой. В видимом есть то, что видится, в слышимом — то, что слышится, в касаемом — то, чего касаются; и не просто есть: второе всегда воздействует на первое, дополняет его, делает возможным. Изнанка мира постигается нами с помощью Другого, но постигается не в своем актуальном, а в виртуальном проявлении, в качестве того, что Мерло-Понти и Делёз вслед за Хайдеггером называют складкой (*Zwiefalt*)⁵¹. Другой — “там”, потому что

он — “здесь”, единое поле взаимобратимости позиций, их переплетение, порождаемое перцептивным разрывом. Не подлежит сомнению, что в такой интерпретации Другой утрачивает свои антропоморфные качества, о нем больше нельзя рассуждать в терминах субъекта и объекта, фигуры и фона, глубины и поверхности, далекого и близкого, внешнего и внутреннего. Другой является условием различения структур знания и восприятия, *складкой-в-себе*, первоначальным разрывом в структуре бытия, который сплетает между собой разорванное. Мы обладаем актуально функционирующим телом благодаря тому, что Другой открывает нам наше потенциальное тело, сгибая первое во второе, соединяя их складкой: “это зияние (hiatus), — пишет Мерло-Понти, — между моей правой, затрагиваемой рукой, и моей левой, трогающей, между моим слышимым голосом и моим голосом артикулированным, между одним моментом моей тактильной жизни и последующим — не является онтологической пустотой, небытием: оно заполняется благодаря тотальному бытию моего тела, и через него — мира, это подобно нулевому давлению между двумя твердыми телами, которое воздействует на них таким образом, что они проникают друг в друга”⁵². Там, где тело обладает тотальным бытием, оно входит в состав того, что Мерло-Понти называет плотью мира, *chair du monde*. Это не конкретная плоть вот этого или другого тела; в данном случае следует освободиться от всех ассоциаций, связанных с теоцентристской оппозицией “духа и плоти”.

Заметка на полях исследовательских материалов, помещенных в приложении к книге Мерло-Понти “Видимое и невидимое”: “*Uerpräsentierbarkeit c'est la chair*”. Дословно это означает: изначальная присутственность — это плоть. Потенциальная реальность плоти не может быть определена в “субъектных терминах”, обсуждать ее онтологический статус следует в терминах топологических: плоть как текущая поверхность, безразличная к событиям, которые на ней разворачиваются, эта плоть, естественно, не имеет глубины, “материальности”, но в нее вписаны все внешние и внутренние горизонты вещей, вписано и мое тело, ибо оно регулируется в своем актуальном проявлении тем потенциальным полем телесных событий, что создается первоначальным присутствием мировой плоти. На том уровне, где проявляется плоть, она всегда удерживает вместе и друг в друге внутренний и внешний горизонты актуального телесного опыта, не дает им распасться и исчезнуть. Будучи невидимой, она способна производить видимое.

Однако, как я теперь вижу, подобное пояснение понятия мировой плоти может оказаться недостаточным перед лицом следующего размышления Мерло-Понти:

“Плоть не является ни материей, ни духом, ни субстанцией. Чтобы ее означить, необходимо ввести старый термин “элемент” в том смысле, в каком он используется, когда говорят о воде, воздухе, земле и огне, так сказать, в смысле *choses generales*... Плоть именно в этом смысле является “элементом” Бытия”⁵³.

Если это так, то плоть, будучи элементом, может быть огнем, воздухом, туманом, ветром. Другими словами, плоть — это стихия

вещи, номенклатура физических сил, то, в чем и благодаря чему вещь, любое тело и событие могут существовать как *эта* вещь, *это* тело, *это* событие. Нейтральная топология поверхности начинает обретать особые характеристики в зависимости от тех сил-стихий, которые воплощают в себе элементы: плоть мира становится вязкой, жесткой, словно панцирь, текучей, воздушной, обжигающей, физически ощутимой. Потенциальные среды, которыми она окутывает видимый мир, неожиданно обретают физически определенные черты.

Еще более загадочный ответ мы получим на вопрос о том, что есть первоприсутствие плоти? Мерло-Понти отвечает на него размышлением о географии, трансцендентальной геологии, отсылая нас к посмертным рукописям Э.Гуссерля⁵⁴. Элементность плоти получает имя, это имя — Земля. Плоть мира как первоэлемент, как *Ur-grund*, *Ur-arche* есть Земля, первоначальная, все в себе упорядочивающая, собирающая, трансформирующая стихия, стихия стихий (сила всех сил, плоть всей плоти и т.д.). Земля — это та сила, которая, если я правильно понимаю, делает возможными виртуальные миры. Замыкая круги размышлений Мерло-Понти и возвращаясь к тому, с чего я начал анализ, я могу сказать: Земля — это плоть Другого. От ландшафтных образов как “проекции душевного состояния” к ландшафту безобразному, ландшафту-событию. Однако здесь следует учесть фундаментальное различие, которое существует между космопространством Ницше, пространством веры Киркегора и геопространством Хайдеггера. Девиз первых двух ландшафтных пространств гласит: “Другой должен быть преодолен!” Трудно отличить преодоление Другого от *обержания им*. Что же скрывает от нас Другой, если желание преодолеть его столь неистово проявляет себя в письме Ницше и Киркегора? Он скрывает, как указывает Ж.Делёз, “чистую поверхность” мира, его анти-земную элементность; не только скрывает, но и всячески препятствует авантюрам, вовлекающим нас в поток шизофренического космогенеза. Когда побеждают силы вертикальные и элементы бытия приходят в движение, смыкаясь друг с другом, земля (Другой) более не в силах управлять ими и сама становится одним из элементов, именно тогда Другой исчезает, низводя своим исчезновением мир до бесконечной поверхности. Существует последовательность, в какой Другой разделяет элементы и их силы, устанавливая равновесные системы жизни, преобразуя элементы стихий (воздух, огонь, небо, ветер и т.д.) в определенность линейных контуров земли, а землю — в разнообразные тела и, наконец, сами тела в объекты. Преодоление Другого требует опасного путешествия в обратном направлении: от объектов и “вещей” — к телам, от тел — к их элементным составляющим и, наконец, — к чистым событиям мира, к его первоплоти, которая не может быть ничем иным, как только блистающей поверхностью, повергающей в ужас своей абсолютной неразличностью. Все ландшафтные складки разглаживаются, выпрямляются, плоть становится плотью-в-себе, она более не в состоянии актуализировать себя, воплотить, виртуальное больше не способствует актуализации, оно ее замещает.

Представим себе на мгновение шизосубъекта, созерцающего горный ландшафт. Чем дольше длится созерцание, тем сильнее созерцающий ощущает угрозу со стороны созерцаемого. Ничто больше не сдерживает похоть вещей, и они атакуют. Печень приобретает тяжесть валуна, голова становится утесом, кровь застывает горным потоком, и это — не ряд удобных поэтических замещений, это обычная клиника шизопротесса. Внутренний образ тела у шизосубъекта перестает быть точкой ориентации, начинает распадаться, воспринимаемое захватывает воспринимающего.

Связка “я/тело — другой. мир” замещается иной: “я — тело/другой/мир”.

Известный шизофренический расщеп возникает в силу того, что “я-чувство” отделяется от собственного телесного образа; тело, “мое тело”, не только перестает быть моим, оно перестает быть органическим и психофизиологическим единством. “Я-чувство”, оказавшись вне собственного телесного образа, становится зависимым от навязчивых образов мертвого, распадающегося, исчезающего тела, уже полностью вошедшего в состав органов созерцаемого ландшафта, и подчиняется только элементному телу космоса. Шизофреническое “окаменение” (petrification)⁵⁵ свидетельствует об отсутствии у шизосубъекта, созерцающего ландшафт, защитного перцептивного механизма, который был бы способен экранировать активности элементных сил. Утрачивается способность чувствовать границы собственного тела, исчезает “чувство кожи”, без которого невозможно чувство “я”; больше не существует границы, отделяющей и связывающей внутренние события жизни тела с внешними. Шизосубъект — человек без кожи. Когда Земля становится одним из элементов-стихий, мы превращаемся в камни. Не потому ли вещи мира, все то внешнее, что противостоит индивидуальному существованию и измеряется определенными дистанциями, никогда не нарушая их, именно это внешнее, пускай оно будет образом горного или морского ландшафта, свободно проникает в скрытые полости организма, застревает в порах каждой поверхности или пробивает ее с силой снаряда? Глаз шизосубъекта — это перцептивный разрыв, “дыра” в шизотеле, куда устремляются элементные силы, чтобы слиться и образовать мир без человека, мир, над которым не имеет более власти различающая сила Другого⁵⁶.

Когда Киркегор говорит о становлении в вере, а Ницше о “вечном возврате того же самого”, то в их речах слышим все тот же призыв к освобождению от Земли, от господства, которое она утверждает над элементами-стихиями. И это господство велико, велико настолько, насколько является законом человеческого существования. Преодолеть Другого — нарушить закон. За нарушением закона следует наказание: оно может быть принято добровольно, но может оставаться проявлением внешнего насилия (шизофренический коллапс). Что же это за наказание? Наказание заключается в том, что тот, кто пытается освободить элементы из-под власти Земли как стихий стихий, сам раз-воплощается в момент освобождения, от него ускользает его собственное тело: оно может с равным

успехом стать камнем или туманом. Проклятия, посылаемые Земле, вторгаться в проклятиях собственному телу — непослушному, чуждому, скрывающему в себе яд болезни. Цикл развоплощения Земли завершается развоплощением всех тел и вещей мира, они становятся элементными, бесформенными силами, более не нуждающимися в каком-либо воплощении. Чистые силы космоса устраняют введенные Землей различия между морем, ветром, огнем, туманом, дыханием, криком и т.п. Трансцендентальная схема друговости распадается и более не в силах организовывать мир вокруг нас, порождать субъектов, их тела и объекты. Известны настойчивые попытки Ницше и Киркегора выбрать себе новые тела, уничтожив свое наследуемое, биографическое тело (больное, уродливое, неподвижное). Выбрать новое тело — это значит отречься от собственного имени в случайности непрерывного самоименования и тем самым дисквалифицировать функцию Другого как основного распорядителя коммуникативными каналами жизни. Называя же себя Ницше или Киркегором, некто признает себя равным себе и, следовательно, становится объектом законной власти Земли. Отказ от собственного имени высвобождает вертикальное сечение бытия, невидимое из-за горизонтальной придавленности внешних и самых близких объектов мира. Именованье себя, именовать неустанно всеми именами (животными, божественными, элементными) — значит развоплощаться, соединяя элементные силы в любых возможных конфигурациях. В этом смысле можно говорить о ландшафтах Ницше и Киркегора как о вертикальных, причем вертикаль здесь следует понимать не геометрически, а топологически — в качестве вектора сил, осуществляющих превращение. Если Земля есть сила геологическая, а ветер — сила вертикальная, то их неразличимое смешение может открыться в песчаной буре, в новом качестве пространства, которое неразложимо на свои элементные составляющие. Элементные силы, утратив свои границы и стабильные формы, поднимаются навстречу друг другу. Человеческое тело больше не препятствует этому, становясь всем тем, что через него восходит, в то время как Земля становится космическим телом.

Мир как Земля, вздымание земли, охватывающее собой мир, но одновременно и земля как мир, земля на свету бытия, в своей просветленной разверзнутости, земля, получающая световое измерение при становлении в вещь и произведение. Может быть, сейчас — после того, как мы признали в земле Хайдеггера не только природу, перво материю, основание-почву, т.е. не только то, на чем все держится и за счет чего получает свою материальную вещность, “затворенность и тайну”, но и обнаружили в этой земле поверхность, на которой про-является, про-светляется

запись сил, участвующих в образовании сгиба, — необходимо обратиться к Рильке, чья близость к данному обсуждению представляется очевидной.

На вопрос Хайдеггера, из чего или благодаря чему рождается вещь как произведение? — Рильке мог бы ответить определенно: из изменения текущей поверхности видимого, поверхности как чистого убывания всего видимого и ощущаемого, не застигнутого в своей сущности, даже безразличного к тому, что может остановить это убывание. Вот гипотеза, которую Рильке постоянно обсуждает, анализируя творчество Родена:

“Не поверхность ли все то, что перед нами, все, что мы воспринимаем, объясняем, истолковываем? И все, что мы называем духом, душой, любовью, не легкие ли это изменения на маленькой поверхности близкого нам лица”⁵⁷.

Все, что нас окружает в таком изобилии и неразличимости, все это множество поверхностей — текущих, пересекающихся, исчезающих и вновь появляющихся, — текстуры которых (гладкие и шероховатые, отражающие и прозрачные, рельефные, покрытые трещинами, переходящими в сломы вздыбленных ландшафтов) мы читаем..., действительно, не дана ли нам только поверхность, не она ли есть та первичная реальность, которую наше восприятие уже застаёт в мире⁵⁸? Земля как поверхность — это земля, открытая миру, земля без глубины.

Проникнутый чувством высокой ответственности за метафизический и человеческий смысл видимого, Рильке пытается осмыслить приемы Родена (изготовление вещи как произведения) по логике поверхности. Для нас существенны в данном случае три соотношения-взаимодействия, благодаря которым, как полагает поэт, Роден преобразует материальное вещество в неповторимую поверхность скульптурного образа. Эти соотношения таковы:

- поверхность и жест;
- поверхность и свет;
- поверхность и пространство.

Выявить вещь и тем более обнаружить ее как произведение — это значит остановить бег и мерцание поверхностей, которые, скорее, закрывают от нас вещи пеленой непрерывного движения, чем открывают их. Творчество Родена является для Рильке идеальным примером великого преобразования повседневных, обыденных поверхностей в мировые вещи. Каждая из его скульптур обладает своим жестом, который не следует понимать как знак жанра или очевидность замысла, владевшего воображением художника в момент его работы над вещью. Скорее жест воплощает в себе общий принцип направленного изменения природного вещества в художественно “сделанную” поверхность. Жест — это вздымание материи камня навстречу световому потоку, задающее центр тяжести в новом равновесии. Жест не противоречит свету, он открывается как жест именно благодаря свету. Он всегда дает тень, которая внутри светового потока направленно объединяет в себе игру всех теневых и световых бликов. Само движение жеста остается внутренним и, по мнению Рильке, подобным “круговороту”, но не внутренним в смысле противостояния чему-то внешнему. Внутреннее образуется из суммы всего того множества касаний сопротивляющегося материала, которые совершил скульптор в процессе работы над произведением. Эти касания образуют собой поле непрерывного преобразования поверхности в световом потоке. Движение, сама жизнь скульптурного целого полностью определяется тем, что можно было бы назвать тактильной пеленой. Рильке указывает нам на то, что

“свет притягивается особым свойством этих поверхностей, чьи скаты и уклоны столь изменчивы и многообразны, что тут свет медленно стекает, а там рушится — то мелкий, то глубокий, то зеркальный, то матовый. Прикоснувшись к одной из таких вещей, свет избавляется от своей неприкаемости; ему теперь не до произвольных поворотов; светом овладевает вещь и располагает им по собственному усмотрению”⁵⁹.

10 Подорога В.

Итак, поверхность есть своего рода ловушка для света, “мерность и предел”, как сказал бы Хайдеггер. Свет запутывается в сложной текстуре поверхности и служит той пластической силе, силе касания, которая наравне с силами тяжести и сопротивления, образует саму основу вещи как абсолютной поверхности⁶⁰. Как для Рильке, так и для Хайдеггера произведение тогда и есть произведение, когда оно представляет собой завершённую в себе поверхность, отделённую от всех других. Произведение как микрокосм, никогда не равный никакому иному, — самодостаточно и абсолютно, ибо обладает всем необходимым: веществом-материей, поверхностью, отграниченной жестом, и, наконец, средой — атмосферой, окружающей произведение тотчас, как только оно создано. Скульптура выставляется не в безразличном пространстве (зала, площади), она должна обладать своей пространственной средой и атмосферой, благодаря которым становится зримым скульптурный замысел. Скульптурный образ колеблется в зависимости от степеней световой интенсивности, и в силу этого скульптурное целое получает для себя особое место. В любом случае следует признать, что связь между внутренним и внешним обеспечивается игрой поверхности, тем третьим, что Хайдеггер называет “сгибом” (Zwiefalt). Эта игра утверждает границу вещи, свободно принимая ее изломы, полости и надрезы, их соположенность и чуждость друг другу. Сгибание скульптурной поверхности, переходящее в свечение атмосферы, свидетельствует о том, что произведение заняло свое место в мире и погрузилось в тишину. Немой язык вещей. Было бы нелепо приписывать произведению глубину в зависимости от того, что в него вкладывает взор наблюдателя (например, искать сходство скульптурного портрета с оригиналом). Глубина не отрицается Рильке, но признается только в качестве события поверхности.

Обратимся к кратким анализам некоторых образцов геологического видения в живописи. На мой взгляд, приводимые ниже примеры могут послужить визуальными метафорами взаимодействия земли и мира, что позволит, с одной стороны, расширить контекст хайдеггеровского видения ландшафта, а с другой — более точно соотнести понятие “сгиба” с конкретным материалом, в данном случае живописным. В каждом из этих живописных образцов представлено действие сил сгибания. Если для Сезанна структура сгиба подвижна и текуча, скорее пластична, что относит ее выразительной мощи, то для древнерусского ландшафта (“иконные горки”) и пейзажных полотен К.-Д.Фридриха характерен большой геоморфизм: сгибание приобретает здесь более жесткие параметры, переходя в сдвиг и разрыв земной поверхности. Земля выступает на периферии изображаемого наподобие тектонического сброса. Конечно, живопись “иконных горок” и живопись Фридриха значительно отличаются друг от друга. Нам важно лишь попытаться показать, как работают силы сгибания, какую выразительную задачу они решают в каждом отдельном случае.

1. Может быть, для того, чтобы понять мысль Хайдеггера и все его усилия именованья, следует прислушаться к совету Пётгелера, который предлагал анализировать тексты Хайдеггера так, как если бы они имели свое второе воплощение в другом, живописном, материале, — в полотнах Сезанна. Геологическая мощь пейзажей Сезанна. Нам представляется возможность почувствовать тектоническую напряженность видимого, где все, что пишется художником, — будь то яблоки, кувшин или виды горы св.Виктории, — наделено необычной трансгрессивной силой, выталкивающей изображаемое из своих предметных границ. Известно, что Сезанн испытывал глубокий интерес не столько к изображению самих предметов, сколько к тем невидимым силам, которые на них постоянно действуют. Геологические познания художника (его изучение горы св.Виктории) не ограничивались выяснением видимой кристаллической структуры и не сводились к задаче геометрической интерпретации. Иначе говоря, его интересовала не кристаллическая основа горного хребта, а то, что ей предшествует, та сила, которая делает гору св.Виктории живой горой, т.е. горой, которая живет в сознании, “теле” художника наравне с другими вещами его жизни. Увидеть гору такой, какой она была до того, как стала предметом эстетического созерцания, т.е. попытаться избавить ландшафтный образ от человеческого присутствия, освободить тектонические силы, создавшие гору. Сезанн словно задался целью вновь повторить рождение горы.

“Только глупцы говорят: “Художник всегда ниже природы”. Нет, он ей параллелен. Если только он сознательно не вмешивается, поймите меня. Его воля должна молчать. Он должен заставить замолчать все свои предрассудки, все забыть, молчать, быть только эхом. Тогда весь пейзаж зафиксирован на его чувствительной пластинке. А передать его на холсте, выявить его поможет ремесло, но ремесло осторожное, тоже готовое только слушаться, передавать бессознательно и хорошо знающее язык текста, который оно рас-

шифровывает, вернее, языки этих двух параллельных текстов: увиденной, почувствованной природы, вот той, что там (он показывает на зеленую и голубую долину), и той, что здесь (он ударяет себя по лбу), обе должны слиться, остаться навсегда и жить наполовину человеческой, наполовину божественной жизнью, жизнью искусства, жизнью бога... Пейзаж отражается во мне, становится человеком, мыслится мною⁶¹.

Как возможны земля, природа без человека? Как трансформировать человеческое присутствие в живописном опыте, чтобы оно больше не могло препятствовать выражению присутствия мира? Это не значит, что Сезанн пытается исключить человеческое из своих пейзажей: он отводит ему место, но только в самом моменте восприятия и тем самым пытается преодолеть визуальный нарциссизм зрителя. Между тем, кто воспринимает, и тем, что воспринимается, нет больше никаких культурных или психологических посредников — лишь разрыв, и этот разрыв притягивает, поскольку через него движутся тектонические силы живописи Сезанна. Аффект непосредственного воздействия. Непосредственного — так как гора св.Виктории воздействует не своей видимой предметностью, а совокупным ритмом геосил, составляющих ее жизненное измерение. Поразительно точно видит это Мерло-Понти: «Сама природа лишается атрибутов, которые принаравливали ее для анимистических соединений: ландшафт без ветра, вода озера Аннеси без движения, желеобразные объекты словно при рождении земли. Это мир без близости, где нет ничего, кроме запрета на любое человеческое участие⁶². Мир Сезанна не является тем не менее застывшим, ведь художник пишет силы, а не фигуры или предметы, взятые в известной классической проекции. Предмет для Сезанна существует постольку, поскольку он способен быть «выпуклым», т.е. способен выходить за свои границы, организовывать «вокруг» себя движения сил. Вот почему Сезанн пишет гору св.Виктории так, как если бы видел ее такой, какой она была многие тысячи лет назад, словно она еще не гора, а древний огонь, медленно ползущая лава, еще пышущая жаром: вот она нависает над морем, готовая в него обрушиться. Мерло-Понти прав, когда говорит о том, что в ландшафтах Сезанна устранена «человеческая близость». Следует лишь добавить, что устранена антропоморфная близость, которая позволяет зрителю идентифицировать себя с созерцаемым пространством и фигурами, его заполняющими. Ландшафт не строится вокруг нормативного образа человеческого тела, и оно больше не выступает его универсальной мерой. Утверждается иная близость, более мощная и властная, — близость к силам «живой» материи. Именно они так отчуждают изображаемое, страшат, ибо ландшафт начинает восприниматься как он есть, как ландшафт, более не нуждающийся в человеческом присутствии, но тем самым указывающий человеку, каково его место в природном целом.

Разве не об этом предупреждал Рильке, когда обращался к тем, кто собирается писать историю пейзажной живописи: им грозит оказаться «во власти Чуждого, Иностранного, Непостижимого».

«Мы привыкли принимать в расчет облики, а ландшафты лишены облика; мы привыкли судить по движениям о желаниях, а пейзаж движется безо всяких желаний. Воды текут, в них колеблются и трепещут образы предметов. Ветер шумит в старых деревьях, а в нем самом уже вырастают молодые леса, вырастают в будущее, которого нам не изведать. Мы привыкли судить о людях во многом по их рукам и целиком по их лицу, где, как на циферблате, видны минуты, вынашивающие и баюкающие их душу. А вот ландшафт — безрукый, у него нет лица, или он весь — лицо, подавляющее и устрашающее человека величиной и необходимостью своих черт, как «Явление духов» на известном листе японского художника Хокусаи⁶³.

Человеческое в ландшафте — это прежде всего лицо, знакомый иероглиф единственного и последнего смысла, который сближает нас с природой. Но ландшафт и есть лицо. Создавая ландшафт без лица, мы уничтожаем сам ландшафтный образ. Это верно, но не совсем. Ландшафт без лица и есть ландшафт, который мы всегда стремимся познать. В ландшафте, который строится по модели «страстей лика Христа», как, например, в картине Эль Греко «Буря над Толедо», действуют силы, которые глубоко трансформируют геологическую карту города; она, однако, теряет всякий смысл без того, что ее трансформирует, — без лица Христа. Конечно, те ландшафты, которые мы вслед за Рильке можем назвать ландшафтами без лица, образуются иначе. Их близость к нам, пускай случайная, вселяет ужас. Их пространство — это триумф не-лица, т.е. лицо больше не претендует на роль «трансцендентного означаемого», и наблюдатель, обескураженный отсутствием следов человека в том, что он видит, не в силах открыть для себя смысл видимого. Без человека, без его хотя бы слабого следа всякий ландшафт превращается в лунный, неземной, дикий — в природную материю, которая была до человека; именно она — дочеловеческая, безразличная и отчужденная — повергает в ужас.

2. Материал древнерусской живописи дает прекрасные образцы поразительной чувствительности иконописца к тектоническим сдвигам земной поверхности. Достаточно вспомнить проблему «иконного ландшафта»: неизвестные силы «вздымают» по выгнутой кривой земные края иконного изображения. Что же это за силы, почему они действуют так, а не иначе? Л. Жегин, следуя идеям П. Флоренского, попытался прояснить строение иконного ландшафта, отталкиваясь от своеобразной позиции художника по отношению к изображаемому. С одной стороны, если исходить из позиции современного зрителя, пространство иконного ландшафта акоммуникативно, ибо с самого начала предполагает нахождение зрителя не вне, а внутри изображаемого мира. Когда мы сможем на икону, мы как бы встречаемся со взглядом нашего визави — не мы, а он созерцает и создает изображение. Поразительно, но вполне органично для иконной логики восприятия то, что взгляд со стороны на живописное событие запрещен. Это событие не эстетического созерцания, а религиозного опыта. Наблюдатель-творец, который находится внутри изображаемого мира, предельно активен, да

и само изображение строится в силу динамической позиции, которую он занимает. Естественно, что для того, кто видит, осматривая каждую вещь отдельно и со всех сторон, и кто пытается ее увидеть именно из множества точек зрения, она закономерно должна утрачивать свою глубину, “уплощаться”, одновременно разрастаясь в визуальном поле, я бы даже сказал, “простираясь” в нем. Но, с другой стороны, изображение как целое было бы невозможно, если бы не было завершающей процедуры композиционного суммирования различных точек наблюдения. В результате подобного суммирования “активное пространство” иконы (активное изнутри) становится статическим для внешнего наблюдателя. Однако это не значит, что перцептивные силы, участвовавшие в изображении, стираются и уходят из поля видения внешнего наблюдателя. Напротив, они присутствуют во всей полноте, но присутствуют в виде необычных смещений, сдвигов, изгибов, сокращений и т.п. — как знаки единой трансформации всего зрительного поля иконного изображения. Жегин указывает на необычное соотношение двух планов изображения, чья застывшая динамика открывает возможность для понимания того, почему вздымается твердь земли, почему тектонический панцирь покрывается трещинами и разломами. То, что мы видим, находясь на внешней дистанции по отношению к иконному изображению, наш визави видит, как уже говорилось, изнутри. Для древнего художника находиться внутри это значит находиться внутри сферы. Поэтому то, что для внутреннего наблюдателя будет всегда дальним и внешним, *вогнутым*, для нас, наблюдающих извне, оказывается самым близким, *выпуклым*, вываливающимся на нас из изображения. Итак, в иконе первый план изображения всегда выпукл, а второй — всегда вогнут. Более того, подчеркивая сферичность художественного произведения, Жегин говорит о том, что “первый план есть оборот второго плана”. Переход же от первого плана ко второму со стороны внешнего наблюдателя (от выпуклости первого к вогнутости второго) “происходит не постепенно, а в резких зрительных сдвигах, обычно маскируемых в виде геологических сдвигов, — в силе “оползней”⁶⁴. Место, где происходит трансформация второго плана в первый или первого во второй, предстает перед внешним наблюдателем в качестве излома, сгиба, обрыва. Итак, перед нами структура деформации изображения, паразитально близкая хайдеггеровской интерпретации разрыва как сгиба.

3. Наиболее ярко геологическая тема представлена в полотнах немецкого художника К.-Д.Фридриха. Его живопись подчиняется вполне определенному перцептивному движению: глаз художника идет по линии “снизу—вверх (вдаль)”. Позиция зрителя не совпадает с позицией художника, чье место мы находим ниже нормативной линии горизонта, взор зрителя — всегда несколько выше, движется “вдаль—вверх”. Зарыться в землю только для того, чтобы выпнуть близлежащее вверх, закрыть горизонт, свободные воздушные пространства темным передним планом. Казалось, уже почти остановлено движение взгляда, но нет — взгляд вдруг обретает свободу и вырывается на простор вознесения. Дальний план, пересекаемый вертикальным сечением, сначала видим как чисто декора-

тивное наложение или как знак немотивированного религиозного переживания. Я имею в виду шпильобразные фигуры, вокруг которых организуется чистое пространство возвышения всего природного к своей религиозной форме: утонченные профили готических церквей, мачты кораблей, шиши елей и скал или ограниченный, сверкающий крест на вершине горного хребта — повсюду доминирует кристаллическое острие, словно вспарывающее глубинные, дальние планы. И тем полнее переживается вертикальное сечение, чем в большей степени глаз зрителя, следуя за художником, вынужден погружаться в передний план, где господствует темнеющая тяжесть тектонических масс. В живописном строе полотен Фридриха совмещается в крайне напряженном единстве ясное и темное, воздушное и подавленное тяжестью, чистая, сверкающая геометрия небесных образов и неоформленное, случайное расположение геологических сломов. Покинуть время материи — возможно ли это? Зритель, поскольку теперь его путь видения проходит из глубины, сквозь ближайший к нему план, загроможденный чудовищной геологией, действительно может быть поражен возможностью будущего вертикального взлета как чудом религиозного вознесения.

Отметим определяющую черту ландшафтов Фридриха, на которую указал А.Михайлов: разверзание природы (“откровение-разверзание природы, природного мира”⁶⁵). Природа предстает не столько умиротворенной и воздушной, захваченной субъективными переживаниями и уходящей в широту, сияние и полет (Айхендорф, Гёльдерлин и др.), сколько еще связанной чудовищными силами земли, слишком еще погруженной в свою собственную мощь и безучастной к божественному промыслу, которого ищет зритель. Разверзание есть знак тектонических сил, открывающий нам геологический смысл картин Фридриха. Повторим путь глаза: от пункта на ближайшем к зрителю плане — места, еще подавленно-го тяжестью трещин, пропастей и взрывов геологических пород, словно вздыбленного силами, которые “не знают” о том, что над ними и на дальних планах сияет вертикальное сечение, — к другому месту, где глаз уже парит, летучий и радостный. Этот разрыв тревожит зрителя, мешает ему “вжиться” в живописный мир как в себе соразмерное и гармоническое природное тело. Вполне понятно почему. Полотна Фридриха могут рассматриваться как своеобразные сцены кристаллической жизни, в них словно запечатлен опыт “ращения” кристаллического космоса как природы. Кристалл природы, природа кристалла. Невидимая и неподвластная человеческому восприятию призма-кристалл уравнивает своей оптической мощью все земное с небесным, временное, преходящее — с вечным. Весьма вероятна гипотеза, по которой кристалл дает единую форму внутреннему композиционному единству картины, реализуя в себе идею нечеловеческой сотворенности мира. Для человека непостижимо быть внутри сил, участвующих в формировании кристаллической решетки, но это вполне естественно для полотен Фридриха, где вертикальные силы, световые и воздушные, оказываются прозрачными ребрами едва видимого кристалла, и поэтому земная порода, несмотря на ее упорство и чудовищные размеры, —

лишь полезный раствор, переходящий в ходе медленной вековой работы в совершенство граней, фасадов. Темное и светлое, тяжелое и легкое, угнетенное и радостное — все это свойства лишь одной могущественной субстанции — Природы, природы, следует повторить, понимаемой как кристалл. Мотив кристалловидения чужд человеческому присутствию в мире, и это законно, ибо кристалл-призма является структурирующей формой самого человеческого восприятия. Что мы можем увидеть с помощью магического кристалла? Почти все. Кроме самих себя, смотрящих в кристалл. Да, Фридрих создает пустыни земли; созерцая его полотна сегодня, мы словно погружаемся в геологические сны, которые могут сниться только кристаллическим существам, в них нет места человеческому участию. Один удел: молитва, благоговение и скорбь.

Произносить и писать. Правила “смены тона”.
Произносить слово Sein? Дефисное письмо. Писать слово Sein? Хайдеггер пишущий и говорящий. Мировые стороны и позитивное зачеркивание (Sein). Фигурант мысли: земледелец

“Диалектное произнесение (Mundart) — исполненный тайны ключ зрелого языка”.

М.Хайдеггер

Как читать тексты Хайдеггера? Задаваясь этим вопросом, я вовсе не хочу ввести строгие правила чтения и тем самым установить ограничения на интерпретацию хайдеггеровских текстов. Читать тексты Хайдеггера — это знать и учитывать в опыте чтения начальные, формально-содержательные условия его философской речи.

Язык Хайдеггера складывается как произведение-текст на границе двух других — ему имманентных — языков, там, где пересекаются, сгибаясь в одном измерении, и вступают в спор силы мира и земли, силы четверицы. Так две половинки единого целого, отталкиваясь друг от друга и расщепляясь, пытаются соединиться: с одной стороны, язык земной, “родной”, территориально замкнутый, “всегда-здесь”, не поддающийся воздействию других языков и наречий, *язык диалекта*; с другой — *язык мифический*, “всегда-

там”, язык как мировая матрица, экстерриториальный, существующий как особого рода идеальное языковое пространство. Язык диалекта становится благодаря силам земли, язык мифический — благодаря геометрии сил мира. Этот вечный спор между ними является спором-согласием. Архаическая стилизация философской речи (можно говорить о попытке Хайдеггера создать своеобразную этимологическую механику) является радикальным ответом на отчуждающее воздействие, которое оказывает на органические формы языка развитие современной планетарной техники, язык мирового сообщения и информирования, язык как по-став, Ge-stell. То, что препятствует вступлению между собой в спор языку диалектному и мифическому, может быть только языком по-става. Отдельные слова и выражения старонемецких диалектов получают функцию понятия, не переставая играть роль архетипических противопунктов по отношению к древнегреческим именованиям, повторяются в них, заимствуя энергию выражения, что создает поле единой резонанции смысловых значений. Диалектная речь используется Хайдеггером как определенным образом направленная лингвистическая сила, действующая с помощью операций разрыва-сгиба на любой смежный или противостоящий язык, если тот препятствует ей, стремясь свести к набору взаимозаменяемых знаков, в которых вытравлена память о силах мира и земли.

Языковые деформации, систематически используемые в философствовании Хайдеггера, подчинены единой стратегии расщепления:

“...расщепление (Zerbrechen) слова есть подлинный шаг к возврату на путь мышления”⁶⁶.

Эта стратегия может быть эффективной в организации текстового пространства лишь в том случае, когда она опирается на фонетические и графические средства, на “смену тона” и соответствующий ей знак

дефиса. Как правильно произносить мыслимое? Один вопрос. И если правильное произнесение достигнуто, то как его следует вписать в философский текст, чтобы сохранить правильность произнесения? Другой вопрос. Попытаемся найти ответы на эти вопросы.

Стилевая завершенность и торжественная строгость философской прозы Хайдеггера, о которой так много и убедительно говорили его почитатели, неотделима от феноменологической процедуры вслушивания (Hörchen), “внятия” (Vernehmen) тому, о чем и как говорит язык наедине с собой, называя вещи. Быть может, лишь благодаря известной терпимости немецкого языка Хайдеггеру удалось создать эффект погружения в архаику немецкой и греческой языковой стихии; читатель словно присутствует в момент зарождения слова, “еще хранящего жар породившей его жизненной ситуации”⁶⁷. Вслушиваться — это значит “собраться”, “насторожить слух”, сосредоточить все внимание на слушаемом и причем так, чтобы сам слушающий оказался частью слушаемого, проникся тем гармоническим соответствием бытия и сказанного слова, которое было присуще досократическому космосу. Ныне забытое удивление греков перед звучащим словом, когда космос ощущался столь живым и магическим пространством, населенным звучащими именами богов, — именно это “наивное” мироощущение и пытается реконструировать Хайдеггер с помощью этимологических изысканий. Ведь для него “речения” Анаксимандра или Гераклита не являются лингвистически неразвитыми образованиями древнего языка. Их реконструкция указывает на способ отношения Хайдеггера к языку в целом. Мыслящий должен принадлежать языку, если он желает пробиться к внутреннему строению самой вещи как совокупности составляющих ее архаических произнесений: вещь, раз она пестуется в открытости ее слышимого бытия, должна как бы “шевелиться”, впервые выго-

варивать себя, “высловлять” в своем звучащем облике. “Когда мы слышим произносимое на греческом языке греческое слово, мы следим за его звучанием (λειτουργία), его непосредственным произношением (Darlegen). Звучание этого слова есть непосредственно данное (das Vorliegende). Греческое слово, которое мы слышим, подводит нас непосредственно к самой наличной вещи, а не только к значению слова”⁶⁸.

Высвобождение слуха для сосредоточенного вслушивания в бытие сущего, в “глубокую тишину”, которая окружает вещь, подразумевает бесчувственность к миру рационально исчислимых, навязываемых извне сообщений, к логике развития информационных систем современности, нейтрализующих повсюду, где это стало возможным, развитие органических форм языка. Однако, по мнению Хайдеггера, значение “естественного языка” вовсе не состоит в том, чтобы быть преодоленным. Отказываясь следовать путями органического развития, язык обречен быть преобразованным в орудие чисто формального упорядочения эмпирических фактов и событий в универсальный код, годный лишь к логико-знаковому исчислению мира. Тогда любая форма естественного языка “заранее представляется как, правда, еще не формализованная, но уже обреченная на формализацию”⁶⁹. Если же язык будет ограничен одной прикладной функцией — быть лишь средством для чего-то, чуждого его сущности (к этому, по убеждению Хайдеггера, идет сегодня дело), — то ему грозит участь превратиться в бессловесный автоматический регулятор всеобщего потока информации: информировать, составлять информацию, становясь тем самым одним из вспомогательных, а может быть и решающих орудий господства над землей и человеком. Вместе с технизацией гибнет мир вещей и пространств, который язык еще хранит в себе, нарушается постоянство местопребываний человека в квадрате четырех

мировых сторон; нет больше доверия к именовательным силам, питающим диалектные говоры и старинные словоупотребления. Язык отступает от своего сущностного предназначения быть “домом бытия”; становясь исчезающим промежутком между деянием и бытием, он теряет бытийную плотность, всю толщу древних значений, которыми говорит бытие сущего.

Каков же строй размышлений Хайдеггера о том, что является “слушанием”, как можно вслушиваться в “беззвучный голос бытия”?

Мы слышим и мы видим, но как? Существует физиологический анализ зрения и слуха. Ухо, например, слышит избирательно, оно может ничего не слышать даже тогда, когда окружено шумами и звуками. И это вполне объяснимо, поскольку само ухо не воспроизводит слушания, аудирования даже в том случае, если попытаться свести этот орган к перцептору шумов, звуков или музыкальных мелодий. Ухо слышит не потому, что есть такой орган чувственности, который отвечает за действенность процесса слушания. Поэтому область физиологии, исследующая звуки и шумы по отношению к человеческому уху и понимающая под ними определенные колебания воздуха с заданной частотой, вовсе не относится к смыслу слушания и не затрагивает его даже частично. То, что слушаемо, слушается не ухом. Можно слышать, как говорит Хайдеггер, гром небесный, ветер в лесу, плеск фонтана, звуки арфы или непосредственно отличать по гудению мотор “Фольксвагена” от “Мерседеса” лишь в той мере, в какой слушающий сам составляет часть слушаемого. Нельзя услышать чисто абстрактный шум или звучание, поскольку звук неотделим от вещи, которую он облегает наподобие фонетической мантии, представляя во всей полноте ее вещьность. Слышимой должна быть сама вещьность вещи, иначе мы ничего не слышим. Таким образом, как заключает Хайдеггер, вещи оказываются к нам гораз-

до ближе, чем их конкретное восприятие, чем перцептивные возможности наших органов чувств. Вещь слышима или видима не в силу оптического или физиологического контакта, а в силу ее близости к нам. Хайдеггер не стремится противопоставить зрение слуху, видение — слушанию, ибо и то и другое соединяются посредством префикса *er* в том, что он называет “вы-слушиванием” и “вы-сматриванием” (*Er-hören, Er-blicken*)⁷⁰. Эта словесная частица указывает на *причастность* органов чувственности к бытию. Можно слушать, но не слышать, можно смотреть, но не видеть. Другими словами, для Хайдеггера слышание и видение являются не физиологическими феноменами, а, скорее, квазичувственными, совпадающими по своей функции с актом мысли. Мышление в хайдеггеровском понимании — это способность к слушающему видению и видящему слушанию (*Das Denken ist ein Er-hören, das erblickt*)⁷¹. Здесь нет ничего похожего на синэстетический эффект. Слушание и видение составляют собой мыслительный опыт, тот же, в свою очередь, принадлежит языку, называющему вещи по определенным правилам, которые одновременно являются правилами произнесения. Круг замкнулся, ибо произносить — это мыслить. Действительно, спросим себя, повторяя неустанные вопрошания Хайдеггера, как можно услышать “голос бытия”, который является беззвучным, погруженным в глубокое молчание? Вероятно, так же, как услышал его царь Эдип, ибо стал провидеть будущее лишь тогда, когда ослеп. Под видением и слушанием Хайдеггер понимает нечто подобное зрячей слепоте царя Эдипа. “Голос бытия” слышим, когда мы принадлежим его молчанию.

В одном из докладов, посвященных языку, Хайдеггер поясняет направленность своего поиска:

“Однако уже тот простой факт, что мы называем диалектами различные способы речи, нами не осмысливается. Их различие основывается не только и не столько в различных формах развития языковых средств. В диалекте говорят, прежде всего, различные ландшафты, т.е. земля. Но артикуляционный аппарат (*Mund*) является

не только отдельным органом, который подобно организму дополняется телом, но тело и уста (Mund) соотносятся в порывах и росте земли, и в них мы, смертные, растем и благодаря им обретаем долготную оседлость”⁷².

Может быть, кратким комментарием к этой фразе станет афоризм, часто используемый Хайдеггером: “Язык есть цветение уст (die Blue des Munde)”⁷³. Если это так, то тело смертного оказывается пассивным передаточным механизмом в сопряжении языка и земли. Вероятно, и фигура того, кто произносит (а ее очертания пока расплываются в слове “sein”), рождается из артикуляционного напряжения уст. Не тело как организм, но и не сознание обладают органом для производства речи, напротив, тело становится телом (причем, вполне определенным) благодаря тому, что становится устами, звучащим телом, — говорящее тело-уста.

Что может означать слово “колодец”, “поле”, “дом” и т.п., да и не только эти повседневные слова, но и те, которым долгое время приписывалось высшее и неизменное значение в философском словаре, как не стертое ныне в памяти поколений изначальное условие нашего пребывания на земле! Пространство и способ его обживания остаются невидимыми в своих письменных очертаниях до тех пор, пока не овладевают ими с помощью правильного произнесения. “Когда мы идем к колодцу, — пишет Хайдеггер, — или когда проходим поле, мы уже всегда идем сквозь слово “поле”, слово “колодец”...”⁷⁴. Слово следует проходить как “проходят” пространство, населяя его “местами”. Но проходить — это значит быть способным овладеть иным видом артикуляции, которая связывает слова расщеплением, чтобы передать на поверхности звуковой материи все земные силы, участвующие в формировании звучания.

Представим себе, что существует голос как некое живое мускульное усилие без результата, чистая, живая радость голосового напряжения, которая не нуждается ни в каком внешнем себе канале коммуника-

ции. Этот голос, который делает весь мир вокруг себя полем бесконечного резонанса, никогда не переходя в стазис “самовыражения”, “сообщения-для”, никогда не становясь результатом целенаправленного артикуляционного усилия, и есть голос, который нами прежде всего слышим, голос, которому мы отвечаем. Голос вещей, голос Бога, голос совести, голос любви и т.п. — все эти голоса-трансценденции проявляют себя без принуждения. Хайдеггеру совершенно ясно, что между голосом как трансценденцией и той последовательностью артикулированных звуков, которая повседневно составляет речь, существует пространство разрыва, переходное состояние от голоса в его трансцендентной чистоте присутствия к голосу, уже опосредованному членораздельным высказыванием. Искусственность хайдеггеровских языковых новаций, которая осуждалась столь многими филологами, может быть оправдана, если мы примем в качестве первой очевидности бытия голос-трансценденцию. Естественно не наша повседневная речь и весь тот артикуляционный порядок, который ее связывает и объективирует, а голос-трансценденция, благодаря которому мы присутствуем в мире, голос как чистое присутствие. Хайдеггер, опираясь на стратегию слушания-произнесения, пытается восстановить иной вид артикуляции, которая больше не зависит от лингвистически утверждаемой реальности языка. Произносить — это слушать произнесением, слушать ртом. Говорящий субъект в речи Хайдеггера не обладает языковой автономией, позиция субъективности исчезает в акте произнесения-слушания, исчезает тот разрыв, который ее поддерживал, — разрыв между произнесением, видением и мыслью. Голос-трансценденция становится имманентным событием мысли.

Трактат Хайдеггера “Закон достаточного основания” может быть взят в качестве идеальной модели процедуры вслушивания как произнесения. Предме-

том интенсивного вслушивания, которое ведет к радикальной смене тона (*Wechsel der Tonart*), оказывается лейбницеvский вариант универсального закона западной рациональной метафизики, гласящий в своем латинском выражении: *Nihil est sine ratione* (немецкий аналог *Nichts ist ohne Grund*: Ничто (не происходит) без основания (причины)⁷⁵. Хайдеггер полагает, что латинская калька скрывает от нас подлинный смысл закона, установленный мыслью греков, но он может быть реконструирован на путях его выслушивания и высматривания. Правильное произнесение, смена тона, ведущая к верно угаданной тональности высказывания. Каждый из составляющих высказывание словесных элементов должен быть выслушан особо, отдельно от других. Общепринятый тон закона это *Nihil est sine ratione*, *Nichts ist ohne Grund*. Грамматическая связка “есть” (*est, ist*) не акцентируется и воспринимается автоматически — как вспомогательный элемент в суждениях существования. Так произнесенный закон относит свое мыслительное содержание к определению сущего, но не бытия: бытие мыслит, исходя из сущего. Отнесенный к определению сущего, так интонированный закон не приводит нас к ответу на вопрос: что и на основе чего сущее есть? Ведь сущее прежде всего “есть”. Необходимо, как полагает Хайдеггер, мгновенный “скачок” (*Sprung*) мышления в иную сферу (в “четверицу”). Но как его совершить? А совершить его можно сменой основного тона высказывания с акцентуацией на словесном элементе “есть”: не слушать закон как *Nichts ist ohne Grund*, оставаясь в пределах рациональной метафизики, где сущему с помощью субъектно-предикатной формы навязывается исчисляющая логика *ratio* и где закрепляется его отрыв от бытийной основы, но слушать его как *Nichts ist ohne Grund*. Что же это дает? В так выраженном тоне закона “есть” указывает на себя, как на грамматическую аб-

ривиатуру древнего и неделимого по своим функциям глагола “*sein*” и не только как на письменный знак “бытия”, но как на само бытие. Не к сущему (*Nichts*), а к бытию (*ist*) относится “основа” (*Grund*)⁷⁶.

Первый тон: *Nichts ist ohne Grund*.

Второй тон: *Nichts ist ohne Grund*.

Первый тон, можно сказать, является таким видом артикуляции звуковой материи слова или высказывания, который не различает основной функции “*ist*”, скрывающей под собою связь с “*Grund*”, и не только как с основанием и причиной. Собственно, первый тон в хайдеггеровском смысле вообще не является тоном или звуковой артикуляцией мыслимого. Высказывание Лейбница ориентировано на иной тип чувственности, его читают глазами, и в силу его очевидной прозрачности нет необходимости прибегать к акции произнесения, так как действие звуковых сил нейтрализовано установкой на *ratio*. Второй тон требует включения в процедуру вслушивания, которая позволит быть причастным произносимому, переживать его, как перепад света и тьмы, как совокупность сил, ритмически вздымающих земную поверхность навстречу миру. Смена тона заставляет ниспадать одно и вздыматься другое. Вытравленное бытийное значение “*ist*” восстанавливает свое присутствие вбстантивом “*Sein*”. Копула “*ist*” — вертикальный надрез высказывания, основной пункт смены тона.

Хайдеггер пишет тексты. Говорит как пишет, как если бы самое философское письмо было ритмической партитурой, предуготованной к произнесению. Не следует, конечно, забывать о том, что понятие разрыва соотносится у Хайдеггера с “основополагающим наброском” (*Grundriss*), что разверзнутость четверицы по сторонам земли и неба, божественного и смертного открывается в “прориси” (*Durchriss*), “росчерке” (*Aufriss*). Противонаправленные силы обрисовываются на поверхности листа бумаги, доске, приспособлен-

ной для вычерчивания (Reissfeder auf dem Reissbreit), в скульптуре или храмовом строении⁷⁷.

Но что такое обрисовывать? Может быть, это делать прориси, набрасывать, давать выявлять себя тому, что уже есть или должно быть? Вот кропотливо-осторожное, но твердое движение руки гравера. Рука Дюрера-рисовальщика, о которой знает Хайдеггер, рука Сезанна или Родена, формующая из множества настойчивых касаний произведение искусства, рука, которую тщательно исследовал Рильке. Ж.Деррида делает доклад, посвященный “руке” (у) Хайдеггера⁷⁸. Рука способна быть активной силой во многих измерениях: например, в одном — она может быть выражением чистого насилия, и тогда рассекающее хирургическое действие руки будет вырывать из инертной материи желаемые образы. Рука как вторгающаяся, как приносящая боль, как орудие, оставляющее незаживающие раны и шрамы, наносящая увечья. В другом, ненасильственном, измерении она может быть свидетельством признания, дарующий жест кажется ее единственной силой. Возможно, есть еще и третье фундаментальное измерение руки, где она не может быть ни архаическим символом, ни орудием желания, ни “этой”, ни “той” рукой, но Рукой, которая творит произведение. Если выразить это несколько иначе, существуют руки, которые всегда уже находятся в пространстве, не ими созданном, руки орудийные; и существует Рука, которая создает пространство, где может проявить себя то, что Хайдеггер называет Handwerk. Рука — это то, что существует до мысли и слова как онтологическое условие, благодаря которому может состояться и то и другое. В “Бытии и времени” это различие легко опознаваемо. С одной стороны, пространственность Dasein зависима от того, что “под рукой”, что “подручно”, т.е. от расположения, взаимосвязи и функции ручных орудий, но с другой — пространственность Dasein оп-

ределяется через близость (Nahne) — фундаментальный модус существования, который предшествует всем иным видам пространственного строительства. Близость как феномен Руки, как, вероятно, первоначальный, но неявный образ идеальной чувственности. Рука, дарующая близость Бытия.

И другой момент. Хайдеггеровское видение пространственности может быть отнесено к определенной стратегии чувственности — тактильной. Рука, воплощающая феномен близости к миру, организует вокруг себя тактильные ритмы, благодаря которым создается пространственное чувство. Но тактильный ритм не следует понимать в зависимости от способности субъекта управлять собственным касанием, этот ритм принадлежит вещам мира, мы только встраиваемся в него.

Чтобы более четко выявить позицию Хайдеггера, я бы хотел обратиться к философии графики П.Клее, где присутствует совершенно иная стратегия чувственности. Рука для Клее — это не рука декартовского слепца, ощупывающего вещи, она не подчиняется также оптическим иллюзиям, своим росчерком она приводит в движение силы становления, а не бытия, и движется рука Клее-графика не вслед за вещами или навстречу им, но “поперек”⁷⁹. В этом смысле рука больше не рисует, не ищет тайны единственного и обожествленного контура, в котором должны прорисовываться вещи мира, скорее, рука как хирургический инструмент глубоко внедряется в плоть вещей, чтобы открыть строение микроскопических сил черного и белого цвета, чья энергийная, или космическая, полнота не нуждается ни в какой органической, соразмерной человеку репрезентации. Рука-линия разрезает поверхность белого листа именно в тех точках, “местах”, куда возможно уже направляются силы черного, готовые прорваться сквозь белизну; она пытается объективировать внутреннее состояние ве-

щей, их довещное, сделать его видимым. Невидимое, становясь видимым, уничтожает материальность вещей. Рука Клее противостоит и глазу, и голосу, она более не подчиняется им: не подчиняется глазу, поскольку не устремляется путями, заранее размеченными глазом, а ведома “другим глазом”, утратившим свои непосредственные физиологические качества; не подчиняется и голосу, ибо создает графические изображения, которые мы не в силах предвосхитить, поскольку непосредственно видимое не поддается переводу в артикулированную речь. Мы привыкли (зная об этом или нет) к тому, что когда мы что-либо видим, то видим всегда ровно настолько, насколько можем разместить увиденное в языке, более того, мы стремимся к тому, чтобы видимое открывалось не до речи, а скорее по мере ее развертывания, как если бы из самого высказываемого и появлялось то, что мы видим. Рука же, которая откроет нам пути линейных сил, отбрасывает к немоте, ибо выводит из обычного переживания собственной телесности в сверхчувственное, или, как сказал бы Клее, в “спиритуальное” состояние, где ни наш глаз, ни наш голос не могут выступать в качестве доминирующих органов чувственности или перцептивных матриц восприятия мира; эти силы не нуждаются для своего выражения в антропоморфной линии (органической или “земной”).

“Вещь представляется рассеченной, ее внутреннее открывается посредством разрезов. Ее характер организуется, следуя за числом и видами разрезов, которые необходимо сделать. Подобное можно назвать интериоризацией видимого: то ли с помощью острого ножа, то ли посредством более утонченных инструментов эти разрезы способны ясно выявить структуру или материальные функции вещи”⁸⁰.

Для этой руки нужен иной ритм видения, иное сцепление с телом и глазом. Другое тело, глаз, голос. Клее создает космическую экономию линии. Ведь эта рука (а она претендует на то, чтобы вывести за пределы наличного перцептивного опыта) принадлежит космическому ритму, она разрезает земной ландшафт

в пользу космического и вовлекает нас, благодаря графике этих бесконечных разрезов, в иной тип пространственной организации видимого: видимое не предстает здесь в своих “земных” фигуративных образах, но подчиняется противоборству: сил космоса и сил земли.

Клее отстаивает величие космической линии по отношению к ограниченности геогенеза. Рука, спиритуализующая пространство видения мира, более не испытывает потребности возвратиться к первоначальным, архаическим формам чувственности, она отрицает магию “первого касания”, тактильную ауру бытия. Хайдеггер, напротив, настаивает на ее превосходстве, ибо лишь благодаря ей пространственность Dasein становится причастной подлинной топологии бытия. Пишущий Хайдеггер дает возможность Руке открыть в том, что пишется, структуру языка, которая, как только она выявлена, становится условием произнесения записанного.

“Назовем искомое единство предмета языка разбиением (Aufriss). Это название зовет нас яснее рассмотреть своеобразие языка. Мы знаем это слово часто лишь в тривиальной форме — как разрыв в стене. Разрыв (Riss) то же самое слово, что и “разрезать”, “царапать” (ritzen). Между тем “разбить сад” еще и сегодня в народных говорах значит: вскопать, провести борозды и гряды. Разбивают замкнутость земли, чтобы она приняла в себя семена и рассадку. Разбиение (Aufriss) есть совокупность черт того рисунка, который размечает разомкнутое, свободное пространство языка. Разбиение есть рисунок языка, структура того показывания, внутри которого, исходя из того, о чем идет речь, определяется место говорящих, место их речи, сказанной и несказанной”⁸¹.

Как видим, для Хайдеггера оставление следа есть прежде всего показ, не нанесение рисунка на безразличную и нейтральную поверхность, а, напротив, выявление, выказывание самого рисунка. Не так ли строится процесс изображения в древнерусской иконописи, где изображение, “уже заранее данное, проявляется, выступает на поверхности иконы: тем самым иконописец не создает изображение, а как бы открывает его”⁸². Действие языка прорисовывается

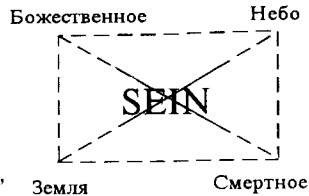
через им же захваченные земные, ландшафтные элементы, которые отнюдь не бесчувственны по отношению к языку. Земная поверхность — на свету сил, поэтому нанесение черт, проведение линий, разрезов, царапин — все это закрепляется в материальном составе языка, в его способности просветлять затемненное, озвучивать глубоко молчащее. Язык воплощает в себе работу противонаправленных сил земли и неба, его внутренняя структура определяется как показывание, как то, что Хайдеггер называет “казом”, *Zeige*. Пишущий Хайдеггер — фигура парадоксальная. Ведь есть просто письмо как писание, труд руки, но есть и письмо как показывание, когда не кто-то пишет, а нечто пишется. Безличная глагольная форма. И тогда мы говорим о Руке, не сводимой ни к какой конкретной руке пишущего. И тогда мы говорим о Голосе, который, так же как и Рука, обретает свою силу благодаря близости, он и есть возможная близость к миру и человеку.

Как писать слово *Sein*, бытие? Этот вопрос Хайдеггер ставит в своей небольшой работе “О Линии”, посвященной Э.Юнгеру. Подобно древнему переписчику священных книг, который, прежде чем написать имя Бога, обмакивал перо в святую воду или писал вместо его имени апострофический знак, Хайдеггер ищет возможность вывести слово *Sein* на свет сущего, но так, чтобы не потерять ничего из того, что составляет его сущность. Как это сделать, если само бытие не может быть соотнесено с присутствующим в поле зримости словом *Sein*, ведь бытие не может быть представлено звуковым и графическим образом во всем объеме его смыслового содержания, в своей немыслимости. Однако создаются тексты, в которых так или иначе осмысляется сущность бытия, не сводимая к слову *Sein*. Каков письменный статус знака бытия? Хайдеггер вполне отдает себе отчет в том, что между словом *Sein* и бытием, как оно есть, существует за-

зор, который необходимо преодолеть, чтобы бытие (не слово *Sein*, а само бытие) смогло проявить себя в материи письма, не утратив уникального смысла. Он преодолевает этот зазор тем, что вводит бытие в текст посредством операции графического зачеркивания, *kreuzweise Durchstreichung*, благодаря чему слово *Sein* переводится в бытийное измерение. Этот перевод открывает путь к топологии бытия: не слово *Sein*, которое, как только оно вступает в высказывание, тут же подчиняется субъектно-предикативной логике языка, отсекающей топологические качества мыслимого, но ~~Sein~~. Как демонстрирует анализ Хайдеггера, эта операция далека от отрицательного, уничтожающего зачеркивания. Не просто стирание или свидетельство ошибки, а иной способ чтения знака бытия, который приоткрывает в своей структуре отношение к бытию (Ж.Деррида)⁸³. То, что зачеркивается, остается читаемым. Вопрос лишь в том, что читается и как. Продолжая размышление, Хайдеггер высказывается еще более определенно: крестообразное пересечение линии показывает структуру четвериц⁸⁴. Вступает в игру топология четверицы. Теперь графический знак получает особое измерение и перестает быть только знаком бытия, ибо само бытие больше не нуждается в слове *Sein*, чтобы засвидетельствовать себя в тексте. Графика крестообразного зачеркивания отстраняется от символики креста, скорее она представляет собой, как мы уже знаем, пересечение двух параллелей, которое строится по модели сгиба, *Zweifalt*. Иначе говоря, между словом *Sein* и бытием, как оно есть, как оно дается в собственном присутствии, существует промежуточная сила сгибания, открывающая нам топологическую структуру бытия как четверицы. Последовательность топологического перевода слова *Sein* в структуру бытия можно представить так:

SEIN

как слово



Крестообразное зачеркивание позволяет вступить в игру мировым сторонам четверицы повсюду, где сущее мыслится из события бытия. Здесь намечается расхождение с интерпретацией Деррида, который полагает, что графическая запись слова ~~SEIN~~ (крестообразное зачеркивание) не может быть “утилизována”, ибо графическое самодостаточно: в нем может “читаться” топология бытия, оставаясь, между тем, неизносимой⁸⁵. Действительно, бытие как трансцендентальное означаемое все время ускользает от произнесения (навязываемых ему означающих), и не существует такого звука, артикуляция которого совпала бы с полным проявлением сущности бытия, — наподобие звука Ом в древнеиндийской мистике. Все это верно, но верно также и то, что мысль Хайдеггера движется в ином направлении: он пытается построить специфическую логику философствования, которая определялась бы по своим топологическим основаниям из структуры сил четверицы. Если эта гипотеза вероятна, то письмо Хайдеггера должно быть выражением графически мыслимого, это письмо, всегда погруженное в топологическое измерение бытия, в немислимое, из которого оно и будет рождаться. Крестообразное зачеркивание как топологическая операция замещается в письме Хайдеггера знаком дефиса. Подобное письмо я бы определил как дефисное, т.е. письмо, с помощью которого читатель может контролировать правильность произнесения мыслимого, точнее, ритм произнесения. Тогда писать — это разрушать слова с

помощью дефисных разрывов, которые, со своей стороны, выступают как графические метки для смены тона. Дефис — это графический знак разрыва, остановки дыхания, если угодно, разгиба звуков отдельного слова для новой артикуляции, причем уже такой, которая учитывала бы в самом акте произнесения игру мировых сил четверицы. Другими словами, черточка дефиса — не просто один из пунктуационных знаков, знаков вычитания или пропуска, оставляемых на бумаге в зависимости от обстоятельств, случайных для письма. Знак дефиса — это топологический оператор. Размещаясь в языке и выполняя в нем разнообразные семантические функции, он вместе с тем не является частью языка, но, будучи графическим знаком, он также не является и прямым свидетельством присутствия бытия; его функция промежуточна, он лишь помогает перевести слово в топологическую структуру бытия. Но там, где дефис начинает действовать, слово расщепляется и, открывая в себе игру неязыковых, топологических сил, становится событием мысли: оно произносится так, как оно когда-то рождалось.

Существует и другая необходимость введения операции позитивного зачеркивания, обосновываемая самим Хайдеггером в письме к Юнгеру. Что происходит с бытием в эпоху нигилизма, гибнет ли оно или все же сохраняет себя? Если не гибнет, а сохраняет, то как? Допустим, что эпоха нигилизма — активное утверждение Ничто во всем — обладает особым топографическим знаком: *линией ничтожения*, которая пересекает бытие, погружая его в забвение, образуя, по выражению Юнгера, “нулевой меридиан” (Nullmeridian), “нулевой пункт” (Nullpunkt). Замыкаясь на себя, эта линия ограничивает промежуточную зону, где, слитые в своей одновременности, совершаются два события: завершается эпоха нигилиз-

ма, обнаруживающая свои метафизические основания, и подготавливается новый поворот к бытию. Линия, “пересекая” бытие, не вторгается в него как в нечто вечно, обреченное на рассеяние и гибель, она проходит “над”, “поверх”, подобно “trans line”, указывая на то, что свершается, но не принадлежит сама к сфере свершающегося. Это линия события: бытие погружается в забвение, пока Ничто остается достаточно могущественным, чтобы ничтожать все сущее и себя. Эта линия *пересекает*, т.е. соотносит себя с движением ничтожения, но в то же время, если я правильно понимаю, и скрывает собой бытие, сберегает его.

“На стадии завершеного нигилизма может показаться, что якобы не существует того, что мы называем “*бытием сущего*”, якобы бытие стало ничто (в смысле ничтожимого ничто). Sein, однако, остается отсутствующим особым образом. Оно скрывает себя и пребывает в сокрытости (Verborgenheit), которая сама себя утаивает. В таком сокрытии-утаивании убергается все-таки сущность забвения (Vergessenheit), обретенная в греческом опыте. Иначе говоря, с самого начала сущность забвения не является чем-то негативным, но будучи сокрывающей, вероятно, есть кров, хранящий под собой несокрытое. В расхожем представлении забвение легко получает облик недостатка, нехватки или упущения. По привычке мы воспринимаем забвение и забывчивость исключительно как вид упущения, которое достаточно часто встречается как состояние человека в его представлении о себе. Мы все еще далеки от постижения сущности забвения. И даже там, где сущность забвения открывается нам во всей своей полноте, мы все еще остаемся теми, кто слишком легко подвергается опасности понимать забвение всего лишь как человеческое проявление”⁸⁶.

Бытие, погружаясь в забвение, не ничтожается, а спасается. Забвение — не потеря или провал памяти и не склонность человека просто что-то помнить, а что-то забывать — это событие, приносящее с собой новое отношение к бытию. Именно в этом смысле, как требует Хайдеггер, и следует понимать процедуру позитивного зачеркивания: *зачеркивая крестообразным знаком бытие, мы всякий раз указываем на его мировую структуру, четверицу, которая открывается нам благодаря этому зачеркиванию, “видим” само зачеркивание как стадию в повороте мысли к*

бытию. Забвение дарует спасение. Это спасающее зачеркивание пробуждает нас от сна забвения.

Здесь следует остановиться. Пришло время дать более обстоятельное пояснение хайдеггеровскому понятию *события* (das Ereignis), указать на его место в картине дефисной стратегии. Начнем с того, с чего начинает Хайдеггер: событие всегда уже “есть”, “имеется” (Es gibt). “Событие... — не устает предупредить он, — невозможно представить ни как случай, ни как историческое событие. Нет ничего иного, к чему должно восходить событие, из чего его надо еще как-то объяснять. Событие — не есть проявление (результат) чего-то иного, но проявление (проявление), в котором впервые только и дана возможность какой-то “данности”, в чем еще нуждается и само “бытие”, чтобы в качестве наличия стать самим собой”⁸⁷. Под событием, если я правильно следую мысли Хайдеггера, понимается не “событие” (и не “событие” как русские эквиваленты), а нечто совершенно иное — то нестойкое, пожалуй, отчасти искусственное значение, которое выступает из слова Ereignis после дефисной хирургии. Не Ereignis, а Ereignis, т.е. событие в смысле *высобствления* и *особления*. Событие *высобствляет-особляет* все, что в нем может стать бытием, дарует всему его *собственное*, собственную сущность, неповторимую и единственную. Событие, “высобствляя-особляя” бытие сущего, дарует ему мировые стороны как пределы, направляющие, но не ограничивающие: небо и землю, смертное и божественное. Высобствляя, т.е. давая быть *собственному* различных миров бытия, оно собирает “смертных в квадрате четырех”, дает им небо, богов, землю, направления мировых сторон, путь”⁸⁸.

Вступление в ландшафтный опыт мысли невозможно без осмысления события как того, что передано, что “дарует”, “заранее присутствует”, “вы-

собствляет” и “особляет” в едином простирании мировых сторон. В качестве иллюстрации Хайдеггер приводит поэзию А.Рембо и Г.Тракля. Вот фрагмент из “Озарений” Рембо:

*“Есть птица в лесу, чье пение вас останавливает
и заставляет вас покраснеть,
Есть на башне часы, которые не отбивают время,
Есть овраг, где скрываются белые звери,
Есть собор, который опускается в землю, и озеро,
в котором вода поднялась,
Есть небольшой экипаж, оставленный на лесосеке и
быстро катящийся вниз по тропе и
украшенный лентами,
Есть маленькие бродячие комедианты, что видны на дороге,
сквозь листву на опушке леса,
Есть наконец, кто-то, кто гонит вас прочь,
когда вас мучают голод и жажда”⁸⁹*

Событие уже есть, имеется, il y a, Es gibt. Здесь — другой горизонт хайдеггеровской интерпретации. Событие — длительность, “чистое явление, не соотносимое ни с каким деятелем”⁹⁰. Другими словами, его место — не между двумя крайними терминами, и оно не объясняет их в себе как в чем-то высшем. Событие — не “закон”, скорее, оно предшествует, предваряет, открывает возможность быть для всего того, что может произойти, случиться, стать. В любом случае то, что Хайдеггер пытается определить как событие, можно отнести к длительности вне времени и пространства, в которой бытие становится тем, чем оно является. Если язык и в состоянии выразить длительность события, то только в безличной форме предложения, инфинитивно. Инфинитивная конструкция, анализу которой Хайдеггер уделил так много места в своих работах, выражает незавершенность действия сил события и их безотносительность, нейтральность к субъекту действия. В своей чистой форме событие длится не сбываясь. Когда мы говорим, например, “смеркается” или “светает”, мы лишь констатируем некие состояния внешнего мира, которые являются для нас событиями (ибо “наступает

вечер” или “приходит день”), включающими в себя и нас, но к нам безразличные и нейтральные, поскольку в безличной форме этих фраз нет места для нас, и мы не в силах ни убыстрить, ни замедлить световой интенсивности бытия. Конечно, будучи “внутри” этого внешнего нам события, мы “светаем” или “смеркаемся” и не знаем *этого* события как явления астрономического или обыденного ряда; оно захватывает нас в свою длительность, и мы становимся в нем, но уже не как антропоморфные существа, а как чисто природные, световые объекты: то пропитываемся светом, то медленно гаснем, утрачивая чувство внешних границ собственных тел, всегда проницаемых для чистого события. В этом нескончаемом рефрене “есть”, “имеется” из стихотворения Рембо легко угадываются два такта: *нечто имеется* (первый такт) и благодаря этому нечто может обладать длительностью, *длиться* (второй такт). Мгновение поэтического образа получает качество длительности события, и поэтому каждая строка — это остановленный на мгновение образ, который длится, вмещая в себя эхо всех событий мира. Бытие окунается в длительность, чтобы стать собой и обрести свою истинную топологию. Функция “есть”, “имеется” не относится к понятию бытия и не является логической связкой в суждениях существования. Нельзя сказать, что нечто есть, имеется; есть и имеется лишь то, что уже есть и имеется. Es gibt есть дар, и он не может предсказываться. Вот почему Хайдеггер, размышляя о событии, говорит о “присутствии отсутствия”, “открытости”, “зиянии”, “просвете”. Событие — своего рода заполненная пустота, заполненная возможными присутствиями. Действительно, читая стихотворение, мы ощущаем, как через него продвигаются образы *сущего: имеется и это, и другое, и третье: “птица”, “часы”, “овраг”, “собор”, “экипаж” и еще что-то, пока непришедшее, невидимое и неслышимое. Язык, пыта-*

ющийся выразить в себе грамматику события, отказывается от строгой предикации; решающее значение приобретает союз “и”. Как подчеркивает Хайдеггер, событие (das Ereignis) — “neutrale tantum”, нейтральное “И” в названии “Время и бытие”⁹¹, это “И” “оставляет в Неопределенности их отношение друг к другу”. Это “И” — не связка между предметами, но и не способ их перечисления, а нечто иное, нейтральное, то, что позволяет совместить в одном месте и удержать “вблизи” друг от друга неблизкое, даже чуждое, ни в чем не нарушая их автономии и цельности. В этом отношении нельзя сказать, что одно “И” дополняет другое, как одна часть целого может дополнять, уточнять или отменять другую. Принцип дополняющего образа открывает структуру бытия, данную нам в событии как длительности. Каждому образу дополнением служит другой, но дополнением, повторяю, особляющим дополняющее; и это движение дополнения не прекращается, поскольку длится событие чтения, где образное бытие этих “есть”, “имеется” продолжает множиться, разрастаться, подобно тонким нитям ткани без узора (узор мы не в силах ни постичь, ни описать).

Однако я совершил бы ошибку, если бы попытался завершить здесь пояснение описания двух этих горизонтов события, ведь они так и остались далекими друг от друга, несовместимыми. Мне кажется, что полем для подобного совмещения может служить дефисная стратегия (как Хайдеггер говорит и пишет). Топологический оператор (*Sein*), который обеспечивает циркуляцию явлений фонации (“смена тона”) и письма (“дефисное расщепление слова”) в пределах единого топологического образа (“четверица”), ограничивает активность этих “И” силами, которые задают их самую ближайшую близость, и эти силы, как мы знаем, принадлежат геоморфной структуре четверицы. Множество “И” можно свести к трем сериям,

каждая из которых соответствует действию определенной силы: “И”^{*} как серия “вместе”, “И”^{**} как серия “друг-против-друга”, “И”^{***} как серия “над”. В одном случае все серии определяются по направлению силы, действующей, допустим, в первой серии, в другом — по силе, действующей во второй, и т.д. Но так как событие длится, все серии действуют одновременно, открывая для бытия сущего структуру мировых сторон. Вся эта сериальность действующих сил и представляет собой событие в горизонте “высобствления” и “простираания”: бытие высобствляется по силам, увлекающим его в борьбу-спор, который ведут между собой боги и люди, небо и земля. Если бы мы освободили дефисную стратегию Хайдеггера от геоморфной подосновы, то нам пришлось бы интерпретировать событие только в горизонте длительности (его “несвершаемости”), в неопределенном, почти случайном мерцании этих “И”, и тексты Хайдеггера получили бы текстуру чистой поверхности, не возвращающейся к себе, без памяти, основы, “добротной оседлости”, близости, медленности пешего хода и, конечно, в силу перечисленного, без ландшафтной географии пути. Событие оказалось бы не просто нейтральным к бытию, но и лишенным горизонта свершения (“высобствления”), было бы оторгнуто от своей функции дара, оказалось бы абсолютно безразличным к судьбе тектонической телесности. Однако вменить подобное мысли Хайдеггера было бы слишком рискованно: *он мыслит событие как условие геогенеза бытия, т.е. мыслит скорее геологически, чем географически или космически.*

Всякий раз, начиная чтение, нам приходится останавливать порождающую *смысл* машину культуры (знаковую, концептуальную или образную). Хотя на мгновение, но сфера преднаходимого смысла перестает существовать. Мы попадаем в промежуток *нейтрального времени*, которое уже невозможно отнести ни к прошлому, ни к будущему, ни к настоящему, попадаем в “между-время”, а еще точнее, в “мертвое время” события, как удачно формулирует Ж.Делёз⁹². Чтение событийно, оно преобразует время настоящего,

ускользающее и нестойкое, в нейтральное. Отсюда, из этого остановленного времени, мы начинаем читать. В сущности, настоящее время (если мы попытаемся понять его без переходящих друг в друга мгновений прошлого и будущего) не существует как время. Или иначе: там, где оно существует, проявляя себя автономно от других времен, оно является остановленным и поэтому как бы невременем (“между-временем”). Но тогда, что же такое событие? *Событие это такое состояние бытия (мира), благодаря которому нечто становится иным себе* (то, что было одним, становится другим). Момент становления и есть само событие. Вступая в событие чтения, мы становимся и, следовательно, лишаемся опоры на трансцендентальный план мысли, для которого всякое событие есть то, что имеет начало и конец, что, в конечном итоге, может быть определено в границах объективного времени; мы застреваем во временном промежутке, на “переходе” и не испытываем превратностей временного процесса. Понимание природы события, как мне кажется, зависит в первую очередь от того, где располагается его свидетель-наблюдатель. Распределим по классам свидетелей-наблюдателей: первый класс — отсутствие наблюдателя, а это значит, когда мы находимся в событии, оно осуществляется *вне нас*, мы ничего “не знаем” о нем, не “чувствуем” его наступления, ибо оно проходит *через нас*, не делая нас своими наблюдателями (“пустое” событие, план мира, записанный “в уме” Бога); второй — *множество наблюдателей* одного и того же события (“заполненное” событие), избыточная мощь события, которая разрешается в неограниченном числе собственных версий, каждая из которых *истинна*, и этот спор “истин” также не позволяет ему свершиться; третий — активная позиция единственного горизонта наблюдения, только тогда событие свершается, переходит в результат, прибавляется к другим, вступает в пространственно-временной континуум, который можно членить, упорядочивать, *делать из него историю*. Последний класс наблюдателей нам менее всего интересен. Задержим свое внимание лишь на двух первых.

Итак, событие может быть как *пустым*, так и *заполненным*: пустым — это значит, что оно свершается без участия постороннего наблюдателя, который был бы способен к охвату всех стадий его свершения, событие здесь недоступно и непостижимо, оно свершается по божественному плану; *заполненным* — вот пришло мгновение и нечто свершилось, одно стало другим, явилось себя в ином облики, явило и больше не существует. Такого рода модальность события доступна наблюдению, более того, событие свершается, потому что его свершения ждут, предсказывают его и планируют. Однако это относится ко всякому единичному свершению, всегда одновременному любому другому. *Событие начинает в чем-то напоминать ткань, расплзающуюся на множество отдельных нитей*; оно не только оказывается себе не равным, но и настолько всеохватывающим по отношению к каждой единичной точке зрения, что мы не в силах выявить причины его свершения. Событие реализует себя (актуализуется) во множестве интерпретаций одновременно, ни одна из которых не получает даже мгновенного

превосходства над другой. Я бы сказал, что событие *становится*, оно не стало и не станет до тех пор, пока это “кишение” интерпретаций будет продолжаться. Всякая отдельная точка зрения, свидетельство, интерпретация входят в состав этой модальности события и не могут быть отвергнуты. Итак, что же следует называть событием? У нас нет выбора, так как очевидно, что выделенные аспекты входят в единую структуру События, в которой есть одна часть, событие-план, или *чистое событие*, непостижимость свершения, и другая, в которой все становится, но ничто не свершается, где очевидности боли и счастья перемешаны. В мгновение чтения мы устремляемся через свершившееся событие к его несвершаемой основе (как бы “пробегаем” путь от произведения к тексту). На свершившемся событии мы всегда найдем мельчайшие трещины несвершившегося, того, что не может свершиться, но оставляет свои следы в виде паутины трещин, опутывающих произведение. Несвершившееся — вот что нас влечет; остраняя *актуальное*, мы стремимся постичь *возможное* (то, что не свершилось, не сбылось и только благодаря нам — “сейчас” и “здесь” — может свершиться, обрести свой смысл). Другими словами, чтобы читать, мы должны остранять уже данные (свершившиеся) значения читаемого, т.е. не стремиться завоевать особую, доминирующую позицию по отношению к читаемому, а *дать ему сбыться, став “незаинтересованными наблюдателями”*, по выражению Э.Гуссерля. Чтение оказывается непрерывной акцией именно потому, что мы во все его моменты имманентны читаемому, радикально остранены от своего судящего, разумного, дистанцирующего “я”. Чтение есть *искренне остраненный*, где время словно замирает, поскольку начинает развертываться во всей полноте составляющих его мгновений. Эффект цайтлупы. Мы вступаем в порядок останавливаемого времени: начинают свое движение телесные, образные, архивные, текстовые, произведенческие серии: одна остраняется в другой, как та — в следующей: мы движемся по кривой этих остранений, без которых не могло бы стать *актуальным* событийное “охватывание”, т.е. произведение. Поясним. Остранение дает возможность тому, что остраняется, обрести целостность, включающую в себя весь “мир”. Часть становится целым или “охватывает” собой мир. “Реальный мир представляет собой многообразие охватываний, а само “охватывание” (prehendio) есть “охватывающее событие”. Охватывающее событие является наиболее конкретной конечной сущностью, понятой как она есть в себе и для себя, а не с точки зрения ее аспектов, заключающихся в природе другого подобного события”⁹³. Вот почему я полагаю, что произведение как событие начинает впервые существовать исключительно в момент его восприятия, в самом акте чтения как становления.

Чтобы еще раз, но с иной стороны, пояснить интерпретацию события, я склонен поставить вопрос о *реальности* события (если хотите, реальности становления). Эта реальность не может быть определена в терминах субъекта и объекта (и их эквивалентов типа дали—близости, фигуры—фона и т.п.), но скорее *топологически*, в терминах подвижной, текучей поверхности, никак не соотносимой со своим классическим контрагентом — глубиной. На то

уровне, который нас больше всего интересует, где движение поверхности совпадает с определенным ритмом чувственности (горизонты телесности), она не допускает образования “я-чувства”, “субъективности”, “самосознания” и является, если воспользоваться термином Гуссерля, “нейтральной модальностью бытия”⁹⁴. Деррида указывает на ее различающую силу в понятии эрасемет (опространствование); Фуко называет ее “нейтральной лентой”, которая всегда проходит “между” текстом и фигурой в живописи Р.Магритта, открывая возможность *раздельной* актуализации образов, но сама оставаясь “невидимой”. Эту реальность можно назвать также и реальностью нулевого уровня, где мы (наши тела) ничем не отличимы от мира, окружающего нас. Давая краткий анализ гравюры Дюрера “Рыцарь, Дьявол и Смерть”, Гуссерль выделяет в ней три слоя: *вещный, нейтральный, фантазматический*⁹⁵. К первому слою можно отнести саму гравюру как вещь: гравюрная доска с деревянной основой, шероховатая или гладкая, испещренная линиями, твердая, пахнущая, покрашенная или нет, представляющая собой прямоугольный, плоский предмет и т.п. Короче, вещь как вещь, не имеющая никакого отношения ни к гравюрным образам, ни к самой гравюре как произведению искусства. Ко второму слою относится то, что Гуссерль называет “нейтральной модальностью”: серые маленькие фигурки, ничего не обозначающие, кроме самих себя; они не соотносимы ни с реальным пространством вещи, ни с воображаемыми человеческими фигурами, но в то же время, как мы понимаем, без них невозможно будущее восприятие произведения искусства; они, эти непостижимые серые конфигурации, еще ожидают своего оживления, пока же они нейтрально покоятся в своем хрупком бытии. И наконец, к третьему слою относится то, что Гуссерль называет “фантазией” (Fantasie), а я — фантазматическим или воображаемым. Именно в пространстве воображаемого некая “сделанная вещь” и существует в качестве гравюры, т.е. как произведение искусства. Перед зрителем, способным к эстетическому восприятию, предстают фигуры персонажей гравюры “во плоти”, соразмерные человеческому росту, предстают, чтобы разыграть между собой аллегорическую сценку вечных человеческих страстей. В ходе формирования образа гравюры идет отбор дискретных, значимых для понимания произведения искусства элементов, не соотносимых с двумя первыми слоями (а если и соотносимых, то косвенным образом, случайно). Собственно, удерживать в голове единый образ — это значит освобождать себя от внимания к первым двум слоям. Последний слой, произведенческий, покоится на двух предыдущих, однако вытесняет их из конечного результата восприятия. Если первый слой — материальность самой вещи — в данном случае для нас менее значим, то второй — слой нейтральной модификации бытия произведения — является исключительно важным для последующего анализа. Прежде всего, именно этот слой является первоначальным условием возможности восприятия всего произведения в целом. Этот нейтральный слой вместе с первым составляют то, что можно было бы назвать “плотью” бытия произведения. И он подчиняется законам, которые никак не могут быть распространены на само произведение искусства. Два раз-

дельных типа восприятия: одно — непонимающее или предпони-мающее, другое — понимающее; одно — континуальное, непрерывное, другое — дискретное, обрывистое; одно неотделимо от “первокапания” с видимым миром, другое, напротив, стремится от него освободиться, более того, господствовать над ним во имя “морали” повествования. Поверхность гравюры со всеми ее материальными и идеальными текстурными возмущениями, вихрями, уплотнениями, световыми трансформациями является *топологичной*, в то время как последний слой, произведенческий (его еще можно назвать символическим) — *пространственен*, т.е. соразмерен пространству воображения, в котором движется созерцающий гравюру. Поверхность, или “плоть”, изображаемого неразрывна, событийна становлению произведения во времени восприятия. Удивительно, как точно Гуссерль опознал в этих маленьких фигурках, безличных и нейтральных, информацию о самом наблюдателе. Первый наблюдатель, если мы можем себе такого вообразить, был бы вписан в текстурные значения наблюдаемой поверхности, “дышал” бы светом, линией, плотностью и теплотой дерева. Наблюдатель “божественного плана” события. Второй — множественный, “культурный” (как и все последующие) — окажется наблюдателем, который стремится извлечь из этих “первичных качеств” гравюры информацию о себе, устранив их значимость, которую трудно совместить с нарративным планом изображения. Каждый текст, в том числе и философский, обладает таким нейтральным измерением (топологическим), не сводимым ни к какому произведенческому, “понимающему” слою. Разглядывая полотно Эль Греко, я не знаю, что мое восприятие держится не на “смысле” изображения, а на странной удлинённости фигур и, возможно, на темно-зеленой грунтовке поверхности холста, сквозь которую проступает вся гамма других цветовых оттенков и организуется само распределение света по полотну. А когда я читаю тексты А.Белого или М.Хайдеггера, то не знаю, что захвачен ритмом геологической практики языка, ландшафтными трансформациями текста-поверхности, без которых ни произведений Белого, ни произведений Хайдеггера не существует.

Языковая стратегия позднего Хайдеггера остается ортопедичной: например, чтобы “войти” в его тексты на правах соучаствующего в его мыслительном опыте, нужно освоить артикуляционное пространство, радикально преобразовав утомительной и долгой практикой произнесения собственное тело. Нужно уметь соотносить каждый момент артикуляции с напряженным шагом путника, проходящего горный ландшафт. Хайдеггер ничего не знает о других, промежуточных и маргинальных, пространствах, неоседлых и подвижных пространствах войн и катастроф, бюрократии и

путешествий, космоса и безумия. Но языку-диалекту и не должна быть введома мысль о пространстве “непроройденном”, “необжитом” и, конечно, ему неведомы как степь, так и пустыня, которые пересекает, ища поживы, воин-кочевник или странник, ищущий вечного спасения (Ф.Ницше). Хайдеггеровский язык требует от читателя, раз он захвачен магией вслушивания, иного телесного опыта.

Но какого?

Назрела необходимость задаться еще одним, возможно и “неправильным”, вопросом, чтобы прояснить прелыдущее. Кто говорит? Говорит язык, — мог бы ответить Хайдеггер, — не человек. “Человек говорит лишь тогда, когда исторически соответствует (ent-spricht) языку”⁹⁶. Но ведь говорит не просто язык, а язык в качестве диалекта — язык “земли” и “основы”; следовательно, и от этого нельзя уклониться, говорит определенная, только этому диалекту принадлежащая телесная практика, навык труда или жест. Хайдеггер не устоял перед соблазном открыть своему мышлению особую телесную топологию: горный ландшафт у него оживает и захватывает собой всю область видимого, когда в нем появляется персонаж, имя которому — земледелец. Ландшафт Хайдеггера не имеет ничего общего с театром представления классических эпох метафизики, театром одного, но универсального персонажа. Универсально потому, что и в зрительном зале, и на сцене, — повсюду представляется один-единственный образ смысла — *subjectum*: он и актер, и режиссер, и зритель, поскольку ничто в картине мира не препятствует субъекту воспроизводить себя, умножать свои лики, отражаться в них, захватывая и подчиняя своей воле самые удаленные миры и пространства. Везде он — центр, познавательное единство, уникальная ценность. Философское произведение Хайдеггера задумано как ландшафтное проявление языка, и, только бу-

дучи внутри этого проявления, но отнюдь не его в центре, слушающий может стать одним из персонажей, участвовать в игре сил “четверицы”, т.е. сможет говорить лишь тогда, когда через-и-в-нем говорят земля, небо, смертное и божественное. Тот, кто говорит, но не знает, “зная”, что он участвует в мировой игре четверицы, и есть земледелец. С его появлением ритуализуется вечный спор земли и мира, сама идея разрыва и единства противонаправленных сил.

Не нужно долго вчитываться в тексты Хайдеггера, чтобы заметить, насколько они переполнены образами, сценами и метафорами земледельческого труда: приемы языковой техники имитируют основные операции с землей. Так агрокультурное пространство, способы его освоения, все трудовые операции в целом — “примыкание”, “сокрытие”, “собираение”, “разбиение”, “установление мостов” и “устроение дома” — не просто иллюстрируют, но обретают запретную для классического мышления материальность, становятся моделями мыслительных актов.

Хайдеггер декларирует: “...философский труд не имеет ничего общего с посторонним занятием чудака; он обретается в сердцевине крестьянского труда”⁹⁷. Идиллическим картинам южно-немецкого ландшафта придается метафизический смысл: благу вест бытия приносит молчание пожилого крестьянина, отдыхающего после дневных трудов на пороге собственного дома; она видима и в усилиях пахаря, ведущего плуг по крутому склону необозримой пашни, и вообще в мире горного хутора, где каждая вещь соразмерна своему назначению и месту, труду, затраченному на ее создание, где ритмы смерти и рождения, встречи с богом и судьбой могут быть узнаны в любом, даже, казалось, неприметном событии, узнаны, отражены и связаны в игре мировых сторон, в “четверице”. Герой бытия — “живущий на земле”, в нем Хайдеггер видит символ приятия земли и возврата к такому мышлению, которое бы мыслило так, как если бы его осмысляющее вопрошание было бы столь же естест-

венно укорененным, как движение рук шварцвальдского умельца, которые ничего не создают и не ставят, но выводят к явленности сокрытое, не нарушая его сокрытости, — истину бытия. Да и что такое сам земледелец как не часть ландшафта: его тело настолько свободно, насколько подчинено земле. Другого тела и других жестов Хайдеггер не знает. Поэтому его мышление, в отличие от Ницше, не знает ни праздника, ни танца, ни опьянения. Поэтому так откровенно чужда ему жестикация марионетки, перевозимая немецкими романтиками (Г. фон Клейст), любой дух, не отягощенный “земной” материей. В других метафизических театрах (например, того же Ницше или Арто) царит культ свободного жеста, невербализуемого порыва. Не в пример хайдеггеровскому персонажу, марионетка свободна от земли, безродна и неукоренима, поэтому она так и трепещет на ветру мировых сил, не зная их цели, но передавая своим движением их мощь и направление, не зная бога и собственной судьбы. Театр Ницше (как, впрочем, и театры Киркегора и Арто) знает только чистое движение, не размеренную “земную” поступь проходящего поле, а “прыжок”; такой театр тяготеет к выражению себя исключительно в “физическом языке”: в жестах, вибрациях, пируэтах, прыжках, кружениях, криках и задыханиях, т.е. в такой противостественной невербальной практике, которая нарушает “земную” достаточность органического жеста и усилия, его экономию. Иное дело — набор жестов живущего на земле: отнесенность, выгнутость каждой позы, жеста, произнесения к земной основе под тяжестью гравитации и особенностей горного ландшафта. В итоге — несвободная, абсолютная интеграция жеста в дисциплине земледельческого труда; каждому живущему на земле положена своя мера преодоления ее власти, но только в качестве меры по ее охранению, сокрытию, любовному примыканию. Если в театре Ницше единение с космосом достигается за счет преодоления границ тела как орга-

низма, то в театре Хайдеггера жест всегда вторичен: существует диктат фонации, правильного вслушивания в слово, которое и ведет, если интонирование достаточно продолжительное, в глубины искомой Хайдеггером медитативной сосредоточенности; так тело, которое учится произносить, “правильно” интонировать, перестает быть телом горожанина и становится телом сельского жителя⁹⁸.

1. Heidegger M. Denkerfahrungen. Fr/M., 1983, S.9—10.
2. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache. Tübingen, 1965, S.37.
3. Понятие *pop-place*, которое я заимствую из интерпретации Д. Купера, одного из основателей антипсихиатрии, получает у него смысл “*направления*” (*direction*): “...есть *пространства*, которые не существуют “в” пространстве, но которые определяются *направлениями* как *непространственные места*”. — Cooper D. *The Grammar of Living*. London, 1976, p.25.
4. Ср.: “Реальный мир представляет собой многообразие охватываний, а само “охватывание” есть “охватывающее событие”. — Уайтхед А.Н. *Избранные работы по философии*. М., 1990, с.129.
5. Борхес Хорхе Луис. Проза разных лет. М., 1984, с.195.
6. Кастанеда Карлос. Учения дон Хуана. Путь знания индейцев яки. М., 1991, с.27—32.
7. Foucault M. *La pensée du dehors*. P., 1986.
8. Фуко Мишель. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977, с.437—438.
9. Heidegger M. *Der Satz vom Grund*. Tübingen, 1965, S.123—124.
10. Heidegger M. *Aus der Erfahrung des Denkens*. Tübingen, 1957, S.7.
11. Heidegger M. *Unterwegs zur Sprache*, S.196.
12. *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt, 1975, S.53.
13. Heidegger M. *Zur Sache des Denkens*. Tübingen, 1969, S.25.
14. Heidegger M. *Holzwege*. S.233.
15. *Ibid.*, S.236.
16. *Ibid.*, S.85.
17. Heidegger M. *Nietzsche*. Tübingen, 1961, Bb.2, S.151—153.
18. Heidegger M. *Holzwege*, S.271.
19. Heidegger M. *Vier Seminare*. Fr/M., 1977, S.130: “...тогда слово *Ge-stell* становится возможным в языке как собрание всех способов ставления (*Stellen*)”.
20. Heidegger M. *Kant and the Problem of Methaphysics*. London, 1968, p.238.
21. *Ibidem*.
22. Heidegger M. *Vorträge und Aufsätze*. Tübingen, 1959, S.150.
23. Heidegger M. *Zur Sache des Denkens*, S.15.

24. Kant Immanuel. Von der Traumen der Vernunft. Leipzig, 1979, S.291.
25. Heidegger M. Die Frage nach dem Ding. Tübingen, 1962, S.156.
26. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen, 1976, S.105.
27. Хайдеггер М. Время картины мира. — В кн.: Новая технократическая волна на Западе. М., 1986, с.106. (Перевод В.В.Бибихина).
28. Там же, с.115. “Не власть присутствующего, а господство хватки”.
29. Heidegger M. Sein und Zeit, S.107.
30. Heidegger M. Aus der Erfahrung des Denkens, S.23.
31. Хайдеггер М. Вопрос о технике. — В кн.: Новая технократическая волна на Западе. М., 1986, с.52. (Перевод В.В.Бибихина).
32. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache, S.203—216.
33. Ibid., S.22.
34. Heidegger M. Holzwege, S.133—134.
35. Jung C.G. Bewusstes und Unbewusstes. Hamburg, 1957, S.71.
36. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache, S.177.
37. Heidegger M. Der Satz vom Grund, S.125.
38. Heidegger M. Vorträge und Aufsätze, S.157—158.
39. Heidegger M. Einführung in die Metaphysik. Tübingen, 1965, S.50.
40. Heidegger M. Holzwege, S.30, 31.
41. Ibid., S.5.
42. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache, S.261.
43. Пасто Т.А. Заметки о пространственном опыте в искусстве. — В кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с.164—172.
44. Heidegger M. Vorträge und Aufsätze, S.157.
45. Рильке Райнер-Мария. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. М., 1971, с.313.
46. Хайдеггер М. Исток художественного творения. — В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987, с.298. (Перевод А. Михайлова).
47. Там же, с.303.
48. Там же, с.299.
49. Понятие “сгиба” (складки), *Zwiefalt*, у Хайдеггера получает дальнейшее развитие в работах крупнейших французских мыслителей М.Мерло-Понти и М.Фуко. Особую заслугу в интерпретации этого понятия имеет Жиль Делёз. Вот наиболее типичный комментарий к хайдеггеровскому понятию, который мы находим в одной из последних работ Делёза: “...идеальный сгиб (*Pli*) является *Zwiefalt*, сгибом, который различает и различается. Когда Хайдеггер ссылается на *Zwiefalt* как на различающее различие, то следовало бы прежде всего сказать, что различие не проявляется в соотношении с предшествующей ему неразличимостью, но в соотношении с Различием (*Differance*), которое не прекращает отгибать и вновь сгибать каждую из двух сторон, и, отгибая одно, повторно сгибает другое в единой коэкстенсивности сокрытия и открытия Бытия, присутствия и отсутствия сущего. “Двойственность” сгиба с не-

- обходимостью воспроизводится по двум сторонам, которые он различает, но которые соотносит между собой в их различии: раскол (*scission*), которым каждый отдельный термин ударяет по другому, напряжение, которое каждый отдельный термин проталкивает в сердцевину другого” (Deleuze G. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. P., 1988, p.42.). Как можно заметить, Делёз идеализирует материальную структуру сгиба: сгибание становится бесконечной операцией, один сгиб переходит в другой, а тот — в следующий, череда сгибов. Сгиб в сгибе, внешнее суть внутреннее, отогнутое — это сгиб вогнутого и т.п. Иначе говоря, не существует ничего вне этих идеализованных операций сгибания, из которых могут строиться и большие, и малые миры. Для Хайдеггера, если мы правильно понимаем его мысль, вздымание не может быть равно сгибанию как бесконечной операции. Вздымание как сгиб-разрыв и возможно лишь благодаря действию сил земли, сил тектонических. Результат вздымания открывает не возможности все новых и новых сгибов и разрывов, но возможность произведения, стоящего на земле (храм, дом, книга, картина и т.п.). Хайдеггеровское понятие мы стремимся осмыслить как основополагающее в “трансцендентальной геологии”, о которой размышлял Мерло-Понти.
50. Deleuze G. Michel Turnier et le Mond sans autrui. — In: Turnier Michel. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. P., 1973, p. 262.
 51. Merleau-Ponty M. *Le Visible et l’Invisible*. P., 1964, p.195.
 52. Ibid., p.178.
 53. Ibid., p.184.
 54. Ibid., p.312. (E.Husserl. *Umsturz der Kopernikanischen lehre: die Erde als ur-Arche beweg sich nicht*).
 55. Laing R.D. *The Divided Self*. New York, 1969, p.57.
 56. “Внезапно ландшафт поражает его (шизофреника) странной силой. Как если бы существовало второе, черное небо, без предела пронизывающее собой голубое вечернее небо. Это новое небо зияет пустотой, обреченной, невидимой, ужасающей”. Merleau-Ponty M. *Phenomenologie de la perception*. P., 1969, p.175.
 57. Рильке Райнер-Мария. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма, с.139.
 58. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1988, с.69—70.
 59. Рильке Райнер-Мария. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма, с.144.
 60. Понятие “абсолютной поверхности” сближает мысль Хайдеггера и Рильке. Абсолютная поверхность есть *сфера*. Произведение искусства отвергает всю остаточную поверхность мира, которая не в силах “войти” в произведение и стать завершенной в себе поверхностью, не поверхностью “для”, а поверхностью “в-себе”. Завершенная в себе поверхность не знает различия между внешним и внутренним: она свободно перетекает от своих внешних образов к внутренним, исполненная безразличия к тому, кто ищет глубину, последний смысл.
 61. Сезанн Поль. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972, с.276.
 62. Merleau-Ponty M. *Sens et non-sens*. P., 1966, p.28.

63. Рильке Райнер-Мария. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма, с.52.
64. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970, с.61.
65. Михайлов А.В. Пространство Каспара-Давида Фридриха. — В кн.: Пространство картины. М., 1989, с.69.
66. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache, S.216.
67. Ortega y Gasset. Obras completas. Madrid, 1965, p.637.
68. Heidegger M. Was ist das — die Philosophie? Tübingen, 1956, S.9.
69. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache, S.263.
70. Heidegger M. Der Satz vom Grund, S.84—90.
71. Ibid., S.86.
72. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache, S.205.
73. Ibid., S.206.
74. Heidegger M. Holzwege, S.286.
75. Heidegger M. Der Satz vom Grund, S.92—95.
76. Ibid., S.95.
77. Heidegger M. Holzwege, S.58.
78. Derrida J. Psyché. P., 1987, p.415—451.
79. Klee Paul. Theorie de l'art modern. P., 1969, p.42.
80. Ibid., p.44—45.
81. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache, S.251, 252.
82. Успенский Б.А. О семиотике иконы. — В кн.: Труды по знаковым системам, вып. 5, Тарту, 1971, с.189.
83. Derrida J. De la Grammatologie. P., 1967, p.38.
84. Heidegger M. Über "Die Linie". — In: Freundschaftliche Begegnungen, Fr/M, 1955, S.32.
85. Derrida J. Psyché. p.588.
86. Heidegger M. Über "Die Linie", S.36, 37.
87. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache, S.258.
88. Комментарий (событие).
89. Рембо А. Стихи. М., 1982, с.111—112. (пер. М.Кудинова).
90. Бенвенист Эмиль. Общая лингвистика. М., 1974, с.264.
91. Heidegger M. Zur Sache des Denkens, S.46,47.
92. См. интерпретацию *события* в кн.: Deleuse G. Logique du sens. P., 1969.
93. Уайтхед А.И. Избранные работы по философии. М., 1990, с.129.
94. Husserl E. Ideen zu einer reinen Phanomenologie und phanomenologischen Philosophie. Erster Buch. Haag, 1950, S.264—280.
95. Ibid., S. 269, 270.
96. Heidegger M. Der Satz vom Grund, S.161.
97. Heidegger M. Denkerfahrten, S.10.
98. Derrida J. La Verité en Peinture. P., 1978.

Приложение I

Марсель Пруст. Автографический опыт. *Время пишущего. Две сцены. Вина перед отцом и любовь к матери. Двойное время "Поисков". К проблеме "начала". Культ книги. Идея полиграфии: на значение скобок*

Прустовская философия времени продолжает оказывать глубокое воздействие на современную европейскую культуру, проникает в различные области гуманитарного знания (от истории и семиотики до этнологии)¹. И все же, почему так важно обращение сегодня к авто-(био)-графическому опыту Пруста? Ведь многотомный роман "В поисках утраченного времени" — это прежде всего роман, а не автобиография в своей строгой жанровой определенности. Автобиографии Марселя Пруста как литературного и исторического документа не существует. Все это справедливо. И вместе с тем нельзя не признать, что Пруст в своих попытках обрести утраченное время прошлого обновляет приемы автобиографического анализа, явно несовместимые с "исповедальной" поэтикой классичес-

кого европейского романа (например, изменение функции рассказчика, введение иного типа повествовательной структуры — анарративной). Когда мы соотносим романы Пруста с традициями европейской автобиографии, не менее значимо и то, что автобиографический анализ получает у него такое направление, которое ведет:

— к отказу от традиционной автобиографии как автобиографии признания (Ж.-Ж. Руссо — А. Жид);

— к выбору в качестве определяющей стратегии не достижения биографической истины (история жизни как она “была”), а создания книги-жизни (история жизни как она “возможна”);

— к замещению истории жизни временем письма. Автобиография без “био”, как авто-графия.

Попробуем теперь более конкретно пояснить прустовскую стратегию автобиографического анализа.

1

“Познай самого себя” — обыденность этого призыва давно не тайна: анализировать свои поступки, вспоминать, слышать признания и признаваться самому, возрождать значение прошлых событий и скрывать — все это привычные способы коммуникативного поведения. И тем не менее автобиография — жанровая форма подобных коммуникативных субстратов — остается одной из самых парадоксальных объективаций человеческого опыта. Уже в самом названии — *авто-био-графия* — видна трудно определяемая и многомерная структура автобиографической предметности: само-жизне-описание². Можно, конечно, задавать вопросы: что такое “авто”, “био” или “графия” в их различных и специальных коннотациях. Но не следует ли обратить внимание на то, что побуждает писать автобиографию: желание рассказать “историю” или желание “признаться”? Долгое время авто-

биографический анализ ищет выход к истинному знанию истории жизни в ритуале признания. Не только Ж.-Ж. Руссо, А. Бейль, Л. Толстой и Ф. Достоевский, но позднее и А. Жид, повторяющий опыт Руссо, вполне сознательно осуществляли стратегию признания. Но возможно ли с помощью одной “искренности”, минуя требования языка, проникнуть в глубины автобиографического “я”, открыться для себя и других в жизненной непосредственности, покаянным словом искупить “вечную вину” быть человеком? Да и кто признается: тот, кто рассказывает или тот, кто в ходе рассказа появляется в роли признающегося? Поэтика автобиографического текста препятствует однозначному ответу. Но менее двусмысленно и другое требование: как не лгать, как говорить правду, одну только правду...? Но зачем, кто требует признания, причем признания до конца, признания непрерывного, неустанного, ничем не ограниченного? Кто вовлекает человека европейской истории в тотальную практику признания?

Глобальные изменения, захватившие, начиная с Нового времени, социальные и политические структуры западного общества, открыли нового человека: субъекта. И новый опыт — опыт субъективации. Механизмы понуждения к признанию расположились вне отдельных, пускай героических, усилий личности познать себя, вне узких границ конфессиональной принадлежности. Стать субъектом, обрести идентичность — это значит признаваться, вновь и вновь открывать в себе другого, переводить весь комплекс чувствований, поступков и событий жизни в речь, обращенную к другим (для их суда, проклятия, помощи, прощения, свидетельства и т.п.). “Я”, которое еще у Монтеня и Декарта ощущало себя таким полноправным и всемогущим в жизненном выборе, все более сказывается “я”, принадлежащим множеству самых разнообразных институциональных образований общественного целого (карающих, обучающих,

воспитывающих, тренирующих и т.д.). И каждое из них требует “своего” признания (во всяком случае это наиболее характерно для тех европейских стран, где реформационный рационализм не смог привиться и вызвал углубление противоположной ему тенденции: более широкое, чем прежде, распространение исповедальной практики). Великое гуманистическое “я” разрушилось в опыте субъективации, оказалось внешней, поверхностной формой индивидуальных и субъектных различий. Так, по меткому замечанию М. Фуко, западный человек стал “чудовищем признания” (*bête d’aveu*)³. Автобиография, конечно, не могла не отразить в себе эту новую страсть: не подражать героическому образцу, но признаваться. “Все говорить” становится навязчивой идеей. Напротив, молчание — знак безумия и непокорности.

Исповедальная практика все в большей степени начинает играть роль “периодической разрядки”⁴: снимает внутреннее напряжение, столь свойственное, например, протестантской аскезе (открыться другому, но так, чтобы связать его ответственностью за сделанное признание и, вопреки другому, вновь обрести себя). Терапевтическая функция. С другой стороны, создается иллюзия достижения верующим состояния “естественного человека”, человека вне греха и вины, пускай это состояние мгновенно, посясторонне и может полностью определяться условиями выполнения церковной дисциплины. Важно то, на что оно указывает — становление субъекта. По мере того, что говорит признающийся и что ему запрещают говорить или что требует от него в качестве “истины” авторитетный слушатель, начинается формироваться серия социальных и психологических идентификаций, которые подводят признающегося к высшей идеологии единства личности, самоидентичности “я”: теперь “я” — то, что оно говорит, “я” — владелец речи, истинного смысла своей жизни, всех ее тайн и пороков.

Очевиден культ речи-признания у Достоевского: “я” переживается как средоточие всего возможного знания о самом себе и, следовательно, как первое условие достижения нравственной благодати посредством “искренней”, “покаянной” речи перед другими, тем более, что авторитетный слушатель — это всегда не “он”, не “другой”, а божественное “ты”. Признание обнаруживает глубинные нравственные основы бытия. Иначе у Руссо и Жида: “я” признающееся, минуя все запреты и уловки, открывается в руссоистской формуле “я—другой”, где “я” в ходе признания оказывается перед собой в качестве другого “я”; нравственное переживание изживается в самом акте признания, устремленного лишь к одной цели, — открыть некое “естественное я” до всякой нравственной воли и морали.

Что же происходит, когда некто не просто изустно сообщает о себе в регламенте исповеди, но пытается описать свою жизнь так, “как она (была) есть на самом деле”? Итак, первое, что достойно гибели, — искренность⁵. Но это — не следствие злого умысла; вероятно, в самом автобиографическом опыте есть нечто, мешающее признанию до конца. Ведь тот, кто рассказывает историю, ставит перед собой цель, совершенно чуждую истинному смыслу признания: признаться не себе, не одному (врачу, исповеднику, учителю), а всем. Публиковать признание и признаваться — не одно и то же. Постепенно искренность признания обрекается на то, чтобы стать позой, маской, сценическим воплощением естественного “я”, а весь опыт признания-речи — театром духа, нарциссистского по своей природе. Другой теперь — не судья; трепет более не охватывает того, кто осмеливается узнать себя как другого перед лицом Бога (Руссо). Мотив другого вырастает в символику автобиографического начинания. Эта новая искусная речь признания (не в пример подлинному раскаянию богопос-

лучшего верующего; преступника или больного) более не ограничивается тайной божественного промысла или общественного закона, она эстетизируется, испытывая наслаждение от всей этой игры в саморазоблачение и вину. Признание получает статус публичности. И совсем уж трудно ответить на вопрос, как можно признаться, если автобиография как вид коммуникативного поведения осуществляется только одним способом — вписыванием “моего я-настоящего” в неопределенное время собственной истории жизни. Возможно, искренность и спасает душу, но она и “трансформирует”⁶, изменяет признающегося настолько, насколько он вообще может быть свободен от собственного признания. Признание оказывается не глубинным коммуникативным действием, безразличным к форме выражения, — напротив, речь признания влетает в преднаходимые языковые формы, и его голос, как бы он ни старался подчинить себе язык, подчас остается еле слышимым. Так, Руссо создает особый чувственный язык, поддерживающий тон искренности и естественности рассказа от первого лица. Но и у него желание обладать признанием явно превышает стремление подчиняться его таинству, так завораживающе действующему на верующего. Схожую, несмотря на очевидные различия, стратегию можно заметить у Достоевского, когда он использует в исповеди Ставрогина синтаксически изломанный язык, язык канцелярской бумаги, намеренно бесчувственный, но открывающий в себе такие возможности для выражения инцестуозной вины, каких не знает ни язык спонтанной чувственности, ни язык рефлексии. Даже язык документа — чистое свидетельство признания — не может избежать встречи с языком как фундаментальным событием человеческого опыта.

Действительно, автобиографический текст, а это именно текст, формируется как языковая стратегия жизни. Событие, ставшее автобиографическим, —

всегда языковое событие, которое если и не разрушает установку на искренность признания, то уж во всяком случае не может быть ею контролируемой. Язык отображает — это верно, но также верно и то, что он производит все новые серии событий для самого пишущего, которые нельзя отнести к событиям, реально имевшим место в истории жизни. Так появляется время языка: внутри настоящего, разрывая его подвижную чувственную ткань, образуется время пишущего, время странное, способное настолько далеко проникать во все возможные времена, что невольно складывается убеждение, что время пишущего — *время без времени*. Вероятно, можно согласиться с тем, что жизненная история существует до и независимо от ее возможных объективаций в научном знании — как бы проскальзывает, не задерживаясь, между субъективными формациями, ибо “я”, которое записывает историю собственной жизни, знает как быть “не-я”, как жить иллюзией своей имманентности любому из горизонтов переживаемого времени, как быть одновременно и я-прошлым и я-настоящим.

Но идеология признания требует сакраментальной формулы “так было”. И рассказчик-историк, принимая на себя роль идеального биографа, открывает нам уникальное поле наблюдения за прошлым, где существует лишь одно измерение времени. Если автобиография стремится к объективности исторического документа, то естественно наделяется свойствами нарративной структуры, не подверженной никаким нарушениям со стороны рассказчика. Формируется то, что Э.Бенвенист называл историческим планом сообщения: “Мы определяем, — писал он, — исторический план как способ высказывания, исключают какую бы то ни было “автобиографическую” языковую форму. Историк никогда не скажет “я”, “ты”, “здесь”, “сейчас”, так как он никогда не пользуется формальным аппаратом речевого плана, который со-

стоит, в первую очередь, в противопоставлении я—ты. Поэтому в последовательном историческом повествовании окажутся возможными только формы “третьего лица”⁷. Нарративная структура линейна, она символизирует собой чистый процесс времени: детерминистская последовательность событий прошлого выдерживается настолько строго, что не покидает впечатление, будто “события рассказывают о себе сами”⁸. Ни настоящего, ни будущего времени здесь нельзя обнаружить. И это вполне понятно, так как они представляют собой субъективные модальности, введение которых радикальным образом изменило бы повествовательную структуру. Но поскольку такого идеального биографа не существует (“Исповедь” Руссо — замечательное тому свидетельство), — как нет и не может быть уникального архива прошлого по типу “мировой библиотеки”, в которой каждый, кто хочет познать себя, мог бы (если он достаточно усерден) отыскать нужный том с правдивой записью истории его жизни, — постольку открывается особая область человеческой речи: *автобиографическое письмо*. И дело даже не в том, что снимается запрет с использования формального аппарата речи, но и в том, что теперь не только прошлое, но и все время, насколько оно может быть выражено в языке, поступает в распоряжение автобиографического субъекта. Нет предела его временному произволу, и язык оказывается грамматически достаточно пластичным, чтобы ничем не нарушать иллюзию победы над временем. Любой из возможных моментов автобиографического письма является асинхронным времени наррации. А это значит, что время, переживаемое пишущим, подвижное и обратимое, вторящее смене любых состояний “я”, не существует как объективно измеряемое в психологическом тесте или эксперименте. Акт автобиографического письма оказывается борьбой против времени внутри самого времени. Разрывая время нар-

рации, автобиографический субъект дает событию быть пережитым во времени, но изображенным в пространстве: событием оказывается не чистое переживание времени, а то, что разворачивается в пространстве языка, ибо он, благодаря своей специфической природе, может “опространствливать” время, останавливать, делить, повторять, создавая уникальную перспективу жизненного опыта.

Таким образом, сам собой отпадает вопрос о том, где пересекаются два порядка автобиографического времени, я-прошлое и я-настоящее; они пересекаются *во времени пишущего*. И теперь исследовательская проблема состоит не в поиске средств разрушения ауры, окружающей жизненное время, не в переводе автобиографических событий в знание. Следует попытаться дать анализ этой беспредпосылочной связи между я-прошлым и я-настоящим, реконструировать ее не из “авто” или “био” (со всеми сюда относящимися психофизиологическими и социальными переменными), или из актов самосознания, но из “графии”. Именно графия, в своей еще недостаточно определенной форме — письме, претендуя на место среднего термина в автобиографическом анализе, указывает нам на существование обширного поля языковой онтологии, независимой и своенравной инстанции, с которой считается каждый, кто стремится найти выражение в языке собственной истории жизни.

Удостовериться в онтологическом (языковом) статусе автобиографического опыта можно, пройдя кантовский путь сомнений. Познаем ли я, как себя познающий? “Но каким образом, — пишет Кант, — я, которое мыслит, отличается от я, которое само себя созерцает (причем я могу представить себе еще и другие способы созерцания по крайней мере как возможные) и тем не менее совпадает с ним, будучи одним и тем же субъектом? Каким образом, следовательно, я могу сказать, что я как умопостигаемый (Intelligenz) и мыслящий субъект познаю самого себя как мыслимый объект, поскольку я, кроме того, дан себе в созерцании, только познаю себя одинаковым образом наряду с другими явлениями, не так, как я существую для рассудка, а так, как я себе являюсь?” (курсив мой. — В.П.)⁹. Ответ, как можно заметить, уже

дан в вопросе: воздействуя на себя, субъект, стремящийся себя познать, встречает свое я в качестве явления, а не объекта. Кант справедливо указывает на отсутствие тождественности субъекта своим собственным созерцаниям. Созерцающий — не мыслящий, он живет во времени; напротив, мыслящий всегда “запаздывает”, хуже того, знает только пространство. Так вводится запрет на конструирование внутренних переживаний субъекта в пространстве, а точнее, пространство в силу его априорности препятствует превращению субъекта в познаваемый объект. Даже если предположить, что существует некий абсолютный наблюдатель, который в состоянии находиться как внутри переживаемого времени, так и извне, во времени, объективно измеряемом, то и в этом случае рациональное познание самого себя не будет достижимым; как только подобный наблюдатель начнет познавать, он сразу же окажется за пределами человеческого времени и всякий раз будет познавать только самого себя. На деле, любая попытка самопознания “выбрасывает” познающего из собственного времени, т.е. из того времени, которое следует познать в первую очередь, делает из него существо, пережившее собственную смерть. Кант не устает повторять: только внутренние синтезы переживания времени составляют ядро субъективности. Познавая себя как явление, мы познаем себя благодаря воздействию познавательного усилия на то, что стремимся познать; иначе говоря, не столько познаем, сколько каждый раз создаем себя. Это и есть цель времени, серия временных синтезов; они — вне-и-до-субъектны. Таким образом, критерий рациональности может быть приписан той области человеческого опыта, где возможно конструирование понятий в пространстве, упорядочивание явлений опыта на основе идеальной, априорно данной матрицы пространства-времени, независимой от возмущений, которые могут быть вызваны действием языка.

Устраняя проблематику языка из пределов рациональности, Кант косвенным образом указывает на возможность ее появления именно в опыте самопознания, поскольку отказывается обсуждать ее на уровне познавательных процедур. Разве это не контур будущей диалогической структуры: дан тот, кто, будучи познающим, одновременно является и объектом познания? Всякая единица внутреннего опыта страдает от этой двойственности, диалогичности и не дает перевести себя в знание. Пророческая критика Гаманом кантовского априоризма фокусирует проблему: в языке, как полагал Гаман, человек обладает тем, что предстает двум априористическим формам чувственной интуиции, а именно: пространству и времени. Язык образует “срединный пункт непонимания разумом самого себя”. Если продолжить мысль Гамана, то эффективность “непонимания” как раз и заключается в том, что в человеческий опыт вводится непрерывность времени: “я обладаю пространством и временем только потому, что они уже заданы в языке, а не потому, что они существуют как чистые интуиции бытия”. Гаман, в духе будущих герменевтических философий 20-го века, апеллирует к традиции, гарантом и охранителем которой является язык. Кант

фиксирует автобиографический парадокс на уровне познавательной процедуры научного типа и не идет дальше, открывая пути другим.

2

Создатель многотомного романа “В поисках утраченного времени” был прекрасно знаком с коварной гибкостью языка, дарующего воспоминание, но и повергающего в забвение. “И мысль, — замечает Пруст, — уже бессильна восстановить прежнее состояние, чтобы сопоставить его с новым, ибо ей положен предел: добытые нами знания, воспоминания о первых неожиданных мгновениях и услышанные нами слова загораживают вход в наше сознание, оказывают более мощное действие на наше прошлое, чем на не утратившую свободы форму нашего будущего”¹⁰. Как же открыть сознание прошлому? Пруст не раз указывал на такие состояния сознания, при которых человек полностью утрачивает ориентацию в окружающем его мире: “...проснувшись ночью, я не мог понять, где я, в первую секунду я даже не смог сообразить, кто я такой; меня не покидало лишь первобытно простое ощущение того, что я существую...”¹¹. Их можно назвать нулевым состоянием сознания. Если нет переживания подобных состояний, мгновенных и почти всегда случайных, когда сознание превращается в *tabula rasa*, то нет и последующего знания о том, откуда появляется ощущение существования и как возникают, слоаясь над ним, целые миры прошлого с их особой географией и маршрутами.

Что приводит в действие механизм памяти, не памяти хронологических дат, а памяти созидающей? Обычно представление об окружающем нас мире и его воображаемой карте соединяется с собственными именами мест, людей и событий: они — пункты, с которых начинает свой путь память. Подобно тому, как нельзя путешествовать в незнакомой местности без дорожной карты, так нельзя двигаться и находить

верные пути по направлению к Свану или Германтам, не размещая на воображаемой карте имена городов и людей, не устанавливая границы и места возможных переходов или конец путешествия. Пруст часто говорит об “ореоле”, “волшебном мире имен”. Воображаемое путешествие, которое совершает герой “Поисков” от имени Германт к замку Германт и далее к блистательной родословной герцогской четы, становится возможным благодаря перцептивному равновесию, существующему между “далью и близостью” имени Германт. Так имя получает свою особую, уникальную перспективу, создавая вокруг себя то, что В. Беньямин назвал “аурой”. Определяя ауру естественных предметов как неповторимое явление дали настолько близко, насколько это возможно, Беньямин дает перцептивную формулу любого культового образа. Даль противоположна близости: даль — это неприсближаемое, неприкосновенное, священное; близость — это возможная дистанция по отношению к культовому образу, дистанция, которая на мифологическом языке означала бы табу на “приближаемость”. Аура до тех пор удерживается вокруг имени, пока его изобразительные и звуковые элементы поддерживаются живыми силами воображения, наделяющими имя неповторимыми свойствами духовного и телесного опыта, переживаемого автобиографическим героем¹².

Собственное имя для Пруста — это еще и принцип типологического различения; скорее — полная форма, четко отграниченная от подобных ей форм. Иначе говоря, то, что должно “заполняться”, “ауратизироваться” в процессе воспоминания-путешествия. Вполне справедливо замечание Р. Барта о том, что прустовское имя представляет собой “лингвистическую форму воспоминания”¹³. Но и это не все. Имена могут умирать и они умирают, когда нарушается перцептивное равновесие, когда в опыт воспоминания вторгаются безличные силы механического воспроиз-

ведения: их первый вестник — фотография. Память создающая сменяется памятью знающей.

Перцептивную текстуру прустовского имени можно обнаружить в характеристиках творчества Эльстира.

“Больше всего меня интересовали те из картин Эльстира, которые казались наиболее смешными светским людям, так как картины эти воспроизводили оптические иллюзии, доказывающие, что мы не узнавали бы предметов, если бы не прибегали к помощи умозаключений. Как часто случается нам в экипаже открывать длинную светлую улицу, начинающуюся в нескольких метрах от нас, между тем как перед нами только ярко освещенный кусок стены, который создал этот мир глубины. В таком случае, разве не логично, вовсе не прибегая к ухищрениям символизма, но добросовестно возвращаясь к самым корням впечатления, представить одну вещь при помощи другой, которую в ослеплении иллюзией мы было приняли за нее? Поверхности и объемы в действительности независимы от названий предметов, прилагаемых к ним нашей памятью, когда мы их узнали. Эльстир старался оторвать от почувствованного им то, что он знал, его усилие часто заключалось в разложении агрегата умозаключений, называемого нами зрением”¹⁴.

Оптические иллюзии картин Эльстира пытаются восстановить приоритет других перцептивных стратегий, более архаических и материальных, — переживание мира до какого-либо знания о нем. И тогда картина, изображающая город на берегу морского залива, следует закону метафоры: линия, которая должна отделять город от его отражения на поверхности воды, не просто “смазана”, но сознательно устранена, и город в восприятии зрителя легко становится морем, и наоборот. Узловая точка, откуда обычно исходят лучи прямой перспективы в опыте классической живописи, не может быть отыскана. В этих картинах-ловушках не воспроизведена структура зрительного акта, не дан привычный ряд сигналов, открывающих возможность действительно “видеть”, опознавать живописную предметность. Но, с другой стороны, эльстировские образы вовлекают зрителя — зрителя незнающего — в бытийную толщу “видимого”, которое следует творить, а не созерцать. Имя появляется в опыте памяти как форма незнания.

“Но мое воображение подобно Эльстиру, передающему какой-нибудь эффект перспективы, не считаясь с понятиями физики, хотя бы оно ими и владело, рисовало мне не то, что я знал, а то, что оно видело; иными словами, то, что ему показывало имя”¹⁵.

Знанию прошлое не доступно, более того, оно стремится лишить нас прошлого, стереть следы неточных воспоминаний, грез, ошибок. В таком случае имена “Германт” или “Венеция” — с их особым звучанием, деталями, светом, неотделимые от нас, как неотделимы от нас близкие нам вещи и слова, — гибнут, оставляя после себя химическую формулу венецианского воздуха, откровенность фотографии, плоское остроумие аристократки или пустой знак на географической карте. Там, где мы не знаем, какая реальность может вторгнуться в имя, которому мы служим, и сделать его “пустым”, именем без нас, еще существует возможность его спасения. И спасения заслуживает не форма имени (точнее, не имя как форма), а его чувственная ткань, все это множество микрочастиц-ощущений, которые готовят нас к называнию, побуждая впервые стать говорящими. Если звук “э” вычерчивает пространство в имени Витрэ, увлекательная само имя в пластическую фигуру, которую уже нельзя назвать иначе, если дифтонги имени Кутанс, “жирные и светложелтые”, могут порождать образ нормандского собора, или если конечный слог “виль”, принадлежа печальным именам, может “взвизгивать как слово “летят” при игре в горелки”, если между согласными в имени Шампи таится по-прежнему, хотя прошло столько лет, солнечный луч... В перцептивном символизме прустовских имен читается история жизни¹⁶.

3

Пруст далеко не чужд соблазнов традиционной метафизики. Один из таких соблазнов — поиск “первоначала”. Действительно, можно ли иначе истолковать те две сцены, которым посвящено немало стра-

ниц в первом томе “Поисков”? Сцена первая: *сцена “вечернего поцелуя”*, сам рассказчик называет ее “драмой отхода ко сну”¹⁷. Сцена вторая: *сцена Пти-Мадлен*, — появление мира Комбре из вкусового ощущения, созданного чашкой чая и кусочком бисквита Пти-Мадлен. Зачем они? Почему без них Прусту нельзя начать свое великое предприятие? Не хочется думать, что это просто ложный прием, каким Пруст пытается придать квазироманную форму своей книге, обосновывая то, что не нуждается в обосновании. Драма отхода ко сну маленького Марселя объясняется в несложной коллизии семейного треугольника: желание быть с матерью находится под постоянным контролем со стороны отца. “Приходи со мной попрощаться, — лепетал я, — страшась отблеска отцовской свечи...”¹⁸ В этот далекий вечер отец неожиданно отменяет свой деспотически утвержденный запрет на прощание с матерью перед сном, страх наказания и чувство вины на время исчезают, и маленький мальчик обретает желанное мгновение возврата к райскому бытию, казалось, уже навсегда утраченному.

“Давно уже и отец мой перестал говорить маме: “Пойди с малышом”. Такие мгновения для меня больше не повторятся. Но с тех пор, стоит мне напрячь слух, я отлично улавливаю рыдания, которые я нашел в себе силы сдерживать при отце и которыми я разразился, как только остался вдвоем с мамой. В сущности, рыдания никогда и не затихали, и если теперь я слышу их вновь, то лишь потому, что жизнь вокруг меня становится все безмолвнее — так монастырские колокола настолько заглушают дневной уличный шум, что кажется, будто они умолкли, но в вечерней тишине они снова звонят”¹⁹.

Если быть внимательней, то можно заметить, что драма отхода ко сну, развертывающаяся на подмостках Комбре, наделяется крайне ограниченным пространством: все действие происходит на лестнице, соединяющей два этажа в старом деревенском доме; в полосу яркого света памяти попадает не весь дом и уж конечно не весь городок Комбре с его обитателями и страстями, а только эта лестница, “узкая по-

верхность” — все остальное погружено в темноту. Это пространство локализованное, жестко стратифицированное по власти отца, смирению матери и страданиям маленького Марселя. Из него нет выхода — и не только потому, что оно заперто деспотической волей, но и потому, что это пространство формируется из возвратного движения и подчиняется пренатальной логике. Другими словами, вопреки запрету, отделяющему ребенка от матери, в нем действует сила универсально человеческая, увлекающая любые тела к своему вечно желаемому раю — материнскому телу. Естественно, что тот, кто подобно Прусту ищет начало своей жизни в драматизме детских переживаний, кружащихся вокруг уже не достижимого единства с материнским телом, не способен стать рассказчиком. Прислушиваясь к собственным рыданиям и к тому, на какой путь к прошлому они указывают, Пруст-рассказчик устремляется по единственно освещенному и прямому туннелю памяти к утраченному раю, имя которого всегда неизменно: “быть-с-матерью-вовремя-вечности”. Дело не в том, что этот путь ложен, дело в другом: там происходит событие, которое для своего выражения никогда не будет иметь соответствующего языка. Чувство вины, которое испытывает маленький Марсель, не в силах вернуть прошлое в его возможной языковой полноте. Вина — это автоматическая память тела, рубец, который несут на себе человеческие тела и от которого они не в силах избавиться до тех пор, пока ждут прощения со стороны Другого. Наше прошлое было бы слишком ограничено, если бы определялось только законами боли и стыда, случайной радостью прощения.

4

Вот почему появляется вторая сцена и вместе с ней — совершенно иное пространство, пространство

воспоминания, а не памяти, и оно определяется другими законами, исключаящими опору на чувство вины и ритуалы признания. Если желаешь любви, то не прислушивайся больше к собственным рыданиям, ведь они выносят приговор, возбуждают вину, страх, делая любовь сомнительной, запретной и ускользающей, удаляют от тебя того, кого любишь и кому хочешь принадлежать. Человек воспоминания — тот, кто не считает себя виновным, и благодаря этому может вспоминать, не пугаясь случайности воспоминания, и в этом смысле он более не является культурным или моральным субъектом. Теперь, становясь рассказчиком, Пруст ощущает себя исключительно физическим существом, не различающим ни добра ни зла, и это существо бессмертно и множественно, как те физические события, которые связываются им в единую ткань “Поисков” нескончаемым движением письма. Явление воспоминания — не заслуга рассказчика. Только наличие особого материального носителя информации, располагающегося вне времени и пространства, в состоянии обеспечить связь прошлого и настоящего в любое из мгновений жизни. И Пруст находит его: первичный чувственный слой, состоящий из вкуса и запаха, доиндивидуальный и внесубъектный, является основным носителем созидающей памяти. Итак, первоначало “Поисков” погружено в физическую материю образа, в дообразное, хаотическое, частичное, но только в этом случае прошлое может быть воссоздано, сотворено заново во множестве своих случайных событий и процессов. “Искать? Нет, не только — творить”²⁰.

Автобиографическая интермедия под названием “В поисках утраченного времени”, которую разыгрывает Пруст, целиком зависит от того, осуществится или нет передача информации прошлого, так сказать, на молекулярном уровне:

“...когда от далекого прошлого ничего уже не осталось, когда живые существа перемерли и вещи разрушились, только запах и

вкус, более хрупкие, но зато более живучие, более невещественные, более стойкие, более надежные, долго еще, подобно душе умерших, напоминают о себе, надеются, ждут, и они, эти еле ощутимые крохотки, среди развалин несут на себе, не сгибаясь, огромное здание воспоминаний²¹.

Вкус и запах — частички материи, в то же время они спиритуальны, невещественны, “внетелесны”; благодаря им возможно возникновение единств прошлого и настоящего, и как только эти единства возникают, обретая необычную власть над памятью, они выскальзывают из времени, имматериализуются в идею жизненного пути. Вот почему рассказчик вынужден стать “вневременным существом” (*être extratemporel*)²². Для того, чтобы таинство коммуникации свершилось, в опыте воспоминания должно существовать по крайней мере две частицы: одна — прошлого, другая — настоящего. Частицы эти не просто совпадают друг с другом в “одно счастливое мгновение”, но борются, вступают, как говорит Пруст, в “рукопашную схватку”: два мотива в сонатной фразе Венетейля, вкусовое ощущение от чая с бисквитом Пти-Мадлен, вызывающее у героя романа удивительный мир Комбре давних лет. Отдельно ни одна из частиц ничего не значит: лишь их сцепление, причем настолько интенсивное, что способно разорвать поверхности встречаемых нами вещей, превратить их в знаки чего-то другого, чем они сами. Так образуется книга памяти, испещренная неразборчивыми записями, которую каждый из нас учится читать. В этой книге все знаки являются меморативными²³. Функция меморативного знака — “сцеплять”. Но под сцеплением Пруст не понимает вид механического взаимодействия двух уровней реальности (прошлого и настоящего). Не только вкус бисквита с чаем может оказаться меморативным знаком, но и мартенвильские колокольни, запах старинных комбрейских зал, цветение боярышника, три дерева у дороги на спуске в Юдемениль, да и по сути дела любая вещь — цветок,

треугольник, облако, камешек. Дешифровка меморативного знака — творческий акт, но лишь счастливый случай, даже необъяснимое чудо таинственной связи прошлого и настоящего переживаний может вызвать появление далеких миров.

Неужели все это громадное здание “Поисков” так зависело от случайностей воспоминания? Ответ, пожалуй, можно найти в том странном упорстве, с каким Пруст постоянно повторяет: лишь вкус и запах — они одни еще в силах открывать нам прошлое время и пространство, помогать в обретении утраченного, возрождать; именно они озаряют сознание “первой вспышкой”, порождающей эффект резонанса для всех потоков воспоминаемого, способствуя появлению все новых и новых меморативных знаков. Но почему? Ведь до сих пор психологическая наука не располагает экспериментальными свидетельствами подобной связи с прошлым опытом. Пруст мог бы разъяснить: частицы вкуса и запаха — рудиментарные остатки универсального тела, “бестелесного”, еще не подчиненного сонорным и оптическим законам более поздней чувственности. Это — знаки ближайшего рода человеческого существа и вещи (настолько ближайшего, насколько тело и вещь могут быть неразделимы); они “внедистантны”. Запах и вкус образуют начальный слой инфантильных структур чувственности; он один еще может подкреплять нашу веру в то, что мы действительно *были*. Когда-то далекий детский глаз ничего не “видел”, ничего не “знал”, первичный слой чувственности впитывал в себя ощущение вкуса и запаха, наращивая слои перцептивной ткани; детское тело, растущее, вовлекающееся в мир, еще не имело собственной плотности и границ, и представляло собой скорее атмосферу, нежели непроницаемую поверхность организма. Вещи могли прокладывать в нем свои маршруты так же свободно, как во внешнем пространстве, более свободно, поскольку

любая вещь, независимо от ее индивидуальных свойств и местоположения в мире, могла проникать в другую, образуя причудливые конфигурации чувственных ощущений, будущие меморативные знаки. Так сложилось и отлагалось время. Конечно, подобная консервация вкусовых впечатлений крайне сомнительна. Но для автобиографического анализа, принятого Прустом, важно другое: как без этих частиц давно исчезнувшего телесного опыта мы можем достигнуть глубин нашего прошлого, где нас самих еще нет, где царствует нулевое состояние сознания? Пруст взывает к разрушительной мощи произвольного воспоминания, способного освободить нас от ограниченности (временной и пространственной) наших тел, распылить их, превратить в тела-атмосферы, в которых события конденсировались подобно капелькам тумана при перепаде температур. И тем не менее это “освобождение” остается случайным.

5

Как же действует механизм “случайной” памяти? Вспоминать — это достигать экстатического состояния, “выходить из себя”, “быть в экстазе”. Вкус и запах — воротца Времени, которое может переживаться только экстатически. Вот почему Пруст понимает под перцептивными частицами (и не только предистальными, какими являются вкус и запах) жизненные энергии: их не следует уподоблять лейбницевским монадам, связанным между собой могуществом предустановленной гармонии. В противном случае они не могли бы прочерчивать линии путешествий из одного воображаемого пространства в другое, нарушать порядок времени, ища “встречи” друг с другом, образовывать очаги напряжения и борьбы, расширять амплитуду эмоционального порыва, неустанно вибрировать в глубину телесного опыта, призы-

вая к труду воспоминания. Но как только мгновение воспоминания наступает, и меморативный знак “сцепляет” далекие времена, так сразу же эти мельчайшие частицы, наконец обретающие радость общения, освобождаются от своих фиксированных, локализованных положений в человеческом организме, забытом событии или вещи.

“И вот два мотива сходятся друг с другом, как в рукопашной схватке, в которой один подчас совершенно исчезает в другом и воспринимается далее не больше, чем кусочек другого. Истинно говоря — лишь рукопашная схватка энергий, ибо если эти существа вступают в противоборство, то только будучи свободными от своего физического тела, явленности, имени...”²⁴

Энергия воспоминания освобождает. Микроскопические частицы памяти более не принадлежат сфере действия единого физиологического закона, которому подчинены органы нашего тела. В сущности, действуя на всех уровнях тела с различной степенью интенсивности, именно они вовлекают организм в вибрацию, предшествующую появлению нервной волны (спазму, шоку, эйфории или стазису блаженства), последствия которой трудно предугадать. Однако в любом случае внешние границы нашего тела будут нарушены, спутаны, смещены в другие тела, пространства и времена: тело, вышедшее из себя, вновь становится обиталищем вещей.

В исследованиях С.М.Эйзенштейна (особенно в замечательной книге “Неравнодушная природа”) уделяется много места анализу экстатических тел. По его наблюдениям, экстатическое тело (или, в другом языке, состояние сознания), как оно, например, обнаруживает себя в утонченной психотехнике Игнатия Лойолы, в живописи Эль-Греко или в серии офортов Пиранези “*Carcere oscuro*”, — это всегда тело, стремящееся проделать путь “восхождения к истокам”²⁵. Экстатические тела — всегда тела движения: в живописи передача движения неподвижной фигуры достигается соединением в одном целостном образе несов-

местимых фаз движения, каждая из которых находится в противоборстве с другой. Каждая фаза — часть другого тела, не орган в функциональной зависимости, а именно часть. Благодаря внутренней нарастающей вибрации достигается максимум экспрессии: фигура, оставаясь неподвижной (т.е. ее всегда можно “прочитать” как определенный организм), обретает движение, ее неестественная поза и жест — живой смысл. Внутри фигуры происходит как бы серия взрывов живописной “материи”, вовлекающих глаз зрителя в иллюзию движения. Всякое экстатическое движение — это своего рода “агрессия против организма”²⁶. В терминах физиологии движения экстатическое тело не может быть описано: это движение начинается в глубинах организма, но его будущая амплитуда явно превышает функциональные возможности органов, контролируемых обычными типами двигательных реакций. Другими словами, речь здесь идет не о теле, понимаемом в обыденном физиологическом смысле слова, не о теле-организме, определяемом своими органами, их четко означенными адаптивными функциями, а о “теле без органов”²⁷. Вот как на первых страницах “Поисков” Пруст описывает возвращение тела в границы организма:

“Память — память боков, колен, плеч — показывала ему (телу) комнату за комнатой, где ему приходилось спать, а в это время незримые стены, вертась в темноте, передвигались в зависимости от того, какую форму имела воображаемая комната. И прежде чем сознание, остановившееся в нерешительности на пороге форм и времен, узнавало обиталище, тело припоминало, какая в том или ином помещении кровать, где двери, куда выходят окна, есть ли коридор, а заодно припоминало те мысли, с которыми я заснул и проснулся”²⁸.

Сон выполняет экстатическую функцию. Пробуждение — угасание экстатического, возврат тела в границы обыденности, к идентичности сознания, к “я” как субъекту опыта памяти. Экстатическое тело себя не

помнит, это — тело без памяти, и вместе с тем оно способно достигать глубин прошлого, соединять времена.

Разгаданный Эйзенштейном секрет воздействия офортов Пиранези может помочь нам объяснить экстатику прустовской памяти. Кажется, подавляющая человека грандиозность “Тюрем” Пиранези ничем не может быть нарушена. И все-таки первое впечатление обманчиво и принадлежит глазу еще не “видящему”, не “вовлеченному”. Стены, стропила, окна, арки и лестничные марши — все эти органические элементы тюремной архитектуры охвачены внутренним движением, направленным против косной неподвижности каменных масс; движением “взрывным”, переходящим от одного порога интенсивности к другому: “...серия пространственных углублений, отсеченных друг от друга столбами и арками, строится как разомкнутые звенья самостоятельных пространств, нанизанных не по признаку единой перспективной непрерывности, но как последовательное столкновение пространств разной качественной интенсивности глубины”²⁹. Таким образом в пространственное изображение вводится деформирующая инстанция — время. Офорты Пиранези изображают мощь времени. Нечто подобное мы находим у Пруста. Степень интенсивности переживания — любовь, страдание, радость — высвечивает память на соответствующую пространственную глубину. В зависимости от того, какую из этих доминирующих в прустовском опыте воспоминания эмоций пытается возродить автобиографический герой, он и перемещается на ее волне во времени прошлого. Эти перемещения мгновенны; они — знаки времени, но сами совершаются как бы вне Времени, которое так стремится вновь обрести герой “Поисков”.

6

Прустовский универсум — универсум эпигонских; мир в “остатках” и “клочках”, которые, подобно лейбницевским монадам, включают в себя другие миры, но только в тех же остатках и клочках³⁰. Нет закона или высшего единства, способного предотвратить углубляющуюся микроскопию образной ткани: каждый образ колеблется, откликаясь в своем развитии на мельчайшую деталь, всегда “взрывную” и опасную для его возможной целостности. Ни одна из прустовских пар любви не обретает духа целостности: Сван—Одетта, Марсель—Альбертина, Марсель—Жильберта, Марсель—герцогиня Германт. Не любовь Свана к Одетте, но экстатическое

тело любви “Сван-Одетта” образуется из этих вибрирующих, резонирующих между собой частиц любовного опыта, борьба которых слышима в музыкальной фразе Вентейля, — ибо ни Сван, ни Одетта не обладают необходимой автономией и целостностью чувства; более того, все, что есть лучшего в их любви — это то, что для них недостижимо, оно сберегается подобно Времени в неопределенной длительности экстатических переживаний. И вот вместо Одетты — только резонирующие кусочки любовной эйфории: любимая Сваном поза или жест Одетты, ее глаза или припухлость щек размещаются в других мирах, более живых для Свана, чем любые реальные: в мирах великих образцов живописи. Пруст не без сожаления констатирует: “Там, где я искал великие законы, мне говорили, что я раскапывал детали”³¹. Примеры можно умножить, но ни один из них все же не станет доказательством того, что мир прустовских “Поисков” — мир хаоса.

Что же упорядочивает эти миры без закона? Прежде всего следует повторить, что время, которым владеет автобиографический субъект, не является временем, устремленным в единый жизненный центр некоего “сверх-я”; напротив, это время открывается в разветвлении множества отдельных потоков, которые движутся с разной скоростью и в разных срезах психической реальности. Временные потоки “сцепляются”, причем настолько мощно и разрушительно, что “я”, которому мы бы хотели приписать единое сознание собственного прошлого, перестает существовать — дробится, диффузирует, раскалывается на мельчайшие духовные единства, между которыми возникают так страшные Пруста мертвые интервалы времени. Время распадается на обретенное и утраченное. Пруст потрясен тем, что утрата героем чувства любви к Альбертине образует разрыв во времени, в его едином жизненном потоке, которым, казалось, должен двигаться вспоминающий. Как только чувство любви

угасает, и ее энергия более не вызывает резонанс всех “родственных” частиц”, из которых формируются тела любящих, тотчас в памяти занимает свое место интервал, отделяющий “я-любящее-Альбертину” от “я-нелюбящего-Альбертину”. В эти воронки интервалов ускользает Время. “Я” героя уже не обратимо другое, чуждое “я-любящему”, совершенно новое “я”, которое, как замечает Пруст, рождается в тени старого не потому, что те, кого мы любили, умерли, но потому, что мы мертвы сами³². Так автобиографический субъект оказывается странником среди своих собственных личин и прошлых психических состояний, не связанный единством “я”, скорее — множеством сменяющихся состояний бытия, но не линейно, по эстафете, а *трансверсально*³³. Вот почему бесполезно искать в романах Пруста непрерывность потока сознания, время как таковое; не обретенное время, а “обретенное пространство”³⁴ является единственным временем, которым овладевает автобиографический анализ. Но это пространство, следует заметить, не представляет собой единый континуум: между отдельными фигурами прошлого, образующими замкнутые в себе сферы (например, направление в сторону Свана и Германт)³⁵, пространство как бы прерывается, и потому путешествия в далекие миры могут осуществляться только вне времени, *экстатически*, а не благодаря последовательному переходу из одного пространства в другое:

“...когда воображение переносило нас оттуда, где мы живем постоянно, в сердце желанного края, переносило одним прыжком, который представляется нам колдовским не столько потому, что он преодолевал расстояние, сколько потому, что соединял две ярко выраженные индивидуальности земли, потому что переносил нас от одного имени к другому...”³⁶

Итак, между “двумя” (образами, именами или странами) нельзя выбирать, как нельзя найти “третье”, общее им; то, что их разделяет, непреодолимо. Вот почему ни время, исчезающее в интервалах, что

отделяют материи памяти, именуемые “стороной Свана” и “стороной Германтов”, ни время, которое обретается, материализуясь в отдельных воображаемых пространствах, где автобиографический герой каждый раз заново переживает свое “я”, не есть Время. Более того, Время, чей поиск столь же утомителен и трагичен, как поиск земного рая, оказывается непостижимым порядком реальности: в опыте воспоминания оно никогда не проявляет себя в виде “целого”, но только в причудливой мозаике “кусочных” пространств. Будучи вне карт и маршрутов памяти, оно остается трансверсальным всем возможным пространствам³⁷. Действительно, там, где прустовский герой пытается пережить время имманентным образом, “целостно”, мы находим лишь экстатическое тело без памяти, тело, которое существует в мгновения перехода из одного воображаемого пространства в другое и больше никогда. Экстаз угасает и появляется память: теперь любое время — лишь “интервал”, помноженный на другие интервалы. Если воспользоваться картографическими средствами, то прустовское время можно представить в виде зигзагообразной линии, прочерчивающей единую плоскость воображаемой карты “Поисков”; непрерывность линии определяется степенью интенсивности переживания, поэтому автобиографический герой так легко переходит из настоящего в прошлое и наоборот. Здесь нет истории жизни, все события свершаются одновременно и в одном измерении пространства — в плоскости карты.

И тем не менее история жизни все рассказывается. Но тогда, кто рассказывает? Уместен и другой вопрос: не следует ли допустить существования другого времени, которое всегда “под рукой”, неуловимое, поскольку более близкое, времени языка, длящегося ровно столько, сколько длится жизнь самого вспоминающего? В таком случае закон трансверсальности — закон, совершенно непостижимый в своей функции

“сцепления” всего разрозненного, частичного, уникального, — обретет свой истинный смысл не в специфике прустовской памяти, но в законе письма.

7

Автобиография пишется. Как известно, Пруст писал большими периодами, растягивающимися порой на целые страницы. И это — не периоды латинской ораторской речи, которой так стремился подражать Ницше, где длительность периода определялась временем от вдоха да выдоха. Проза Пруста лишена физиологической периодичности: она не “дышит”, так как сверхценно одно — грамматическая красота фразы. Вот почему она не приспособлена для чтения вслух, она читается “глазами”³⁸. И хотя легко представить себе склоненное тело пишущего, интерьер кабинета, обитого пробкой, и удивиться случайным вещам, давно ставшим символами писательской удачи (прустовский архив не утаит свидетельств), все же нельзя проникнуть за покровы творящего тела, увидеть зарождение тех жизненных потоков, которые, освобождаясь от своих локализаций во времени и пространстве, пересекают во всех направлениях вспоминающее тело, и только рука в силах индивидуализировать их, придать графическую форму и разместить на поверхности листа. Для Пруста была значима только “поверхность”, своего рода зеркальное устройство, обладающее способностью удерживать даже самые ускользающие и неверные образы самого себя. Пути в “зазеркалье” Пруст не знает³⁹. Напротив, доминирует стратегия непрерывного вписывания себя в автобиографический текст, развертывания прошлых и настоящих событий в одной плоскости, позволяющая возвращаться, повторять, достраивать автобиографический текст, а еще более точно — постоянно “править” его. Цель подобной стратегии — книга. Словно

только книга может быть единственной формой жизни, единственной реальностью, в существовании которой Пруст не сомневается: “более” чем сама жизнь и всегда — в вечном становлении⁴⁰. Пруст не рассказывает историю своей жизни, а стремится стать книгой, книгой-Прустом и тем самым ликвидировать разрушительную силу времени. Книга — ловушка для времени.

Культовая книга? Бесспорно. Ведь Пруст, чья страсть к символизации литературного опыта была столь же неизменной, как у Малларме, никогда не скрывал своей “великой” цели: создание в себе замкнутого, герметического произведения искусства. Другое дело, что эта цель не была достигнута. Пруст так и не смог идентифицировать в одном определенном образе желаемую конструкцию книги, которая бы отвечала всем условиям *art pour art*. Может быть, книгу следует строить как “собор”? — и тогда автор двоится под бременем призваний: то каменщик, жизнь которого уже завещана камню, жизнь ничтожно малая по сравнению со временем собора, то архитектор, отыскивающий в вознесенных линиях будущих готических шпилей образцы экстатического разрешения тем суетного и вечного. Или, напротив, как это сплошь и рядом происходит в романах Пруста, быть просто путешественником, двигаться путями, которыми движется само автобиографическое письмо, ничего не обещая, но и ни к чему не обязывая; в таком случае книга — не исполнение предначертанного, не средство достижения цели, превосходящей ее саму, а только поверхность, подвижная, постоянно растущая, нескончаемая, словно сотканная из отпавшей “кожицы” вещей мира⁴¹. В автобиографическом письме нет “соборности”, оно деструктивно и антиисторично. Вот почему читатель романов Пруста, наблюдающий столь частые и массивные разрывы исторического плана повествования в его прозе, испытывает оправданное сомнение: да рассказывается ли история вооб-

ще? С каждым последующим мгновением чтения читатель вовлекается в другой поток письма, рассекающий нарративный: любая часть нарративного плана крайне неустойчива и грозит покинуть свое детерминированное повествованием место, перейти из линейного в вертикальное измерение текста. Не об этом ли свидетельствует навязчивый повтор тире и скобок в графике прустовских текстов? Вот, например, фраза, совершенно обычная для Пруста:

“Глядя на его голову, только слегка постаревшую от забот (теперь все благодаря тому же самому свойству, в силу которого люди, прочитав программу, догадываются о замысле части какой-нибудь симфонии или, познакомившись с родными ребенка, указывают, на кого он похож, заключали: “Про него не скажешь, что он урод, но, как хотите, он смешон: этот монокль, эта непринужденность, эта улыбка!” — заключали, проводя в пристрастном своем воображении незримую грань между разделяемыми расстояниями в несколько месяцев головой счастливого любовника и головой рогоносца), она восклицала: “Ах, если б переделать эту голову, вложить в нее побольше благоразумия”⁴² (курсив мой. — В.П.).

Итак, голова Свана, благодаря мастерству “всеприсутствующего рассказчика”, пускается в путешествие, которого могло бы и не быть: голова-программа, голова-ребенок, голова-любовник, голова-рогоносец. Это — своего рода взрыв головы: она рассыпается на множество резонирующих друг с другом частиц-образцов. Можно судить о том, насколько удачна в данном случае метафорика Пруста, но отказать ей в редкой микрологической силе невозможно. Старая голова разрушена, а новая так и не может сформироваться. Не трудно заметить, что совершается то, чему Пруст предан до истовости: ритуал непрерывного письма. Если главное предложение (оно дано курсивом) вполне нарративно, то вставной период препятствует развитию нарративного плана, оттесняя куски главного предложения на границы фразы, — границы непрочные, хрупкие, столь проницаемые, что, кажется, еще мгновение, и они исчезнут, поскольку не в силах остановить этот надвигающийся хаос образов.

Но скобки не обязательно находят графическое выражение в тексте, они могут быть графически невидимы. И тем не менее они постоянно ощущаются, знаменуя собой нарушение нарративного принципа. Скобки (как и тире) — знак письма, не наррации. История же рассказывается линейно, она информирует, иллюстрирует, поясняет, но никогда не стремится завладеть временем и тем более экспериментировать с ним; она как бы принадлежит самому времени. Прустовский стиль отягощен метафорическим экспериментом: он словно не знает, что два события могут быть связаны между собой линейной закономерностью (хроника событий Комбре для Пруста немислима). Время пишущего вторгается в повествование о прошлых событиях, принуждая их расположиться в единой автобиографической плоскости: образ рядом с образом, персонаж рядом с персонажем, не в последовательности причинной связки “если—то”, а трансверсально — “и то — и это”. Процесс чтения предельно замедляется, и читатель утрачивает чувство соотнесенности с хронологическим временем рассказа; время “поймано” и движется теперь внутри себя, вторя ритму письма. И тогда любая деталь, самая мельчайшая, окрашивается могуществом письма; благодаря ему любой образ, повторяясь и резонируя с другими, способен формировать бесчисленные линии маршрутов, которые или прошел, или еще может пройти герой автобиографии. Время скобок превращает время наррации в псевдовремя. Не вкус и запах — эта интермедия автобиографического начала, а непрерывность усилий письма и, следовательно, только язык открывают Прусту утраченные пространства, одаривая читателя иллюзией обратимого времени.

Лицо, голос, письмо. Имя и маска. Иллюстрация I: имя-Бергот. Иллюстрация II: лицо-Альбертина

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

Первая фаза: ауратизация объекта посредством имени (называния), освобожденного от конкретного референта, имя в этой фазе еще плавает в пространстве воспоминания, не поддающегося никакой эрозии со стороны времени. Имя в данном случае есть “лингвистическая форма” произвольного воспоминания (Р.Барт). Оно представляет от имени ЛИЦА, или того, что можно назвать сверхлицом.

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

Можно так представить схему этих фаз:

поверхности и частичные объекты	уникальная поверхность	целостный объект
	голос	
имя-маска		лицо другого
	тело	
вариантное		инвариантное

Пруст полагает, что внешнего облика — этой суммы живописных, оптических поверхностей — явно недостаточно, чтобы пробиться к подлинному лицу — не как уникальному знаку, а как множеству знаков (сонорных, тактильных, оптических, вкусовых и т.д.). Нужен иной знак живого, противостоящий первым поверхностным олицетворениям: может быть, глаза, мимика, которые преобразуют неизбежность маски и ее мумиеподобность? Может быть. Но скорее всего нужно вслушиваться в голос, ведь Пруст замечает:

“...в голосе есть не только особая чувственно воспринимаемая поверхность, как в обличье, голос является частью той бездонной пропасти, от которой становятся такими головокружительными безнадёжные поцелуи”⁴³.

Голос, и в этом нет сомнения, является для Пруста знаком живых сил тела. Лицо всегда склонно превращаться в маску, оно быстро мертвеет под взглядом, поэтому оживить лицо и снять с него омертвляющую коросту маски может лишь голос: маскировать, меняться, обрастать мимическими чертами и подробностями, как бы отражающими в себе игру разнообразных сил тела. Голос — это не просто знак “глубины” лица (“души”): не принадлежа лицу как маске, но исключительно телу, он формируется на другой, о-лицетворенной поверхности. Иными словами, лицо более не определяет жизнь тела и не может замкнуть его силы в мумифицированный образ, почти подобный мертвому автомату. Тело, игра живых сил, прорываясь сквозь поверхность маски-лица, разрушает последнюю связку, освобождая новые пути для опознания лица персонажа и наделяя его неким сверхсмыслом, которым может обладать лишь лицо. Первая встреча героя “Поисков” с его любимым писателем может быть поучительным примером явления лица посредством голоса-тела. Наслаждаясь прозой Бергота, Марсель уже представил себе его те-

лесный образ, исходя из выявленных им законов творчества, из стиля писателя. Поэтому непосредственная встреча с писателем порождает у него “нечто вроде столбняка, когда вместо мира воображаемого” перед ним появляется реальный, “во плоти”, Бергот с лицом-маской, обрамленным “черной бородкой”, на котором господствует “раковинообразный нос”, и все это еще подкрепляется отвратительной дикцией, совершенно “непохожей на его слог”. Марсель испытывает глубокое разочарование:

“Непонятные слова, исшедшие из уст маски, которую я видел перед собой сейчас, во что бы то ни стало нужно было соотнести с моим любимым писателем, а между тем они упорно не желали вкладываться в его книги, как вкладываются одна в другую коробочки, они находились в другом плане, они требовали перемещения (transposition), и вот тогда я однажды произвел такое перемещение, повторяя фразы, какие при мне произносил Бергот, я обнаружил в них всю оснастку стиля его произведений; в его устной речи, которая мне сначала показалась такой непохожей на них, я обнаружил приметы этого стиля и мог на них указать”⁴⁴.

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

уступить свое место другой поверхности, где этот голос живет, — поверхности письма. Вытесненный из произнесения голос закрепился в письме, своей второй родине, именно там, следуя за ним и его повторяя, закрепилось и живет тело Бергота как писателя. Пруст нисколько не сомневается в том, что в стиле Бергота сохраняется то, что он сам постепенно утратил как смертное, физиологическое и социальное существо с подозрительной моралью и странными привычками — полное бытие голоса, игру еще живых сил тела. Лицо Бергота отыскивается в музыкальной арматуре его стиля, именно там оно выступает уже просто как маска Другого. Но, все более погружаясь в свое исследование, Пруст обнаруживает, что голос Бергота — это не голос другого человека, который словно живет в “глубине” первого, человека-маски, это совершенно иной голос — голос родового тела (сонорного тела всей семьи Берготов, от которого сам Бергот унаследовал эту способность переходить “от крика бурной радости к шепоту тягучего уныния”, сумев закрепить ее в своей прозе растягиванием слов, “повторяющихся в восторженных кликах или опадающих во вздохах скорби”⁴⁵). Но не Бергот додумался до такого необычного решения, он так и остался этой одинокой и ограниченной поверхностью, поверхностью маски, вырванной из всех родовых связей и забывшей свой собственный голос, который всякий раз, когда он принимался за свои писания, возвращал ему универсальную олицетворенность мира, мира без маски. Искусство транспозиции, которым так замечательно владеет Пруст, есть искусство имитации, и только благодаря ему, этому “вживанию” в тела и голоса Другого, причем не воображаемого, а реально-го Другого, “здесь” и “сейчас” существующего во времени самого Пруста, ему удается возратить нам из небытия, из омертвевших образов времени реальный опыт событий прошлого. Транспозиция — это

восстановление сил тела в поверхности лица и тем самым развертывание самого лица, но уже как лица, в сложную и противоречивую игру телесных поверхностей, из которых оно строится, — никогда не принадлежа ни одной из них, ибо его полная и чистая явленность не откроется никогда, а если откроется, то только в бесконечном множестве своих поверхностных олицетворений. Так и лицо Бергота, развертываясь сразу же одновременно в нескольких горизонтах, не захватывается ни одним из них и продолжает существовать в сложной топологии своих поверхностей: поверхность маски, распадаясь, может уступать место силам голоса, сонорной поверхности, которая также не самодостаточна и скользит далее к другим поверхностям жизни и смерти.

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

“Воистину лицо человеческое подобно божественному лику из восточной теогонии; это целая гроздь лиц, которые находятся в разных плоскостях и которые нельзя увидеть одновременно”⁴⁶.

Видение Пруста *телескопично*, это видение посредством аффлектирующего телескопа, т.е. такое, которое в силу своей направленной чувственной интенсивности (например, любовь-ревность) изменяет и того, кто видит, и то, что он видит, как если бы световой луч, проходящий через линзы телескопа, искривлялся под воздействием причин, к самому оптическому устройству не относящихся, но именно в силу этого мог приближать к наблюдателю самое удаленное. Вероятно, по этой причине искривления далекий образ хотя и приближается, но по мере приближения дефокусируется, расплываясь по краям, начинает мерцать и струиться. И чем удаленней астрономичес-

кий объект желания, тем более расплывчатым становится зрительное поле, тем меньше у нас возможностей улучшить резкость, и тем более бессильным становится сам акт зрительного усилия. Пруст постоянно напоминает о том, что его роман — это своего рода *оптический инструмент*⁴⁷, достаточно мощный, чтобы приблизить *прошлое* переживание и преодолеть бесконечное расстояние, нас от него отделяющее. Но не следует забывать, что это преодоление возможно лишь в том случае, когда оптическое устройство способно порождать различные чувственные эффекты. Альбертины еще нет, но уже есть *лицо* — *очертания и два глаза*. Бесформенная стайка девушек, что резвится на пляже Бальбека, образует “что-то вроде *белеющего созвездия*, в котором можно было различить *два глаза*, блестящие ярче, нежели другие, лукавое лицо, белокурые волосы — различить и тотчас снова потерять из виду, мгновенно слить их в одно внутри расплывчатой молочно-белой туманности...”⁴⁸. Мало этого, это не просто *белое пятно*, это еще и вид материи со своей плотностью и консистенцией:

“Тогда мелькающие девочки находились на нижней ступени развития, на которой своеобразие еще не накладывает отпечатка на каждое лицо. Подобно примитивным организмам, у которых индивидуальное само по себе не существует, у которых оно создается не столько каждым полипом в отдельности, сколько состоящей из них колонией полипов в целом, они жались друг к дружке. Время от времени одна из них валила наземь соседку, и тогда дикий хохот, — а смех был, кажется, единственным проявлением их внутренней жизни, — всколыхивал их всех одновременно, ступенькая, сливая эти нечеткие гримасничающие лица в *студенистость единой грозди, искрящейся и дрожащей*”⁴⁹.

Итак, сначала лицо Альбертины словно совпадает с пляжами Бальбека, *лицо-пляж*; и его невозможно выделить из колеблющегося, меняющего свои оттенки, белеющего фона, в котором движутся тела, позы, жесты, просверки глаз, образующих “*стайку девушек*”. Однако постепенно этот астрономический объект изменит свою небесную траекторию и приблизит-

ся, но уже по другим законам оптики, и тогда выделяются из “молочной туманности” отдельные лица, а в них только им присущие особенности, детали, планы, ракурсы и т.п. *Дистанция сократится*, но это уже не будет сближением телескопического свойства. Оптическая (зрительная) дистанция сократит расстояние от отдельного лица, но только потому, что вступит в действие другой закон его существования — *будущая смерть*. Две дистанции аффектированной чувственности, *одна в одной*: телескопия нас сближает, удаляя, ибо тот тип чувственности, который обеспечивает подобное сближение, не имеет ничего общего со зрительными механизмами восприятия; микроскопия наблюдения будет, собственно, иной формой чувственности, *чисто зрительной*, которая, постепенно стирая астрономическую ауру с объекта-лица, даст ему возможность перейти в земное время, *время смерти*, а именно оно и только оно сближает нас с чужим лицом как испещренным все более точными и обязательными знаками его индивидуальности.

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

“Мужчины, юноши, женщины — старые или зрелого возраста, — от общества которых мы как будто получаем удовольствие, представляются нам расположенными на плоской и непрочной поверхности, потому что мы их осознаем через зрительное восприятие, и только; но это же зрительное восприятие становится как бы посланцем всех наших ощущений, едва лишь оно обращается на девушек; наши ощущения открывают в них различные обонятельные, осязательные, вкусовые свойства, которыми можно наслаждаться даже без помощи рук и губ; и, — умеющие благодаря искусству транспонировки, благодаря гениальному таланту синтеза, которым отличается желание, воссоздавать по цвету щек или груди прикосновение, пробование, защитные касания, — наши ощущения придают девушкам ту же медовую густоту, какую они образуют, когда берут взятку в розарии или когда пожирают глазами гроздь на винограднике”⁵⁰.

“Двигаясь за пределы сознания, любопытство, пробуждаемое в нас любимой женщиной, идет дальше ее характера, если бы мы и мог-

ли на нем остановиться, то, конечно, не захотели бы. Предмет нашего волнующего исследования важнее свойств характера, похожих на ромбки кожного покрова, различные сочетания коих составляют цветовую неповторимость плоти. *Лучи нашей интуиции проходят сквозь них, и изображения, которыми они нас снабжают, не являются изображениями чьего-то лица — они воспроизводят мрачное и горестное единообразие скелета*”⁵¹.

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

“Некоторые мужчины и женщины становятся в старости непохожими на себя; их манеры были когда-то столь утонченными, а лица — столь юными. Но для того, чтобы продолжить разговор о них, стоит приблизиться вплотную к гладкой коже лица и прекрасным контурам его, и тогда оно окажется совершенно иным — вегетативной поверхностью, чем-то подобным тому, что мы видим через микроскоп, когда разглядываем с его помощью каплю воды или крови. Тогда можно будет заметить множество жировых пятен на коже, которая представлялась мне гладкой, и они вызывают отражение. Линии лица не сопротивляются этому увеличению. Линия носа при близком рассмотрении разрушается, округляясь, покрываясь все теми же жировыми пятнами, которые остаются от того, что было лицом; глаза убираются под мешки, и они разрушают сходство этого лица с тем, которое мы ожидали найти... их лица были юными при взгляде издалека, и возраст их увеличивается по мере роста изображения всего их облика (figure) и возможности исследовать его в различных планах; он остается зависимым от наблюдателя, который расположился, чтобы видеть, как ему удобно, и применять к этим лицам только взгляды далекие, которые выбирает оптик для дальнорзости; вот почему их старость, как присутствие инфузорий в капле воды под микроскопом, была вызвана не столько пережитыми годами, сколько зависимостью от видения наблюдателя — степенью масштаба (lu degre de l'echelle)”⁵².

Формула смерти физиогномически проста: один человек — одно лицо. Как только между лицом и его образом устраняется последняя дистанция, и они как бы “остывают” друг в друге, мы мертвы. Вот почему, пока мы еще *есть, существуем*, мы так упорно сопротивляемся собственной идентификации (прекрас-

ный пример — фотография для паспорта, по которой нас опознают, идентифицируют и где случайный образ, фотобтпечаток, играет роль нашего лица). Не знаю, прав ли я, но, мне кажется, работе Пруста-фотохудожника над портретом должен сопутствовать легкий страх перед возможным омертвлением лица, а лучше — полное осознание того, что тот, кто захвачен фотографическим воодушевлением, является “агентом смерти” (Р.Барт)⁵³. Стоит, вероятно, попытаться с той же скрупулезностью, что и Пруст, учесть метафизические следствия из этого факта. Оптический инструмент Пруста — достаточно странное устройство: соотношение линз наблюдения в нем крайне неустойчиво и полностью определяется позицией наблюдателя, который то сближается, то удаляется от наблюдаемого лица — то слишком быстро, то слишком медленно, то застывая, то повисая... Прустовский наблюдатель видит в масштабе, размерности собственного аффекта, точнее, в прямой зависимости от его *интенсивности*. Если что-то и может помешать ему удалить близкое в даль воспоминания, так это *линза смерти*. И теперь он обречен видеть только ею, как фотограф. А фоторабота смерти всегда видна: омертвление в лице опадает в собственный след, глубокую морщину, которая ограничивает живую пластичность и чистоту кожи, — процесс иссыхания, заострения, огрубления черт лица. Скоро оно, *это* лицо, застынет навсегда. Энергия смерти. Благодаря будущей смерти лицо по спирали жизни начинает скорбный путь к себе, и, как только это возвращение состоится, лицо станет собственным образом, выступит в обличьи трупного слепка. Магия мертвого. Привлекает ли она Пруста-фотографа? Одно ясно, что лицо для него не только важно как *живое*, существующее словно без черт, *атмосферно*, в поле синестетических аффектов, но и как *лицо геологическое*⁵⁴, т.е. как лицо, которое может быть описано толь-

ко в геологических терминах (во всяком случае используется терминология, которая каждый раз констатирует на исследуемом лице все новые и новые отложения мертвого, а эта терминология может быть не только геологической, но и *медицинской*). Лицо великой Берма покрывается смертельной тенью (*la mort sur le visage*):

“Умиравшие глаза жили относительно самостоятельной жизнью по контрасту с этой окостеневшей маской лица и слабо блистали, подобно отблескам на коже змеи, спящей среди камней”⁵⁵.

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

Полный пробег серии завершается радикальной трансформацией лицевого образа (“смерть бабушки”). Первое лицо, посмертная маска, что угнетает нас физиологией мертвого, может быть стерто, *выбелено*. Сокрывать смертные следы, не просто сокрывать, но и сохранить. Иногда сочувствуешь желанию фотохудожника опередить смерть, с которой так тесно связана жизнь, — успеть выбеливать, ретушировать ее траурные знаки. Лицо, меняясь от плана к плану, начинает мерцать выбеленным, стирая в себе следы мертвых отложений. Конечно, процесс стирания не в силах устранить смерть, им задерживается ее приход, будущий триумф, и, может быть, фотохудожник и не

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

1984, 1990

1. Не говоря уже о французском прустоведении, роль которого в современной французской культуре остается значительной, о Прусте пишут философы, лингвисты, историки культуры. Следует обратить внимание, например, на такую тему французской культуры последних десятилетий, как Леви-Строс — Пруст. В “Грустных тропиках” Леви-Строса соприкасаются, образуя одну культурно-познавательную модель, археология чувственного и структурная этнология.
2. Misch G. Geschichte der Autobiographie, Bd. I. Leipzig und Berlin, 1907, S. 3.
3. Foucault M. La volonté de savoir. P., 1976, p. 79.
4. Ср. глубокое замечание М. Вебера о том, что “психологический эффект сохранения исповеди повсеместно сводился к освобождению индивида от ответственности за свое поведение (этим и

- определялась приверженность к исповеди)...” — Вебер М. Протестантская этика, часть II и III. М., 1973, с. 188.
5. П. Валери полагает, что искренний рассказ о себе — “только “комедия искренности”, хотя бы уже потому, что для того, чтобы эта модальность речи-признания была удержана, необходимо *внутри* самого субъекта признания найти место существования абсолютному субъекту, который был бы способен судить о том, что является искренним, а что нет.
 6. Starobinski J. J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle. P., 1957, p. 76.
 7. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974, с. 272.
 8. Там же, с. 276.
 9. Кант И. Сочинения в шести томах, т. 3. М., 1964, с. 207—208.
 10. Пруст М. Под сенью девушек в цвету. М., 1976, с. 121—122.
 11. Пруст М. По направлению к Свану. М., 1973, с. 35.
 12. Benjamin W. Gesammelte Schriften, Bd. 1/2. F/M, 1974, S. 480, 481
 13. Barthes R. Proust et les noms. — In: Proust et les critiques de notre temps. P., 1969, p. 160.
 14. Пруст М. Собрание сочинений, т. 3 (Германт). Л., 1936, с. 478.
 15. Там же, с. 627.
 16. Прустовская попытка языковой символизации истории жизни нашла свое продолжение в автобиографическом опыте Ж.-П. Сартра и М. Леири (последний, применяя элементы сюрреалистической и психоаналитической техники, попытался увидеть историю собственной жизни как бытие языка).
 17. Пруст М. По направлению к Свану. М., 1973, с. 72.
 18. Там же, с. 64.
 19. Там же, с. 65.
 20. Там же, с. 73.
 21. Пруст М. По направлению к Свану, с. 75.
 22. Proust M. A la recherche du temps perdu, t. 3 (Le temps retrouvé), P., 1977, p. 871.
 23. Прустовский опыт памяти отличен от мнемотехники Ж.-Ж. Руссо (“гербаризм” памяти). “И если засушенное растение становится меморативным знаком, который вызывает у Жан-Жака образ освещенного светом пейзажа и прекрасного путешествия, если он заставляет появиться прошлое состояние души в актуальном сознании, то тогда растение служит цели исключительно внутренней: оно дает Жан-Жаку Жан-Жака. Меморативный знак является, следовательно, медитацией, которая вводится для того, чтобы установить непосредственное присутствие воспоминания. Можно сказать, что эта медитация — медитация регрессивная, поскольку она далека от того, чтобы вызывать преодоление чувственного опыта, а напротив, стремится проявить его в целостности; она имеет дело только с оживлением предшествующего момента так, как он был пережит, без того, чтобы подчинять его (как это делал Пруст) усилиям познания, которое стремится постигнуть сущность времени. Засушенный цветок более действителен, чем любая рефлекс-

- сия; он вызывает спонтанное проявление образа прошлого в сознании, остающемся пассивным. Вновь обретший свое место в гербарии цветок открывает Жан-Жаку самого себя и его далекое счастье, прекрасное путешествие, в которое он устремился ради того, чтобы открыть те редкие, недостающие ему подвиды растений". — Starobinski J. J.-J.Rousseau, p.292—293.
24. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.3, p.260. Опозиция организм—тело развертывается у Пруста через классическую для его времени опозицию "тело—дух". Поэтому для него всякое физическое напряжение (боль, страдание, радость) разрешимо не в сфере самого телесного, но в сфере духовного: обретение спиритуального эквивалента телесному событию позволяет освободиться от опасности иметь тело, т.е. *быть организмом*. Собственно история Пруста — история борьбы с организмом ради высшего жизненного единства, которое для него как для писателя остается единственно возможным — *ради книги*.
25. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах, т.3. М., 1964, с.207.
26. Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. М., 1975, с.177.
27. Ср. высказывание А. Арто: "Тело есть тело, оно единственно. И не имеет нужды в органах. Тело никогда не является организмом. Организмы — враги тела". Экстатическое тело — вне пространства, и может быть приравнено состоянию глубокого эмоционального прорыва, который может быть вызван любой эмоциогенной ситуацией, в том числе и самыми различными наркотическими средствами. Подобный образ внутреннего тела часто встречается в клинике шизофрении (см.: Freud S. The Complete Psychological Works, v.12 (1911—1913). London, 1958, p.3—80.) Новую интерпретацию тела без органов как тела экстатического, опираясь на работы Мерло-Понти, Арто и авангардистскую живопись Френсиса Бэкона, пытается развернуть сегодня Ж. Делёз. См.: Deleuze G. Francis Bacon. Logique de la sensation. P., 1981.
28. Пруст М. По направлению к Свану, с.36.
29. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах, т.3, с.207.
30. Poulet G. L'Espace proustien, P., 1963, p.54,55.
31. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.3, p.1041.
32. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.3, p.595.
33. Ibidem, p.593,594.
34. Poulet G. L'Espace proustien, p.26.
35. Ср.: "Одна сторона, через мать маленькой девочки и Елисейские поля, привела меня к Свану; другая, через ее отца, к полдню Бальбека, где я вновь увидел его совсем близко от моря, залитого солнцем. Уже тогда между этими двумя путями установились трансверсальные отношения". — Proust M. A la recherche du temps perdu, t.3, p.1029.
36. Пруст М. Под сенью девушек в цвету, с.225, 226.
37. Deleuze G. Proust et les signes. P., 1970, p.141.

38. Простой опыт может показать нам, насколько проза Пруста не приспособлена к чтению вслух: невозможно удержать в памяти все богатство связей и отношений, в каких находятся образы текста. Пруст предлагает чтение *медленное*, с постоянным возвратом к отдельным образам и размышлениям, чтение не линейное, но "кусочное".
39. Ср.: "...пленный как Нарцисс в зеркале графизма...автор вписывает себя медленно, но с волевой настойчивостью в собственный текст". — Vutor M. Eloge de la machine à écrire. — In: L'Arc. P., 1972, n.50, p.7.
40. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.3, p.1041.
41. Ср.: "...я построил бы мою книгу, не осмеливаясь говорить амбициозно — как собор, но совершенно просто, как шьют платье (robe)". — Proust M. A la recherche du temps perdu, t.3, p.1033. Слово robe Пруст далее расшифровывает как paperoles (клочки бумаги, бумажный хлам). Но не только. Следует удерживать в памяти и представление о "кожице", которое входит в этимологическую структуру слова robe.
42. Пруст М. По направлению к Свану, с.339.
43. Пруст М. Под сенью девушек в цвету, с.491.
44. Там же, с.136.
45. Там же, с.137.
46. Там же, с.489.
47. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.III. p.946.
48. Пруст М. Под сенью девушек в цвету, с.399.
49. Там же, с.399—400.
50. Там же, с.466.
51. Там же, с.468.
52. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.III. p.946—956.
53. Barthes R. La chambre claire. Note sur la photographie. P., 1980.
54. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.III. p.946.
55. Ibid., p.998.

Приложение II

ки ни с чем, казалось, не соотнесенное (ни с текстом, ни с реальностью видимого образа). Прибавим канцелярский опыт составления “бумаги”, требующей искусства письма и его быстроты, отчетливости и, возможно, красоты букв. Опыт безымянный, без подпи-

meiner letzten noch einmal ganz 'oblen im Ver
fügung stehen. Es ist das natürlich nicht alles
und die welche ich fragte bringe mich auch mehrere
Reden. Aber jeden Tag soll zumindest eine Ze
gegen mich gesprochen werden wie man die
immerhin jetzt gegen den Komiker richtet. Un
dem ich dem einmal vor dem Jahre erleben
würde hergeschafft von einem Jahre so wie ich
z. B. letzten Weihnachten geschickte bin und u
ch so weit war dass ich mich nur noch g
ausen Punkte und wo ich, wehlich auf
der letzten Stufe meiner Leiter schien, die
den Fuß auf den Boden stand und in
der 'Wand' Aber was für ein Pöbel: was bin
in 'Wand' Und doch fiel jene Leiter nicht
'drückte sie mein Füsse an den Boden,
'haben sie meine Füsse an die Wand.



b

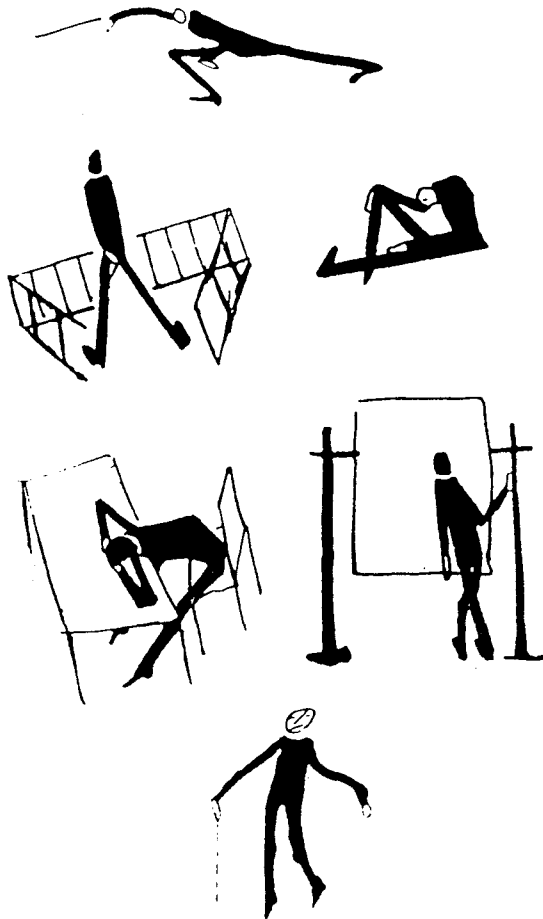
Франц Кафка. Конструкция сновидения.
Страсть видеть. Барьер. Неподвижный герой быст
рого мира. Звуки-каннибалы. Возвращение на родину. Я
— Ты (Бубер и Кафка). Гул и шум. Животные звуки

Рисунки Кафки. Имеют ли эти странные каракули
отношение к тому, что называют рисунками?



а
Три вида рисунков Кафки. Первый (а): сюда мож
но отнести каллиграфические упражнения, “пробы
пера”, прописи, стремительное и легкое движение ру-

си, без обнаружения истинных целей того, кто “пишет”. Ко второму виду (b) относятся рисунки под текстом (литературным прежде всего); текстовое письмо останавливает свой бег, контуры букв расплываются, начинают мерцать, искажаться, вовлекаясь в некий визуальный ритм, отсюда — иная запись видимого: “личные шифры”, иероглифы или оборванные



линии. Нет воли к завершеному образу. Каждый набросок не закончен и вибрирует в такт нерешительной руке, словно стремится исчезнуть до того, как сможет обрести зрительно узнаваемый контур. И, наконец, к третьему (с) — рисунки, где тела персонажей состояются из геометрически точных полосок, аккуратно прописанных черной тушью и располагающихся под разными ‘углами по отношению друг к другу; они не нуждаются в тексте и не находятся *под* текстом, а, скорее, параллельны и рассказывают *свою* историю. Весьма вероятно, к ним можно отнести прежде всего образы “человека-змеи”, гимнаста на трапеции, к которым Кафка неоднократно возвращается (далее мы более подробно поясним их место в его полемике с отцом).

Но выслушаем признание Кафки: “Я хотел бы уметь рисовать. Я все время пытаюсь делать это. Но ничего не получается. Только какие-то иероглифы, которые потом и сам не могу расшифровать”¹. В беседах с Г. Янухом он тем не менее отвергает “непосвященную” критику собственных рисунков. И отвергает не по той причине, что они выше понимания, а потому, что рисунки не имеют для него самостоятельного значения, они — лишь зримые, отчасти спонтанные и подготовительные вариации им увиденного, а то, что им увиденное, есть *невидимое*. Для Кафки писать, рисовать и видеть является единым процессом “захвата” невидимого. Видеть невидимое — истинная страсть Кафки. И пока эта страсть движет им, он не столько предается созерцанию, сколько пытается удержать видимое невидимого перед своим взором. Рисунки — видимые “следы” (Spuren) этой борьбы, которую ведет Кафка за удержание невидимого: “Я хотел бы видеть и увиденное удержать (Ich wollte sehen und das Gesene festhalten). Это и есть моя страсть”². Последующие пояснения Кафки уточняют его позицию. “Мои рисунки — не образы, но личное идеографическое

письмо (private Zeichenschrift)»³. Другими словами, насколько я могу понять Кафку, его рисунки ничего не представляют и не являются чем-то вроде недорисованных образов, для которых затем найдется точный оригинал. «Мои фигуры, — продолжает Кафка, — не имеют правильных пространственных пропорций. Они не имеют собственного горизонта. Перспектива фигур, очертание которых я здесь пытаюсь выхватить, находится перед листом бумаги, на другом, незаостренном конце моей ручки — во мне»⁴.

Где же располагается точка схода в рисунках? Не в Кафке как авторе и не на «острие пера», а в Кавке. В разговорах с Яноухом Кафка пытается указать на свое подлинное имя, назвать себя (может быть, здесь слышится много грустной иронии над собой, которая не должна нам помешать все принять «всерьез»).

«На самом деле поэт гораздо мельче и слабее среднего человека. Поэтому он гораздо острее других ощущает тяжесть земного бытия. Для него самого его пение — лишь вопль. Творчество для художника — страдание, посредством которого он освобождает себя для нового страдания. Он не исполин, а только пестрая птица, запертая в клетке собственного существования.

— И вы тоже?

— Я совершенно несуразная птица. Я — Кавка, галка. У угольщика в Тайнхофе есть такая. Вы видели ее?

— Да, она скачет около лавки.

— Этой моей родственнице живется лучше, чем мне. Правда, у нее подрезаны крылья. Со мной этого делать не надобно, ибо мои крылья отмерли. И теперь для меня не существует ни высоты, ни дали. Смятенно я прыгаю среди людей. Они поглядывают на меня с недоверием. Я ведь опасная птица, воронка, галка. Но это лишь видимость. На самом деле у меня нет интереса к блестящим предметам. Поэтому у меня нет даже блестящих черных перьев. Я сер как пепел. Галка, страстно желающая скрыться среди камней»⁵.

Итак, *Кавка* — не птица, а последовательное движение регрессии от образа птицы к другому животному — подземному существу, серому как крот или мышь, стремящемуся скрыться среди камней. Точка перспективного схода может быть найдена под землей, и там, в подземных областях, ее трудно установить. Вот почему не получается рисунок: подземное существо должно обрести свой человеческий образ и этот необходимый образ сталкивается с желаемым образом; распадаясь друг в друге, они оставляют на поверхности листа (земли) рисовальные знаки, *следы борьбы двух образов*, человеческого, который всегда пытается утвердиться *над*, и животного, регрессивного, который всегда ускользает в *под*. *Животные миры Кафки являются подземными* (в отличие, например, от «птичьих» миров Клее). Все его животные обитают в глубинах земли, замкнутых лабиринтных пространствах (кроты, жуки, мыши, обезьяны и др.). Пространства Замка («Замок»), Суда («Процесс»), Отеля («Америка») также не выводимы на световую поверхность, их тональность серая, уходящая в резкие тени, подземная. Таким образом, точка схода располагается перпендикулярно поверхности, в глубине земли. Рисунок Кафки обретает полноту перспективы только при его наложении на тайную карту подземных животных пространств. И поскольку такое наложение осуществить невозможно (слишком непреодолимо препятствие: земная толща, тяжесть, непроницаемость), то трудно сказать, стремятся ли эти странные зооморфные существа ускользнуть от человеческого образа, что господствует на поверхности, или, напротив, наперекор земле хотят вернуться в него, выйти на свет.

Точку схода этой невидимой перспективы следует искать в кафкианской страсти видеть. Иная геометрия: линии рисунков, скользя за границы листа, не собираются в законченный образ. Кафка — не фотограф, он желает видеть то, что не может быть увидено или опознано в качестве образа и все-таки удержива-

ется в скриптуальных знаках на поверхности листа. И так, не образы, а их недешифруемые остатки, скрипты. Задача: удержать видимое перед собой, как оно *есть* в своих остатках и как оно видимо благодаря им. Глаз, видящий невидимое, Кафка уподобляет глазу древней магии, который некогда “возжигал” невидимое в видимом, пробуждая вещи к новой жизни⁶. На возжигаемую вещь наносится скриптуальный знак, означающий силу, которая должна пробудиться в ней (например, волнистая линия — огонь). Не так ли действует Кафка, когда рисует свои каракули, пытаясь сблизить акт письма с процессом сновидения и тем самым удержать быстро ускользящее содержание собственных видений, как бы “приколоть” их к листу бумаги? В таком случае удерживание видимого в сновидении зависит от его *мгновенной записи*, причем эта запись остается частью сно-видения. Записывать сновидение, не выходя из него. Эта запись неотделима от *разглядывания*: пока сновидящий разглядывает, погружаясь в мельчайшие детали видимого, длится и удержание. Как мне представляется, рисовальные остатки, скрипты Кафки являются продуктами этой записи-разглядывания. Иначе говоря, *запись позволяет видеть* (видеть же без записи невозможно).

Что может помешать Кафке-сновидцу? Казалось бы, угроза должна исходить в первую очередь от сна без сновидений и пробуждения: первое “смывает” всякие следы, второе искажает содержание увиденного волевой, избирательной памятью (интерпретацией). Кафка — жертва бессоницы. Не спать и не пробуждаться — вот закон его существования. Этому закону можно следовать только с помощью письма, само же письмо может обрести качества сновидности, стать *автоматическим*, лишь преодолев господство языковой литературной нормы и стоящей за ней реальности, равно чуждой как блаженству ночного писательства, так и тем мучениям, которые дают ему

состояться. Первая помеха — *язык*, он мешает видеть, удерживать видимое. Вот почему необходимо добиться полной прозрачности языка повествования. Герои его литературы совершают определенные, наблюдаемые движения, и мы, читающие, следим за ними, ибо они помогают “зацепиться” за внутреннее пространство текста, совместить его с внешним, с тем, из которого мы начинаем читать текст и в котором обладаем определенными телами, чувственностью, моральными ценностями. Но эти движения, а мы придаем им статус реальных, невозможно отделить от их описания в языке, дополняемого “разумными” комментариями. Однако, как оказывается, эти комментарии ничто не “дополняют” и не наделяют смыслом, более того, после или даже во время очередного комментария внезапно следует описание нового физического действия, отбрасывающего нас к границе абсурда. Полная блокада смысловой интенции. Комментирующее слово и физическое действие отделяются друг от друга, чтобы через несколько страниц вновь столкнуться и вновь разойтись, как если бы их одновременно разъединил и соединил смысловой провал. Для читателя наступает момент шокирующего отрезвления. Порядок чтения нарушается, и он начинает “понимать”, что из комментирующего слова нельзя извлечь объяснение мотивов, вызвавших тот или иной жест персонажа, как впрочем, и сами жесты не нуждаются в комментирующем слове. Читатель начинает “понимать”, что комментирующее слово — просто ловушка; он вздрагивает от удара захлопываемой двери. Ничто уже не сможет помочь ему выбраться из монотонности повторяющихся ситуаций, в которых жест всякий раз обесмысливает слово, но и комментирующее слово, в свою очередь, обесмысливает жест. Кафка — безупречный мастер подобных ловушек. Дело здесь, конечно, не в злом умысле или желании “поразить” читателя в самое сердце. Проз-

рачность, сдержанность, даже скудность языкового выражения, столь близкие манере письма Кафки, позволяют проявиться истине повествования. Буквализм описания (*Buchstabilität*), т.е. скрупулезное, вязкое фиксирование деталей происходящего вынуждает нас признать, что язык Кафки функционирует как некое вспомогательное оптическое устройство, ответственное за достижение полной прозрачности видимого.

Но что же такое буквализм, “верность букве”? Скудность, даже языковая ущербность языка, жесткая экономия в выборе выразительных средств — все это создает среду прозрачности, в которую мы погружаемся, начиная читать. Все, что описывается, *буквально так и есть*. Вот почему у Кафки отсутствует интерес к слишком избыточным языковым средствам, например, к метафоре. Когда писатель указывает на свою неспособность к рисованию, т.е. к визуализации своих бессонниц и ночных кошмаров, он лишь подтверждает свою неприязнь к метафоре. Метафора опасна для Кафки тем, что она в силах нарушить моральную форму письма. Известно замечание Кафки в “Дневнике”: “Метафоры — одно из многого, что приводит меня в отчаяние, когда пишу”⁷. Метафора ослабляет аскезу письма, делает описание события условным, расплывчатым, а это недопустимо, ибо язык должен быть преодолен желанием ясности и чистоты изображения. Так, например, новелла “Превращение” может быть интерпретирована как пространная метафора не только человеческого отчуждения, но и каббалистического метампсихоза, а сам текст — как “новая тайная доктрина” перевоплощения. “Если существует переселение душ, то я еще не на самой нижней ступени. *Моя жизнь — это медление перед рождением*”⁸. Иными словами, главный герой новеллы “Превращение” Замза может быть понят как мистический символ выбора собственного способа сущест-

ования. Символическое богатство текста начинает быстро возрастать, читаемый фрагмент становится чем-то вторичным, несущественным, словно предназначенным к интерпретации и поэтому нечитаемым.

Я бы сказал даже больше — язык претендует на то, чтобы стать самой *реальностью*, т.е. оказаться настолько прозрачным, чтобы никакая видимая деталь сновидческого переживания не могла быть искажена. Все, что описывается, не должно означать ничего, кроме того, что оно означает: *что и как* видимого сливаются друг в друга. “Это (есть) так и не иначе!” — деиктический вызов, бросаемый читателю языком Кафки, утверждает господство *прозрачности*. Не в силу ли всего этого мы, читающие Кафку, обретаем “чувство реальности”, и эта реальность настолько близко подступает к нам, что в то мгновение, когда мы догадываемся, в какую “историю” попали, нас охватывает страх, и мы не в силах двинуться с места. Невинное желание близости с читаемым оборачивается катастрофой чтения. Еще недавно ощущение полной обыденности происходящего, а ныне — шокирующая несовместимость “чувства реальности” с тем абсурдом, который оказывается живой средой повествования. Язык описывающий не соотнесен с тем, что делает его прозрачным и близким. Пространство чтения больше не принадлежит ему, и тем не менее оно есть, существует благодаря прозрачности языка: оно есть, вот оно перед нами и уже смыкается вокруг нас, и это наша единственная реальность, а не наваждение или сон. Иначе говоря, абсурд происходящих событий не оттянут в глубину повествования, не имеет своей сюжетной канвы, он — не итог и не символ рассказываемой истории, он распылен на поверхности языка, в его грамматике, синтаксисе, скудной лексике. Невозможное, чудовищное, дневной кошмар удерживаются кафкианской оптикой перед нами в “угро-

жающей близости"¹⁰. Ничто нельзя обжаловать или переиграть: читатель должен пережить шок, ослепнуть, чтобы видеть, оглохнуть, чтобы слышать, заикаться, чтобы говорить... Привычный процесс отождествления читающего с читаемым нарушается, и энергия, отданная процессу чтения, возвращается, потрясая читательский жест истерическим спазмом. ("Это не со мной, со мной такого не может произойти!") Получает развитие то, чего так настойчиво добивался Кафка: негативный мимезис читаемого. Из подобных жестов отказа читатель и составляет единый образ пространства, в котором он чуть было не погиб и продолжает гибнуть всякий раз, когда читает.

Существует большое искушение обратиться к методам психоанализа, чтобы попытаться выявить скрытое содержание сновидной реальности Кафки, тем более, что в пользу подобного подхода, казалось, говорит многое: не только свидетельства "Дневников", где записанные сновидения подчас неотличимы от новелл или притч, фрагментов будущих произведений, но и то, что сновидная логика — и лишь она одна — могла бы легко примирить между собой два противоборствующих блока событий, физических и вербальных, описание и комментарий, придать необходимую им мотивацию в общей структуре повествования. Действительно, называя произведение Кафки сновидением, мы должны сразу же и естественно перейти в область психоаналитической интерпретации. И это было бы тем легче сделать, чем меньше мы обращали бы внимание на страсть Кафки к видению. Эта страсть — основная помеха на путях психоаналитической реконструкции его сновидческого опыта. Произведение Кафки перестает быть записью сновидения, как только начинает разворачиваться соответствующая ему оптическая конструкция. Сно-видение требует конструкции, чтобы проявиться. Кафка ощущает себя охотником за конструкциями: "Я охочусь

за конструкциями, — замечает он в "Дневнике". — Я вхожу в комнату и вижу в углу их белесое переплетение"¹¹. Невозможно видеть без конструкции, в которой видимое порождается и удерживается. Конструкция — это не всегда улавливаемая даже самим Кафкой оптическая арматура сновидения, она имманентна видимому и не может быть истолкована в качестве наброска, с помощью которого предваряется дальнейшее развитие сновидческого потока. Записываемое сновидение дешифруется все лучшим "пониманием" его конструкции, т.е. тех условий, при которых видение может непрерывно улучшаться. Кафка записывает свои сновидения, но мы не найдем у него сновидения, которое было бы полностью записано. Все литературные формы (новеллы, притчи, романы, письма) представляют собой не столько жанры, сколько оптические конструкции, позволяющие улучшать сновидное зрение. Но улучшать не для того, чтобы подготовить заверченный образ сновидения к последующей дешифровке. Кафка был абсолютно лишен интереса к тому, что скрывается за сновидением, какой скрытый план "действительных" мыслей и значений порождает его. Вместо психоаналитической дешифровки следует нарастание подробностей в описании события, многое получает все более отчетливый и ясный облик; вокруг главного героя очерчивают свои круги новые, дополнительные персонажи, все более разнообразными и необычными становятся пространственно-временные отношения, мгновенные трансформации которых подтачивают смысл комментирующего слова, а то, в свою очередь, становится все более изощренным в попытках "объяснить" читателю, что все-таки происходит. Так рождается вполне автономная реальность сно-видения, не нуждающаяся ни в какой другой, скрытой или более высшей, которая могла бы поставить под сомнение ее самостоятельность и независимость. Кафка пытается удержать

перед собственным взором то, что Фрейд называл “зрительными картинами”¹². Для Фрейда эти картины получают законченный образ сновидения после того, как произойдет “сдвигание”, “перенос”, “сгущение” и “вторичная обработка” психического материала. Используя перечисленные процедуры в обратном направлении, можно восстановить скрытый план мыслей, подвергшийся переработке и искажению в сновидении. Иначе говоря, для психоаналитика имеет значение не само сновидение, а то, что оно, выражая, скрывает. Психоанализ пренебрегает потребностями видящего, сно-видящего субъекта и его реальностью. Глаз сно-видящего не просто видит, он обладает конститутивной силой по отношению к видимому. Этот глаз находится в непрерывном движении, его направление не подчиняется заранее выбранному плану, он как бы дрейфует вместе с тем, что видит, так как располагается в самом видимом. Освобожденный от тела и его дневной “тяжести”, такой глаз столь же быстр, как и сновидение. Не потому ли он с легкостью схватывает даже мельчайшие детали сновидного материала, казалось бы, совершенно невидимые с точки зрения бодрствующего сознания, владеющего языком? Кафка говорит об “искре”, зажигающей нашу способность видеть мир в одно мгновение, именно она позволяет нам в сновидении перепрыгивать от одного полюса мира к другому без каких-либо помех¹³. Другими словами, сновидящий глаз высвобождает из видимого потенциальную энергию невидимого и движется на ее волне в мгновенном огляде мира. Это глаз *радости и свободы*. Учитывая подобные характеристики, было бы ошибкой утверждать, что сновидный материал, представляемый Кафкой, может быть истолкован с точки зрения пластичного и радостного субъекта сновидения. Это не значит, что сно-видящий субъект Кафки не обладает быстрым взглядом, но он обладает им в другом режиме восприятия: там, где он

не видит, а его видят, или он видит лишь постольку, поскольку видит тех, кто его видит. Сно-видящий субъект Кафки пассивен, страдателен, находится под наблюдением со стороны Другого, захватившего его сновидение.

А вдруг кошмары — это щели ада? И страшные сны переносят нас в ад в буквальном смысле? Почему бы и нет? Мир дивен: в нем все возможно.

Х.Л. Борхес

Следовало бы сказать здесь о весьма существенных качествах сновидного опыта Кафки. Что за сны он видит? Главным образом, это *кошмары*, “страшные сны”, лишающие сил, приносящие муку бессонницы. В сновидении, которое принято называть кошмаром, отчетливо ощущается присутствие того, кто видит сон. Эффект сновидного ужаса целиком зависит от этого присутствия и им определяется, ибо тот, кто видит страшный сон, в момент сна находится под угрозой. Присутствие *страдательно*. Мне кажется, что сновидное Эго наиболее ярко проявляет себя в кошмаре. В безопасном, если хотите, нормальном сновидении тот, кто видит сон, никогда не обнаруживается в качестве видящего, он словно не имеет внешних себе границ, его сновидение не обращается на него самого, он не становится объектом собственного сновидения. Иное дело — страшный сон, кошмар, ночной страх. Сновидное Эго обнаруживается, подвергаясь сильнейшей атаке со стороны сновидного содержания. Оказывается, что его способность видеть является недостаточной для удержания дистанции по отношению к видимому. Когда я видим, или когда меня обнаруживают в качестве видящего (а видим я тогда, когда моя сила видения становится зависимой от сил Внешнего, атакующих меня), *я видим весь*. Как это ни парадоксально, но я склонен предположить, что в кошмарном сновидении меня обнаруживает взгляд Друго-

го до того момента, как я начинаю видеть образы моего сновидения. Иначе говоря, если учесть, что все благополучные, радостные сны не допускают в себя Внешнее, а komponуются из диффузных, гибких, свободных элементов Внутреннего, то в случае, когда мы переживаем вторжение в наш сон сил Внешнего, что влечет за собой резкое сужение наших пластических возможностей (оцепенение, ужас неподвижности), не пересекаем ли мы границу собственного сновидения, не вторгаемся ли мы на территорию сновидений Другого? Этот вопрос можно было бы оставить без ответа. Ведь совершенно очевидно, что сновидение, поражающее меня кошмаром, не является *моим*, т.е. не принадлежит мне. Из множества сновидений-кошмаров, которые я когда-либо переживал, мне вспоминаются не сами ужасы, а скорее некие ущербные состояния тела: немеющие конечности, челюсти, сжимающиеся так, что чувствуешь как крошатся зубы, ты не можешь пошевелить ни рукой, ни ногой, не можешь бежать, хотя неведомая опасность все ближе и ближе. Конечно, можно сказать, что только кошмар и есть подлинное сновидение. Требование Кафки: нельзя допускать ни того, чтобы по твоим снам шлялись Другие, ни того, чтобы ты сам нарушал границы собственного сновидения и вторгался в чужие сны. Сновидный опыт Кафки, опыт кошмаров, демонстрирует нам нарушение границ сновидения. Сновидное бесстрашие Кафки пугает: он пытается удержать видимое, «великий страх» прямо перед собой, победить его подробным, медленным, бесконечно длительным во времени разглядом. «Предметы фотографируют, чтобы изгнать их из сознания. Мои истории — своего рода попытка закрыть глаза»¹⁴. Герой Кафки пробуждается в кошмар; вместо того, чтобы считать всякое пробуждение *открытием глаз*, мы, читающие его тексты, должны помнить, что всякое пробуждение связано для него с *закрытием глаз*. Обратный ход, от-

брасывающий привычное рассмотрение реальности сновидений. Сновидение как испытание, а не как избавление или радость свободы, сновидение как проклятие.

Чтобы вступить в кафкианское сновидное пространство мало пригнуть голову, хотя и об этом нужно знать¹⁵. Внутренняя динамика его определяется слаженной работой по крайней мере трех составляющих: двух дистанционных векторов — *сближения* и *удаления* — и *барьера*, чья разделяюще-соединительная функция, регулирующая дистанции, придает этому пространству необычайную плотность, сравнимую с подземной. Сразу же следует сказать, что кафкианское пространство не является преобразованием пространства, с которым мы привыкли иметь дело как живые, бодрствующие существа. Верх—низ, правое—левое, большое—малое, внутреннее—внешнее, далекое—близкое — все эти оппозиции теряют в сновидном пространстве признанную роль ориентирующих, когда мы пытаемся соотнести их с тем, что Кафка понимает под барьером:

«Служит ли он на самом деле в Замке? — спрашиваем мы себя; да, конечно, он бывает в канцеляриях, но являются ли канцелярии частью Замка? И даже если канцелярии принадлежат Замку, то те ли канцелярии, куда разрешено входить Варнаве? Он бывает в канцеляриях, но они — только часть канцелярий, потом идут барьеры, а за ними другие канцелярии. И не то чтобы ему прямо запрещали идти дальше, но как он может идти дальше, раз он уже нашел своих начальников, и они с ним договорились и отправили его домой? Кроме того, там за тобой постоянно наблюдают, по крайней мере всем так кажется. И даже если бы он прошел дальше, какая от этого польза, если у него там никаких служебных дел нет и он там будет лишним? Но ты не должен представлять себе эти барьеры как определенные границы. Варнава все твердит мне об этом. Барьеры есть и в тех канцеляриях, куда он ходит, но есть барьеры, которые он минует, и вид у них совершенно такой же, как у тех, за которые он еще никогда не попадал, поэтому вовсе не надо заранее предполагать, что канцелярии за барьерами существенно отличаются от канцелярий, где уже бывал Варнава»¹⁶.

Понятие барьера у Кафки, как можно видеть из этого отрывка, может привести в замешательство, по-

скольку барьер понимается не в качестве препятствия, которое, в конечном счете, может быть преодолено, пройдено или отброшено; барьер не ускоряет и не замедляет движение персонажей, оставаясь непреодолимым. Иначе говоря, кафкианский барьер лишь отчасти имеет общее с *барьером-для*, т.е. барьером, который преодолевают, чтобы одолеть пространство-лабиринт, где барьер выступает основным несущим элементом его организации. Барьер не только является границей, отделяющей внутреннее пространство от внешнего, но и *барьером-в-себе*¹⁷. Как можно представить себе подобный мир, прямо-таки исполненный ожесточенного безумия, мир, в котором нет свободного пространства пути и где сам путь составляется из череды причудливо расположенных барьеров? В Замке одни канцелярии переходят в другие и делятся по внешним и внутренним барьерам, да и сама канцелярия — лишь одна из разновидностей барьера. Все в кафкианском мире может быть и *является* барьером, непреодолимым в силу того, что каждое событие в нем не имеет свободного пространства свершения. Барьер рождает барьер: так, коридор является барьером для боковых комнат, как те, в свою очередь, — барьером для коридора. Движение главного персонажа Кафки смущает нас своей целью — он стремится сблизиться с тем, с чем сблизиться невозможно, ибо всякое сближение есть удаление (если, конечно, учитывать здесь указанное значение слова “барьер”). Когда землемер К. впервые вступает в пределы Замка, именно тогда он ближе всего к нему, его последующий путь есть непрерывное удаление. Дистанция между двумя любыми ближайшими пунктами остается неизменно непреодолимой даже в том случае, когда их физически наблюдаемая близость кажется совершенно очевидной (“Ведь только протяни руку и открой эту дверь, только войди и...”). Один пункт, в котором, например, находится землемер К.

и который по всем признакам должен относиться к территории Замка, и другой пункт, относящийся к его удаленной периферии, — Деревня, деревенские проулки, — находятся вместе с тем в одной и той же точке пространства. Но об этом землемер “не знает”, он не знает, что в этой точке “слипаются” два пространства, и тот, кто находится в ней, всегда пребывает на территории и Замка, и Деревни. В пространстве Кафки отсутствуют метрические расстояния и, следовательно, антропологически мерные представления о близости и удаленности. Расстояние, которое необходимо пройти землемеру К., чтобы попасть в Замок, *бесконечно*, и чем больше он стремится осмыслить свой путь, устанавливая, как ему кажется, “рациональные”, “прямые” отрезки движения, тем в большей степени его путь искривляется и уводит его от желанной цели. И было бы наивным предполагать, что он движется. Ни окружной, ни прямой пути не ведут к Замку. Может быть, эти деревенские домики, постоянные дворы и гостинцы, между которыми плутает землемер, и образуют пространство Замка? Недостижимым оказывается не дальнее, а самое ближайшее. Близкое — вот что удаляет! Движение замыкается на неподвижном, барьерном пространстве. Близость — барьер для удаленного, а удаленное — барьер для близости. Не подобные ли пространственные эффекты мы переживаем при чтении романов Кафки, его новелл и притч? В таком случае нам остается спросить: а возможно ли движение в кафкианском мире, раз оно бесконечно делимо барьерами, как большими, заслоняющими горизонт, так и малыми, мельчайшими? Может быть, землемер К. — это двойник Ахиллеса, догоняющего черепаху из апории Зенона?¹⁸ Может быть, мир Кафки не движется в том смысле, в каком мы привыкли понимать движение, описывать его или совершать, будучи человеческими существами? Может быть, центральный персонаж, создающий для нас

иллюзию неустанного движения, является не человеческим существом, а просто вочеловечившимся барьером? Мир Кафки — мир барьеров, ненаселенный, пустынный лабиринт, или, напротив, он настолько населен, что все в нем является порождением барьерной стратегии (образы, тела персонажей, позиции и жесты). Пространство этого мира “собирается” вокруг центральной, абсолютно неподвижной точки, которую занимают все главные персонажи романов и новелл Кафки. Подобное утверждение явно противоречит тому, что мы читаем, ведь читаемое неизменно оповещает нас о том, куда, с какой целью и как движется герой. Однако стоило бы спросить: кто оповещает нас о том, что делает господин К.? Об этом навязчиво, повторяясь твердит язык, поддерживая в нас “чувство реальности”, стремясь мотивировать и исчерпывающе пояснить рассказываемую историю. И тем не менее ему не удается освободить себя от тех смысловых разрывов, сквозь которые проглядывает иной видимый Кафкой мир, мир сновидения. Мы обнаруживаем его оптическую конструкцию, не совместимую с “чувством реальности”. Поэтому, когда нам приходится спросить себя: “Так движется или не движется герой “Процесса” или “Замка”? — мы задаемся совершенно уместным вопросом. Ответ на этот вопрос приводит нас к пониманию, как на самом деле устроено сновидное пространство Кафки. Важно обнаружить не того, *кто видит* — он как будто дан нам линией романного повествования и имеет имя, — а тех, *которые видят* его, которые всякий раз обнаруживают его присутствие и позволяют ему существовать в качестве персонажа. Романы Кафки являются необычными оптическими устройствами и не могут стать полноценными романами, ибо рассказываемая история все время наталкивается на неподвижное тело героя: он в центре всех взглядов, его видят, но он сам не способен существовать без этих взглядов. Нарушена ком-

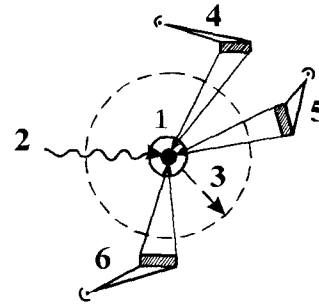
муникация. Практически, мы не найдем ни одного эпизода, в котором герой мог бы получить позицию активного наблюдения. Даже тогда, когда ему предоставляется возможность видеть, он не видит, т.е. не извлекает из своего видения никакой полезной информации. Почему? Именно потому, что его видение не изменяет видимого. Сколько бы не пытался герой “Замка” через “глазок” рассмотреть застывшее лицо Кламма, ему все равно не отгадать тайны Замка: землемер К. не существует в тот момент, когда видит, когда особенно зрительно активен, но тут же начинает существовать, когда кто-то останавливается на нем свой взгляд. Сновидное пространство Кафки сплетается в конструкцию благодаря единому действию этого множества глаз, ищущих, наблюдающих, неожиданно встречающих героя, заставляющих его существовать, но только на время, пока кто-нибудь его видит. Еще более поразительны изменяющиеся глубины и профили пространств, которые накатываются на героя внезапно, с самой неожиданной стороны, и он не столько находит путь к ним (хотя и ищет его), сколько попадает в них. Чердаки, чуланы, маленькие комнаты, клетки или коридоры, даже открытые пространства наспех приделаны друг к другу и никаким образом не соотносимы с каким-либо единым пространством, в котором они могли бы получить свое определенное место и смысл. Более того, они совершенно независимы и от телесной пространственности главного героя, хотя только благодаря им мы узнаем, что он *есть*, что он *существует*, что он обладает телом (и мог бы любить и страдать). Господин К. (во всех его романских и новеллистических масках) ведет себя как типичная сомнамбула, чье движение (если оно вообще совершается) полностью определяется глазными траекториями инстанции великого надзора — Страха.

Гипотеза о неподвижности героя может быть также подтверждена оптическими конструкциями многих

его новелл. Пробудившийся ото сна Грегор Замза наделяется телом чудовищного жука, его человеческая активность поглощается этой формой, он становится неподвижным, приговаривается к смерти. Не менее важно и то, что является причиной этого странного превращения. Внешний, обнаруживающий Грегора Замзу взгляд является зооморфным, т.е. взглядом, трансформирующим человеческое существо в животную форму, которая оказывается свидетельством его полной неподвижности. Фото-графия Грегора Замзы. Его настигает взгляд, внешний, фотографирующий, фото-глаз, ведь Кафка усматривал в оптических возможностях фотоаппарата нечто родственное “упрошенному глазу насекомого”. Этот глаз, в силу его особых физических свойств, настигая несчастного Грегора Замзу, лишает его Внутреннего, выводя на поверхность Внешнего, его безобразный животный облик и есть его внутреннее, ставшее внешним. *Хитиновый панцирь — не защита от сил Внешнего, а их окончательная победа над силами Внутреннего.* И землемер К. из “Замка”, и служитель банка господин К. из “Процесса”, так же как и Грегор Замза, находятся в поле непрерывного наблюдения, устойчивого и насильственного, которое не позволяет им, используя резервы внутренних сил, понять положение, в котором они вдруг оказались, выяснить, что происходит на самом деле, реально и как найти выход из сновидного пространства. Безвыходность указывает на неподвижность героя, на то, что, сколько бы раз он ни пытался проснуться, он лишь пробуждается для следующего сновидения.

Попробуем представить сказанное выше в виде диаграммы, помня, что чем более язык описания кажется “правдивым”, чем более он сохраняет в нас “чувство реальности”, тем сильнее, разительнее разрыв, который отделяет язык от того, что им представ-

ляется в качестве реальности. Гипотеза неподвижности выглядит так:



1. Местоположение героя.
2. Движение читателя.
3. Пространство описания и взгляды-комментарии, идущие от героя.
- 4 (5, 6). Взгляды со стороны, обездвиживающие героя. Барьеры и коридоры.

В центре конструкции — неподвижная точка, которую занимает господин К. Пунктир внешнего ей круга — место для двух языков, подчас сливающихся между собой и трудно различимых, для *языка-описания* и *языка-комментария*: первый указывает на изменения пространства, второй — на безуспешные попытки прояснить их временную последовательность и значения в поисках выхода из создавшейся ситуации. Язык-комментарий опирается не только на аналитические способности героя, но и на активность его взгляда, обнаруживающего изменения пространства, появление новых персонажей и сопутствующих им событий. Но взгляды героя не выходят за пределы пунктирного пространства, не достигают источников, изменяющих конфигурацию пространства. Явная ограниченность (неподвижность) *позы Героя*¹⁹.

За пунктирно отмеченным кругом располагаются вторичные персонажи-наблюдатели, они обнаруживают героя, чтобы тут же указать ему на пространственный или временной барьер, который ему не преодолеть. Внешний взгляд удерживает героя в неизменной позиции, дает ему почувствовать собственное присутствие в том, что он видит, оживляет его, одновременно изменяя ближайшее к нему простран-

нство. Это достигается благодаря проекции на героя пространственного положения, которое несовместимо с его собственными представлениями о месте, им занимаемом. Так составляется цепочка внешнего воздействия: Взгляд из Внешнего, позволяющий герою видеть очередной барьер, а с его помощью очередной коридор, и поскольку этот взгляд принадлежит разным персонажам, то у читателя складывается впечатление о некотором пространственном и временном разнообразии кафкианского сновидения, которого на самом деле нет и не может быть. Герой через цепочки повторяющихся персонажных замещений (“их взглядов”) блокируется в одной неподвижной точке, но он об этом не знает, так как полагается на собственный взгляд, способность к языку и аналитическую оценку происходящего. На самом же деле внутренняя понятность языка-комментария определяется его пространственными качествами, не сопоставимыми с теми сновидными пространствами, которые вторгаются в язык с быстротой точно направленного взгляда. Язык, находящийся в распоряжении говорящих персонажей, фантазирует о своей причастности к событиям, которые, всякий раз, как только они происходят, подрывают его способность к пояснительному комментарию. Вероятно, только читатель способен оценить, а точнее, обнаружить героя в неподвижной точке, ибо действие повествования развивается не по логической, предпосланной схеме, а прыгает от взгляда к взгляду, от барьера к барьеру, от коридора к коридору и не имеет ничего общего с языком, который пытается его комментировать и предвосхищать.

В распорядке дня, которому Кафка был верен достаточно длительное время, можно выделить три вида занятий: *писательство* (ночью, в хрупком покое городской тишины), *диктовка* (днем, производство канцелярских текстов и других “бумажных” дел), *декла-*

мация (вечером, чтение своих и чужих произведений в литературном кружке Баума)²⁰. Первая и, возможно, единственная близость с миром, которой не сторонится Кафка, выявляет себя в письме. И эта близость — “чудесный, опьяняющий дар” — не то, чего добиваются или чего страстно желают, она существует до какого-либо психологического истолкования, до языка. Близость письму неотличима от близости сновидению, письмо сновидно в том смысле, что его скриптуальные нити, распускаясь, не дают сновидению исчезнуть. Кафка видит, удерживая видимое с помощью непрерывной записи, своего рода “автоматического письма”. Однако близость к письму не может быть присвоена пишущим. Действительно, как можно присвоить то, что является условием существования самого пишущего? Он *есть* (существует, присутствует), потому что пишет. Самая ближайшая близость к миру каждый раз возобновляется для Кафки в ритуале письма. Писание незаконно, как незаконно сновидение. Если язык — это прежде всего законодатель, то письмо — нарушитель законов. Топическая парадоксальность письма заключается в том, что оно находится одновременно *вне* и *внутри* языка: *вне*, когда препятствует языку завладеть силами выражения (записи), ибо действие письма зависит в первую очередь от телесных трансформаций, которые претерпевает пишущий в моменты письма; *внутри*, когда пытается занять в пределах языка место контрязыка, стать очагом оптических сил, которые подтачивают смыслопорождающие функции языка, как бы указывая ему на то, что есть образы, которые не могут быть им ни выражены, ни даже восприняты. Письмо проходит сквозь язык, как телесная сила, деформирующая его порядок, как сила “одинокоего тела”, и если письмо пишется, то только во имя себя. Для Кафки эта сила, повторяю, является доязыковой, конституирующей, первовосприятием мира.

Письмо движется, никому ничем не обязанно, акоммуникативное, погруженное в сновидение, в ритм неслышимых разветвлений, — так пульсирует наша плоть, чтобы исполнить мечту: потеснить реальность, организованную законом языка, реальностью невидимого. Аутизм и нарциссизм. Всякая остановка письма отбрасывает скриптора за порог сновидения. На местах остановок рождаются тексты, открываясь присвоению, готовые стать читаемыми. В отличие от писательства диктовка и декламация представляют собой практику присвоения написанного текста. Присваивать текст — это прежде всего делать его высказываемым. Писать текст — действие не сопоставимое с его произнесением. Чтение текста убивает “духов письма”, если под чтением понимать не “молчаливое” чтение про себя, которое порой слишком зависит от ритмов письма, а чтение вслух. Как только преодолевается власть письма над текстом, он высвобождается для произнесения. Стоит вспомнить о замечательных анализах Бенвениста, указывающего на существование в языке формально-го аппарата высказывания, с помощью которого каждый говорящий в силах присвоить себе язык: “говорящий как бы берет весь язык для личного пользования”²¹, и далее: “...высказывание представляет собой индивидуальный акт, его можно определить по отношению к языку как процесс присвоения (appropriation)”²². Но одновременно тот, кто говорит, не только присваивает, но и присваивается языком, получает место субъекта высказываемого. Двойное присвоение. Произносить — это вступать в коммуникацию с Другим. Произнесения, которые был вынужден практиковать Кафка, — диктовка и декламация, — невозможны без артикулированной, понимаемой другими, отчетливой речи. Но произнесения, о которых идет речь, не являются спонтанными речевыми событиями, так как произносятся (или должен произ-

носиться) вполне определенный текст (документ, рассказ, свой собственный или другого писателя). Вопрос не в том, как произносить, а в том, что произносится. А ведь должно быть произнесено то, что не может быть произнесенным, то, что произвело текст вдали от каких-либо его будущих произнесений, — письмо. Это-то и невозможно. Постоянно обсуждая в “Дневнике” вопросы декламации и диктовки, Кафка подчеркивает свою неспособность к присвоению фонетической материи собственного и чужого текста. Отказ от присвоения слишком силен у Кафки. Сфера его существования как скриптора — там, где он *есть*, — располагается в письме, не в звучащей речи. Ведь чтобы присвоить, надо одним прыжком перескочить границу письма, и этот прыжок может оказаться прыжком каннибала. Если же ты не можешь присвоить, то сам будешь присвоен. И этот ужас каннибальского присвоения со стороны Другого Кафка переживает необычайно остро: слова, которые он произносит, точнее, пытается произнести, читая собственные и чужие произведения, слушая и диктуя, эти языки старой Праги пожирают его:

“Диктуя на службе довольно длинное уведомление о несчастных случаях участковым управлениям, я, дойдя до конца, который должен был прозвучать повнушительнее, вдруг запнулся и не смог продолжать, а только уставился на машинистку К., — она же, по своему обыкновению, особенно оживилась, задвигалась в кресле, стала покашливать, рыться на столе и тем самым привлекла внимание всей комнаты к моей беде. Искомый оборот приобрел теперь еще и то значение, что должен был успокоить ее, и чем необходимей он становился, тем труднее давался. Наконец я нашел слово “заклеймить” (brandmarken) и соответствующую ему фразу, *подержал все это во рту (im Mund) с чувством отвращения и стыда* (такого напряжения мне это стоило), *словно это был кусок сырого мяса, вырезанного из меня мяса (aus mir geschnittenen Fleisch wage)*. Наконец я выговорил фразу, но осталось ощущение великого ужаса, что все во мне готово к писательской работе, и работа такая была бы для меня божественным исходом и *истинным воскрешением (wirkliches Lebendigwerden)*, а между тем я вынужден ради какого-то жалкого документа здесь, в канцелярии, *вырывать у способного на такое счастье организма кусок его мяса (ein Stück seines Fleisches berauben mus)*” (курсив мой. — В.П.)²³.

Отрывок столь убедительный в своем вегетарианском пафосе. Требование “Не ешь мясо!” равносильно другому: “Пиши, не пытайся произносить!” Когда высока готовность к письму и именно в тот момент, когда Кафка желает писать, его вынуждают произносить эти ужасные звуки, захлебываться ими, обглаживать плоть языка до костей, диктовать. Но разве не известно, что, как только пытаешься произнести слово или фразу, невольно пробуждаешь каннибальскую природу языка: произносимое по мере произнесения начинает пожирать произносящего, требовать его тела, присваивать, вырывая из него “куски мяса” и заставляя их проглатывать. Каннибал ли Кафка, этот примерный вегетарианец? Может быть, скорее, жертва на пиршестве звуков-каннибалов? Страх перед произнесением, ведь всякое слово обречено быть неверно произнесенным, а следовательно, осужденным и отброшенным. Если Отец — великий ритор, то Сын — всегда заика. Кафка пытается объяснить по поводу своих страхов и не видит в них лишь странности большого рассудка; объяснения должны укрепить его веру в высокое предназначение литературного письма, ради которого он живет. Артикуляционные катастрофы, следующие тут же за всякой новой попыткой *правильно* заговорить, отмечаются в “Дневнике” Кафки с почти маниакальной аккуратностью.

“Почти ни одно слово, что я пишу, не сочетается с другим, я слышу, как согласные с металлическим лязгом трутся друг о друга, а гласные подпевают им как негры на подмостках. Сомнения кольцом окружают каждое слово, я вижу их раньше, чем само слово, да что я говорю! — я вообще не вижу слова, я выдумываю его”²⁴.

Кафка “слышит” собственные слова *потом*, после того, как работа письма закончена, и, скользнув по написанному другим, “третьим глазом”, он приходит в ужас: ведь это еще надо произнести. Когда он пишет, захваченный музыкой письма, и находится как бы внутри письменного потока, он не в силах ни слышать, ни видеть. Конечно, разве может тот, кто ис-

пытывает столь блаженное состояние, предположить, что впоследствии буквы написанных слов свяжутся между собой не по прихоти “духов письма”, но с помощью этого ужасного лязга согласных? Письмо движется, растекается, вибрирует, но остается неслышимым. Письмо — это своего рода гул языка. Язык же, поступая в распоряжение письма, становится неотличимым от гула и погружается в молчание. Но это молчание достигается за счет необыкновенной быстроты письма. Гул как результат непрерывного стирания фонетических различий нейтрализует язык как действие произнесения. Написанная буква, фраза или слово получают в произнесении совершенно иное выражение, его невозможно свести к той незаметной роли, которую они играют в движениях письма. Субъект произнесения — не двойник субъекта письма, проявляющийся повторно, в акции произнесения. *В отличие от субъекта произнесения субъекта письма не существует.* Или: пишущий является в процессе писания не субъектом письма, а, скорее, предсубъектным множеством, *полисубъектом*. Пытаясь произнести написанную фразу, Кафка перемещается в иное, чуждое ему пространство жизни, становится, например, автором, который декламирует собственное произведение, т.е. таким же чужим себе, какими являются для него слушатели, которые собираются по вечерам в литературном кружке Баума. Кафка-пишущий и Кафка-декламирующий — одним невозможно объяснить другого и в то же время их невозможно разъединить, ибо Кафка-декламирующий — это Кафка читающий, слушающий, весь уходящий в слух, а слушание приносит страдание, слух страдателен. В слушании написанный текст являет себя в качестве звуковой материи, неслышимой в моменты письма, почти стертой и забытой. “Я лишь временами живу в маленьком слове, в его ударе я, например, на мгновение теряю свою ни на что не пригодную голову

“удар” сверху). Первая и последняя буквы — начало и конец моего чувства пойманной рыбы”²⁵. В “Письмах Милене” еще более явственен страх Кафки перед побочными смыслами, которые разрывают произносимое слово (особенно, когда произносимое слово приходит из чужого языка):

“...”Jste žid?” Неужели Вы не видите, как в слове “jste” оттягивается для удара кулак, чтобы собрать в одно всю мускульную силу? а в слове “žid” — радостный, точно рассчитанный, устремленный вперед удар?”²⁶

И в другом месте:

“...”Nechapu”. Странное, чужеродное слово в чешской, а особенно в Вашей речи, оно такое строгое, безучастное, скупое, с холодными глазами, а главное, есть в нем что-то от шелкунчика: первый слог пытается ухватить орех, но безуспешно, тогда второй слог разевает пасть во всю ширь, теперь ореху никуда не деться, и третий слог, наконец, шелкает зубами — слышите треск? А главное — губы в конце так окончательно и плотно смыкаются, что для собеседника уже невозможны никакие ответные объяснения...”²⁷

Кафка поглощен фонетическими изысканиями побочных смыслов, неожиданно выступающих из фразы и столь агрессивных: эти захлопывающиеся двери звуковых челюстей, крысиных оскалов, клыков — каннибализм произнесения. Охватывает страх — “слышите треск?”. Язык начинает разрушаться, когда Кафка перестает видеть то, что он показывает, а начинают прослушивать показываемое, его звуковая материя начинает освобождаться от скриптуальной ткани. Кафка попытался исследовать артикуляционные интензивы собственного языка, то, что он называл побочными смыслами, “засечь” тот момент перехода, когда язык “прекращает быть репрезентативным, чтобы устремиться к экстремумам и пределам”²⁸. Русский перевод бесчувственен к борьбе, которая ведется между письмом и произнесением в кафкианском языке. Язык более не сообщает, не формулирует, не описывает (что некогда позволило ему приблизиться к “реальности” и стать ею), он высво-

бождает свои интензивные составляющие (звук, звучание слова находится в напряженном противостоянии к письменному знаку). Противостояние разрешается в страхе быть пожранным произносимым. За нарастающим аффектом страха у Кафки никогда не следует представление о страхе, к которому мы обычно склонны прибегать, чтобы избавиться от него, стереть его следы в телесной памяти рациональным объяснением. Страх записывается в детских каракулях кафкианских рисунков, в его письме, но оживает в слухе, он слышит (не видит) страх в неустанных вибрациях тех звуковых дорожек, на которые разветвляются отдельные слова и фразы. Язык Кафки — бедный, грамматически урезанный, “прозрачный”, внутри которого малая литература ведет свою войну с имперской, — пропитан болью и страхом. Все эти “зубовные скрежеты”, “вскрикивания”, “хрипы”, “завывания”, “писки”, “шелесты” — пороги аффекта страха, пересекающие язык во всех направлениях, — именно они образуют невидимые нити миметического резонанса, связывающие между собой начальные движения чтения-слушания-произнесения с молчанием письма.

Мы знаем о вызове, брошенном Кафкой отцу в “Письме”: торжественный, обвинительный тон, и в то же время сын словно цепенеет от собственной дерзости. Говорить отцу “Ты”, подразумевая под этим “Ты” не свое будущее “Я”, а всегда “Он”. С момента обращения к отцу на “Ты” Кафка начинает подчиняться правилам строгого, почти мифологического дискурса: он говорит с отцом на языке буберовского “я—ты” отношения. Ты—Я, Я—Ты — эта биографическая драма, местами комичная, но вполне реальная (правда, подчас она кажется скучной грамматической перипетией двух постоянно меняющихся позициями персонологических знаков), утверждает свое значение в жестких оппозициях. Место первого члена

— “приниженного” — старается занять в них сын-жертва. Слабый-сильный, заика-ритор, безжизненный-жизненный, вечно виновный-невиновный, грязный-чистый, раб-господин и т.п. Вот что пишет Кафка:

“Именно Ты несколькими откровенными словами столкнул меня в грязь, словно таков мой удел. Если бы мир состоял только из тебя и меня — а такое представление мне было очень близко — тогда чистота мира закончилась бы на Тебе, а с меня, по твоему совету, началась бы грязь”²⁹.

“Меня подавляла сама Твоя телесность. Я вспоминаю, например, как мы иногда раздевались в одной кабине. Я — худой, слабый, узкогрудый, Ты — сильный, большой, широкоплечий”³⁰.

Эти оппозиции не являются простыми констатациями положения сына в семье и мире, это еще и свод обвинений, доказывающих виновность отца со всей наглядностью и неопровержимостью. “Письмо” Кафки — юридический документ. Отец не может быть оправдан. Отец страшит сына, однако еще более устрашает двусмысленность того пыла, с каким “приниженный” сын доказывает виновность отца. Быть сыном — разве это удел Кафки? В виновности отца видится спасение сына, но для этого сын должен перестать быть сыном собственного отца, перестать быть его малым двойником. Покинуть свое место в семейной, эдиповской иерархии, перестать быть чьим-либо сыном вообще. Кафка упорно, почти маниакально пытается свести все имена отца к имени жестокого Бога, к вечному “Ты”, не знающему сомнений, способному уничтожить любое слабое “Я”. Вот почему так неравновесны качели оппозиций: фигура (тело) отца находится в процессе непрерывного разрастания, увеличения своих сил и могущества, в то время как фигура сына в телесном фантазме Кафки уплощается, темнеет, вытягивается, лишается последних сил и, вместо того, чтобы быть полноценной копией, становится хрупкой, неживой тенью. Если я стал таким, то в этом виновен только Ты, Отец! Твое тело слишком

велико для меня, слишком витально, оно стремится занять собой весь мир, не оставляя сыну ни клочка земли. В тех же случаях, когда сын, еще колеблясь в выборе, обнаруживает свою землю, находя ее в женитбе, тут же обнаруживается, что и эта область существования целиком принадлежит отцу, его “Ты”.

“Иногда я представляю себе разостланную карту мира и Тебя, распростертого поперек нее. И тогда мне кажется, будто для меня речь может идти только о тех областях, которые либо не лежат под Тобою, либо находятся за пределами Твоей досягаемости. А их — в соответствии с моими представлениями о Твоем размере — совсем немного...”³¹

На страницах писем и дневников повсюду разбросаны характеристики Кафки его собственного телесного бытия, которое он то в трогательно-юмористической, то почти в трагической манере отделяет от “рыцарской стати” отца. Уверенный и хладнокровный взгляд клинициста, следящий за каждым движением *этого* тела, его жестом и позой, безжалостно выносящий приговор: “Мое тело ни к чему не способно”.

Вот запись в “Дневнике”:

“Бесспорно, что главным препятствием к успеху является мое физическое состояние. *С таким телом ничего не добьешься.* Я должен буду свыкнуться с его постоянной несостоятельностью. Последние ночи, полные кошмарных сновидений, но длящегося лишь минуты сна, меня сегодня утром настолько выбили из колеи, что, кроме лба своего, я ничего не ощущал, мое нынешнее состояние настолько далеко от хоть сколько-нибудь выносимого, что из одной лишь готовности к смерти я охотно свернулся бы в клубок с деловыми бумагами в руках на цементном полу коридора. *Мое тело слишком длинно и слабо,* в нем нет ни капли жира для создания благословенного тепла, для сохранения внутреннего огня, нет жира, которым мог бы иной раз подкрепиться измотанный потребностями дня дух, не причиняя вреда целому. Как может это слабое сердце, так часто болевшее в последнее время, *гнать кровь через всю длину этих ног.* Только до колен — и то ему хватило бы работы, а в холодные голени кровь толкается уже только со старческой силой. Но вот она уже опять необходима наверху, ее ждешь, в то время как она растрачивается попусту внизу. *Из-за длины тела все растянута.* Что уж оно может делать, *это тело,* если, будь оно даже и более плотно сбито, в нем слишком мало сил для того, чего я хочу достичь”³².

И в другом месте, замечание из “Письма к отцу”:

“...ничто по-настоящему, бесспорно, не принадлежало мне, чем распорядиться мог бы только я сам — поистине сын, лишенный наследства, — то, разумеется, я стал неуверен также в том, что было мне ближе всего, — *в собственном теле; я вытягивался в длину*, но не знал, что с этим поделать, тяжесть была слишком большой, я стал сутулиться; я едва решился двигаться...”³³

В скудном диапазоне телесных движений, на которые отваживается Кафка, обращают на себя два постоянно повторяющихся: *вытягивание* и *свертывание*. Тело змеи, человек-змея³⁴, тело, которое может удлиниться и свертываться. Кафка исследует его особые качества и приходит к выводу, что оно является *препятствием* на путях достижения многих целей жизни. Прежде всего, оно не справляется с главной задачей — питать необходимой энергией, “кровью” творческое усилие. Кровь движется слишком медленно и не поспевает за ростом, вытягиванием тела, а оно не перестает вытягиваться... Но почему оно вытягивается? Этому есть несколько причин. Определяющая все другие — тело Отца, именно оно заставляет сына искать защиты в змееподобных телесных образах, способных уберечь сыновье тело от уничтожения. Конечно, не следует вытягивание понимать слишком “прямо”, физиологически, это состояние роста определяется не столько антропоморфным образом человеческого тела, сколько животным, и поэтому оно может ускользать из-под отцовского тела. Именно это тело рисуется черными, несколько угловатыми линиями, не пропорциональными анатомическому телу. Вытягиваться, становиться холодным, почти мертвым или высыхать от голода, как высохли персонажи из новелл “Превращение” и “Голодарь”. Не так ли вытягиваются, развертываясь, кафкианские пространства, подземные, похожие на глубокие норы, которые пытается отрыть себе неизвестное существо в толще земли? Я хотел бы подчеркнуть здесь этот едва заметный переход от тела-змеи к змеевидной форме

пространства, в центре которого застывают почти все персонажи Кафки. Подземное — вот убежище сына, раз известно, что поверхность земли захвачена отцовским телом. Змеиное тело вытягивается столь же свободно, как и свертывается. *Вытягивание неотделимо от свертывания, они образуют собой ритмическое целое жизни*. Эффекты свертывания мы можем наблюдать у Кафки внутри всех видов роста, растягивания, удлинения тела. Свертывание — своего рода мутационный порог, который проходит тело, вынужденное вытягиваться. Если сын пытается ускользнуть из-под власти отца, то он должен наметить будущие пути бегства, выбрать свою Землю, свое пространство жизни и, конечно, форму существования в нем. Вытягивание — это разветвление путей в другом пространстве, смежном, но совершенно чуждом отцовскому антропоморфному идеалу. Там живут другие существа. Стать жуком, певичей мышиноного царства, собакой-исследователем, ученой обезьяной и т.п. — не значит ли это достичь порога, того, что сам Кафка называет “атакой на границу”, на последнюю земную границу? — вот здесь, на этой границе заканчивается твое земное человеческое существование, а там, за ней — уже мир других тел, которыми ты должен стать, чтобы выжить в *другом*, неотцовском пространстве. Свертывание — пересечение порога, за которым рождается новая форма жизни, нечеловеческая и слишком малая, чтобы быть видимой. Недостаток питания, приводящий к атрофии кровеносную систему, отбрасывает, в конечном итоге, к смерти от истощения, если тело пытается в своем антителесном пафосе заходить слишком далеко. Все мельчайшие существа — *существа голода*. В сущности, голодание и есть вытягивание тела, радикальный отказ от какой-либо физиологической близости к этому миру и, может быть, победа над Отцом. Образ Отца побеждается голодом, ибо пока сына страшит его карнальная фигу-

ра, заслоняющая собой карту мира, до тех пор его тело есть лишь момент в телесной иерархии отца: оно ест, пьет, любит, наслаждается, оно слишком отцовское, оно лишь копирует его жизнь и следует его Закону.

Следует сделать выбор: или подчиниться Закону, или погибнуть от истощения и обрести новую землю, стать другим, причем настолько, чтобы никто не смог угадать в тебе человеческое. Тело продолжает вытягиваться, и внутри пространства вытягивания идут процессы свертывания, появляются все новые нечеловеческие существа, свободные от знаков эдипизации, — паразиты тела. В каждом отдельном свертывании угадывается контур существа-паразита. Собственный телесный образ, контролируемый Отцом, аннулируется в два приема: через анорексию и превращение (первое ведет к суициду, второе — к поискам другой земли). Одно невозможно без другого. Большое, вытягивающееся, захваченное анорексией тело (черные угловатые ленты этого тела проступают на рисунках Кафки) уступает место множеству малых, паразитарных форм жизни, чья область существования располагается на границах отцовской земли. Литературное пространство, все эти норы-лабиринты кишат паразитами, издающими странные звуки, в которых, как советуется Кафка, нам следует различать мышинный писк, лай собак и шакалов, шелест жуков, хрипы обезьян и т.п. Стратегия телесного бытия Кафки исчерпывается стратегией паразита. Эта отъединенность от собственного телесного образа настолько очевидна для Кафки, что нам, когда мы говорим о телесном опыте писателя, намного важнее осмыслить, как он распадается и исчезает, нежели узнать о тех клинически описываемых болезнях, которыми страдает его физическое тело. Тело есть, но это тело ничем не обладает, и поэтому его не существует. Ничем не владеющее тело и есть тело, образ которого отсутствует. Так может быть, как бы парадоксально это ни звучало, Кафка

является паразитом собственного тела, того несостоявшегося образа тела, которое должно было стать копией тела Отца? Поедать собственное тело — это уже быть вне его, в другом мире и другим существом. Тело паразита, которое Кафка описывает с неожиданным эротическим воодушевлением, является маленьким телом, я бы сказал, не просто маленьким, а мельчайшим. В сущности, для Кафки это “тело” и есть идеальное тело, но оно рождается не в силу того, что распадается на мелкие кусочки “большое тело”, а в силу естественных процессов свертывания крови, остановок жизни и блокад, наконец, в силу всепоглощающего чувства страха.

Где же в таком случае располагаются земли, которые доступны сыну и куда “слишком большое, слишком сильное тело” отца не в состоянии добраться? В сущности, этих земель не должно существовать, пока сын отыскивает их, постоянно ощущая за своим “Я” дыхание отцовского “Ты”. Та земля, где нет отцовских следов, тел и имен, открывается Кафке одновременно с отказом от собственного сыновнего “Я”. Раз это “Я” захвачено и раздрается оппозициями, то его жизненная автономная ценность оказывается крайне сомнительной. “Я” сына принадлежит отцу, сквозь него, как через потаенный ход, проникает в жизнь сына отцовское “Ты”. Сначала, как учит Мартин Бубер, было “отношение к Ты”, а только затем появляется “Я”. От могущественного “Ты” зарождается мир сознания, и в образовавшейся от него тени вспыхивают маленькие и слабые “Я” сына, лишенные света и должного питания. Сыновья при сильном Отце-Эдипе существуют на правах паразитов или странных вирусов, которые оздоравливают это могучее тело отцовского “Ты”, потребляя избыток его живительной для них крови. Сыновья-паразиты. Паразитология — вот к какой науке Кафка испытывает устойчивый интерес.

По другую сторону от “Письма отцу” и всего дискурса писем как особой формы выражения Кафка делает ряд решительных шагов навстречу своей земле. Не следует ли отречься от магии: буберовского “я—ты” отношения и попытаться осмыслить собственное положение в мире в иных терминах, включающих все оппозиции, в которых так или иначе проглядывает архетип отцовского института. Может быть, сын обретет свою землю, над которой будут невластны оппозиции господства, именно тогда, когда он порвет со своим сыновством? На романы и новеллы, притчи и “истории” Кафки власть отца больше не распространяется, ибо там она не только не имеет каких-либо законных, институциональных оснований, но и просто бессмысленна. Знак “Я” мгновенно обезличивается и замещается нейтральным — буквой “К.”: некто, некий, он (для всех других персонажей также доставляются нейтральные знаки: она, они, оно)³⁵. Этот некто, господин К., противопоставлен “я—ты” отношению в качестве его третьего, неучтенного момента, разрушающего само отношение. Пускай отцовское “Ты” по-прежнему преследует “Я” сына, это не столь важно теперь, когда перед взглядом преследуемого открываются новые земли существования, в которых мы уже не найдем места Отцу. Господин К. — этот аноним романной формы — рассыпается в кафкианских новеллах-бестиариях на мельчайшие и странные корпускулы зооморфных существ. Не здесь ли новая земля сына, переставшего быть сыном своего Отца, сына, которому нет дела до того, что исполинская фигура Отца закрыла собой небо, а тень от нее падает теперь далеко за видимый горизонт мира? Образы сына претерпевают форсированные, почти мгновенные уменьшения, они переходят границу видимого бытия. Наконец-то области существования отца и сына более не соприкасаются между собой, и расстояние, разделяющее их, не просто велико, оно

топологически безмерно. Кафка выскальзывает из времени-пространства отцовского “Ты”, спасаясь в чудесном даре писательства, благодаря которому и становится возможным зооморфное становление.

Напряжение слуха чрезвычайно велико в прозе Кафки: слушать, но не просто слушать, а вслушиваться в то, что звучит в языке, когда он вдруг умолкает, что является доязыковым по своей природе, но без чего язык не может развиваться и порождать смысл. В отличие от языка как речи-произнесения письмо неслышимо, оно “работает” в совершенно иной тональности. Письмо пересекает те состояния языка, которые тот отбрасывает в силу их неязыковой сущности; к ним можно отнести *гул, тишину, шум* и *остаточные звуки*, т.е. звуки, осужденные языком за их непереводаемость в нормально, искусно артикулированное произнесение. Между всеми этими состояниями существуют определенные взаимодействия. Если использовать феноменологическую терминологию, то Кафка стремится осуществить нечто подобное *аудиальному эпохе* — операцию, подвергающую полной деструкции саму способность говорить, непрерывно наделять мир смыслом. Письмо становится возможным только потому, что пишущий умеет слышать *не-язык в языке*.

Что такое *шум* (Lärm)? В “Дневнике” Кафки мы находим небольшой, но цельный текст, который в немецком издании произведений писателя получил название “Великий шум”.

“Я хочу писать, ощущение непрерывного подергивания на лбу (Zittern auf der Stirn). Я сижу в своей комнате — главном штабе квартирного шума (des Larms). Я слышу, как хлопают все двери, как затворяют (Zuklappen) дверцу кухонной плиты. Отец распахивает настежь двери моей комнаты и проходит через нее в волочащемся (zeiht...) за ним халате, в соседней комнате выскребают (gekratzt) золу из печи, Валии спрашивает из передней, словно кричит через парижскую улицу, вычищена (geputzt) ли уже отцова шляпа, шиканье (Zischen), которое должно выразить внимание ко мне, лишь подхлестывает отвечающий голос. Входная дверь от-

воряется вначале с простудным сипом, переходящим в быстро обрываемое женское пение, и закрывается с глухим мужественным стуком, который звучит особенно бесцеремонно. Отец ушел (*der Vater ist weg*), теперь начинается более деликатный (*zartere*), более рассредоточенный (*zerstreutere*), более безнадежный шум, предводительствуемый голосами двух канареек. Я уже и раньше подумывал, — а теперь канарейки снова навели меня на эту мысль, — не приоткрыть ли чуть-чуть дверь, не проползти ли (*krigehen*), подобно змее, в соседнюю комнату, чтобы вот так, расшатавшись на полу, умолять моих сестер и их горничную о покое»³⁶.

“Я хочу писать...”, но слишком сильна помеха — квартирный шум. Оппозиция “шум—тишина” настолько очевидна, что никогда не вдумываешься в ее последствия. Кафка знал им цену. В своем пространном описании квартирного шума он достигает убедительности музыканта. С одной стороны, шум, столь навязчивый, но с другой — вовсе и не шум, а музыкальное произведение, которое творится перед нами проникновенной игрой знаков письма. Шум как таковой — это набор естественных звуков, проявляющихся *одновременно* в одном слуховом континууме. Накладываясь друг на друга, отчасти смешиваясь, лишённые какой-либо внутренней связи, вне ритма, они блокируют наше восприятие мира. В шуме звуки не имеют отдельного “места”, предстают неоднозначными наподобие хаотичной звуковой массы. И шумовой эффект остается травмирующим до тех пор, пока его интенсивность подпитывается случайностью звуковых колебаний. Шум мешает... Для Кафки шум — почти всегда некое первичное состояние мира. Но когда он пытается описать шум, означить его, то тот сразу же перестает быть шумом; звуки, составляющие его материю, получают последовательность, место в звуковом пространстве, артикулируются, их теперь можно выслушивать отдельно. Разве можно слушать шум? Конечно, нет, ибо шум препятствует вслушиванию, оглушает или даже вовсе лишает способности вслушиваться. Кафка слушает шум, разбирая слышимое на составляющие его сонорные объекты. Шумом же

можно считать лишь такое проявление звуковой материи (если порождающие его причины неизменны), которое никогда не может быть себе идентичным, т.е. распознаваемым по отдельным звукам. Как только шум начинают слушать, он перестает быть шумом. Послушаем еще раз, как слаженно работает эта семейная машина звуков: каждый звук находит свой сонорный объект, “звучащую вещь”; крики, клацание, шелест волочащегося халата, стук, удары, шиканье, сип, кусочки женского и канареечного пения — все это соотнесено с видимыми, резонирующими “тёлами”, нет и намека на то, что какой-либо звук не будет опознан. Итак, слушаемый шум не является шумом по определению. Шумом, следует все-таки повторить, является лишь то, что мешает слушанию, или то, что угрожает его полностью разрушить. В таком случае резонно спросить: а является ли это описание Кафки действительно описанием шума? Ведь всякое описание — это уже слушание. Может быть, Кафка взывает к нашим способностям воображения, и мы должны вообразить себе шум, преследующий его вопреки тому, что он описывает в качестве картины шума? Мы не в силах обнаружить шум, тем более локализовать его “место”, пока перед нами эта картина звуков. Мы видим звуки, так как мы слушаем их. Засечь шум — это значит обнаружить место, из которого он осуществляет свое вторжение, а это вторжение всегда является непосредственно физическим воздействием (не потому ли он так разрушителен для вещей и живых существ?). Физические следы шума, так мучавшего Кафку, отыскиваются в самом описании (но не в письме), в звучании тех глагольных форм, которые несут в себе, как в капсулах, разрушительную звуковую энергию. Шум проявляет себя в произнесении. Описание шума “вторично”, производно от первого контакта, физиологически достоверного, между рядом агрессивно атакующих согласных и

слушающим телом, расслабленным от сновидений, незащищенным, пассивным. Подчас Кафка записывает странные происшествия. «Когда я сегодня после обеда лежал в кровати, и кто-то быстро повернул ключ в замке, мне показалось, будто все мое тело в замках, как на карнавальном костюме, и с короткими интервалами то тут, то там открывался или запирался какой-нибудь из замков»³⁷. Ключ поворачивается, и изменяется комбинация этих жестких согласных, где все непрерывно умножаемое господство утверждает зудящий звук: z-s-z³⁸. И это тело, анемичное, холодное и пассивное, вслушивающееся в окружающий мир, подвергается звуковой атаке: согласные, ударяясь друг о друга и сцепляясь между собой, образуют множество мельчайших зубчатых механизмов, которые впиваются в его плоть и пожирают ее. Перечитывая этот отрывок вслух, мы вдруг начинаем различать устойчивое дребезжание, клацание и шипение букв, разом превращающее текст Кафки — безмолвный и скользящий в своей грамматической простоте перед нашим взглядом — в *другой* текст, разрывающийся на части от буйства обезумевших согласных. Время шума, преходящее, неустойчивое, совпадает со временем перенастройки нашего уха. Текст Кафки вступает (помимо тех измерений, о которых мы говорили) в шумовое измерение, проявляющееся лишь на миг, чтобы снова исчезнуть и навсегда погрузиться в молчание письма. Кафка противопоставляет шуму, каннибальской оргии произнесений *гул письма*, который победно нарастает тем в большей степени, чем более угрожающим становится шум согласных, требующих от скриптора стать декламатором, не писать, а произносить. Мы фиксируем присутствие гула по скриптуальному Z, который уже более не буква, не звук-каннибал, а зигзагообразное движение линий письма, письма фрагментарного, лабиринтного, которое не позволяет звукам прорваться на ту площадку

слушания, где одинокий скриптор вслушивается в ровный ход собственного пера.

Что такое *гул*?

Когда в полной тишине, достигаемой с таким трудом и все же достигнутой, включается в свою работу машина письма, она издает *гул*, и пишущий погружается в состояние блаженства. На парадоксальность гула указывает эксперт-физик Р.Барта: «Гул — это шум исправной работы. Отсюда возникает парадокс: гул знаменует собой почти полное отсутствие шума, шум идеально совершенной и от того вовсе бесшумной машины; такой шум позволяет расслышать само исчезновение шума; неощутимость, неразличимость, легкое подрагивание воспринимаются как знаки обеззвученности»³⁹. Парадоксальность гула, о которой говорит Барт, является мнимой. Действительно, гул может легко перейти в шум, как шум, со своей стороны, — в гул. Но принципы существования этих двух звуковых явлений глубоко различны. Гул блаженен, ибо он ровно, как бы одной ритмической волной распространяется по всему слушаемому пространству, причем слушание здесь достигает высшей интенсивности, поскольку относимо не к аудиальному органу, а ко всему телесному переживанию. Слушающий, а лучше сказать, тот, кто захвачен блаженством гула, слышит не различая. В этом, может быть, заключается парадоксальность слушания гула. Вот почему он неслышим. Иное дело — шум. Слушаемое пространство начинает распадаться с поразительной быстротой, ничто нельзя расслышать с необходимой точностью, прослушивание шумов постоянно запаздывает по отношению к звукам, находящимся в собственном времени распада. Шум травмирует, нарушает ритмы наших блаженных гулений, почти всегда являя собой звуковую катастрофу ближайшего к нам пространства, не потому ли он так отвратителен, не потому ли мы всегда стремимся унять его буйство

звуковое... и спасти себе жизнь? Кафка, как мне кажется, тонко чувствовал различия между шумом и гулом. Гул для него — это высшая гармония произносимого:

“...я ощущаю — особенно по вечерам и еще больше по утрам — дыхание, приближение захватывающего состояния, в котором нет предела моим возможностям, и потому не нахожу покоя из-за сплошного гула: он тягостно шумит во мне, но унять его у меня нет времени. В конечном счете гул не что иное, как подавленная, сдерживаемая гармония; выпущенная на волю, она бы целиком наполнила меня, расширила и снова наполнила”⁴⁰.

В том-то и отличие гула от шума, что гул издает исправная машина письма, и когда она работает, язык уже не берется в расчет, как это происходит в случае с шумом, вслушиваясь в который, прежде всего пытаются выделить значащие единицы, т.е. то, что может быть языком, и отбрасывают все то, что им стать не может. Язык не способен порождать гул, но зато он полон шумов, он прямо-таки заражен самыми различными шумами, препятствующими означиванию. Шум потому и шум, что различается внутри себя случайными, затираемыми интервалами тишины, он весь — в прожилках различных пауз, накладывающихся звучаний, всплесков, разрывов — то длительных, то слишком быстрых. В отличие от шума, преодолевая который, язык готовится к полному представлению осмысленной версии мира, гул не знает *внутри* себя никаких интервенций тишины, пауз или разрывов. Письмо движется как сомнамбула, увлекаемое единой волной гуления, и его гул сродни ровному напору ветра, дующего со стороны океана. Этот ветер и его гул почти сбивают с ног, почти оглушают, но как только ты подчиняешься их условиям, тебе открывается совершенно иной мир, где все молчаливо и неподвижно и уже неотделимо ни от тебя, ни от того морского ландшафта, в который теперь на правах птицы или камня вошло и твое тело. В таком случае, сам акт письма (скриптуальное действие) — это своего рода “третий термин”, который позво-

ляет *вписать* пишущее тело в гул мира, предотвратить катастрофу слуха, не допустить распада ритмов гула. В письме, влекомом гулом, можно сказать, совпадает телесная вибрация пишущего с вибрацией описываемого мира. Таким образом, гул — это *условие и одновременно способ, каким наше тело вписывается во все то, что ему представляется внешним*. Не на этом ли покоится извечная магия письма? — оно ведь безмолвно, как безмолвен гул, ибо сам гул (еще в одном определении) может быть обозначен как особое, качественное измерение тишины. Каждая вещь имеет помимо своего обычного сонорного пространства и свой гул, неслышимый, но неустанный, и мы приближаемся к ней благодаря ее гулу, никогда не открывающемуся в ее именовании. Р.-М.Рильке в своих ранних заметках обсуждал проблему первоначального шума-гула (Urgerausch)⁴¹, обдумывая возможную мелодию вещей мира и ее законы. Хайдеггер, быть может повторяя опыт Мейстера Экхарта, учил слушать вещь, схватывать напряженным слухом момент ее рождения, ее, я бы сказал, первоначальное гуление, покрытое пленкой тишины. Гул неслышим, ибо каждый раз он являет гармонию не актуальных, а виртуальных звучаний мира; это, вероятно, может объяснить, почему гармония мира остается непостижимой, но внятной каждому, кто переживает ее, как Кафка — движением письма. Странная пластика кафкианских семи танцующих собак может служить прекрасным пояснением:

“Они (собаки) не декламировали, не пели, они, в общем-то, скорее молчали, в каком-то остервенении стиснув зубы, но каким-то чудом наполняли пустое пространство музыкой — даже то, как поднимали и опускали они свои лапы, как держали и поворачивали голову, как бежали и как стояли, как выстраивались относительно друг друга, взять хотя бы тот хоровод, который они водили, когда каждый последующий пес ставил лапы на спину предыдущего, и самый первый, таким образом, гордо нес тяжесть всей стаи, или когда они сплетали из своих простертых по земле тел замысловатейшие фигуры, никогда не нарушая рисунок”⁴².

Музыка появляется не из “естественных” звуков собачьего лая (они вообще не лают), а из конфигурации собачьих тел, образующих рисунок этого удивительного письма. Музыка пишется телесными фигурами. Шум от собак может оказаться нестерпимым для случайного свидетеля, наблюдающего их танец, но его *нет* или, скорее, он переведен в определенную тональность, которую создает пластическое письмо. Вот он, это переход:

“...но тут к прежней его (шума) полноте, вполне ужасной, прибавляется новый, чистый, строгий, неизменно ровный, в совершенной неизменности и ровности издали долетающий тон, тот тон, который, собственно, и формировал мелодию из хаоса звуков и который поверг меня на колени”⁴³.

Что такое “остаточный звук”? Или, если сделать вопрос пространственным и более точным: что такое *шипение, писк, хрип, клацание, присвист* и т.п.? Подобными звуками с избытком наполнена литература Кафки, и, вероятно, они играют в ней какую-то существенную роль, для нас пока еще совсем неясную. И даже когда мы прислушиваемся к звукам, которые издают зооморфные персонажи многих его новелл, и нам кажется, что мы слышим, как присвистывает бедный Грегор Замза, обратившийся в чудовищного жука, как пищит Жозефина, великая певица мышинного народа, как хрипит ученая обезьяна, мы не придаем им особого значения, ибо полагаем, что так и должно быть: мыши и должны пищать, даже если они становятся литературными героями. Издаваемые звуки обычно лишь прибавляются к тому или иному персонажу повествования в качестве знака завершённой, жизненной имитации, которую с успехом осуществляет автор. Не более. Да и есть ли нужда в осмыслении этого “более”? Бесспорно, такая нужда есть, поскольку, как мы уже видели, для Кафки встреча звука с телом была таинством, исполненным глубокого личного драматизма. Остаточный звук как звук, отпавший от фонетического целого, звук-обло-

мок, смысл и значение которого легко восстановить. Однако я буду определять остаточный звук иначе: не как случайно поврежденный, недозвучавший, а, скорее, как такой звук, который не может быть воспроизведен, *он не может быть ни воссоздан, ни подражательно повторен, т.е. не может быть никаким образом использован тем, кто его слышит*. Первая сущность остаточного звука — в его “остаточности”, непроницаемой и чуждой всякому использованию. Приблизительно так, как мне кажется, и понимал подобные звуки сам Кафка. Остаточный звук является абсолютно Внешним. Но он не может быть приравнен к шуму, т.е. явлению, которое в конечном итоге поддается истолкованию или устранению. Звуки, составляющие материю шума, являются внешними для страдающего от них, они легко противопоставляются внутренним состояниям, *внутреннему* (поискам тишины и покоя, “деланию письма”). Отношение же к остаточному звуку не следует сводить к классической оппозиции внешнего—внутреннего, отделенных друг от друга непроходимой границей. Это было бы ошибочным аналитическим приемом, поскольку в литературном пространстве Кафки оппозиция внутреннего и внешнего (далекого и близкого) никаким образом не может служить гарантом “правильной” пространственной ориентации.

Один из замечательных образцов кафкианской сонорной топологии мы обнаруживаем в новелле “Нора”. Некое промежуточное существо (похожее на крота, но не крот, похожее и на человека, но не человек) отрывает себе разветвленную, подобную сложнейшему лабиринту, нору. Ход рытья и разнообразие направлений, которыми одновременно движется роющее существо, свидетельствуют о том, что оно пытается в этом подземном мире уничтожить какое-либо представление о Внешнем. Для этого странного псевдокрота не должно существовать ничего ему внешне-

го, во всяком случае, любое внешнее понимается этим существом как то, что должно стать внутренним. Внутреннее, бесконечно разветвляясь во все стороны и нигде не встречая препятствий, вытесняет из жизненного пространства все, что хоть каким-то образом напоминает о внешнем. Тело этого роющего существа сливается со всеми разветвлениями гигантской норы, это тело и есть сама нора.

“А маленькие площадки, из которых каждая мне так знакома и я каждую, несмотря на их одинаковость, отлично узнаю с закрытыми глазами по изгибу ее стен, площадки, мирно и тепло охватывающие меня, как никакое гнездо не охватит птицу, и где всюду тихо и пусто”⁴⁴.

Или:

“Все ради вас, ходы и площадки, ... Ведь вы — часть меня, а я — часть вас...”⁴⁵.

Телесные фигуры роющего существа отпечатываются в этом лабиринтном, фрагментарном пространстве норы. И Кафка пишет, “делает письмо” таким же образом, как это странное существо роет свое убежище: сначала “площадки” как пункты отправления (случайная запись мысли, сновидения, даже жеста, потом их вариации, одна, другая, третья, и если повезет, то может собраться целый набор фрагментов-“площадок”), и далее, как только завоевана устойчивость позиции, начинаются разветвляющиеся движения боковых ходов письма, по отношению к которым площадки выступают в качестве узлов, объединяющих разнообразные скриптуальные потоки. И это движение рытья-письма, столь характерное по своему зигзагообразному колебанию, остается для Кафки неизменным и устойчивым на протяжении всех годов его писательства. Движение машины письма безмолвно, оно совершается в полной тишине, ибо столь высокая степень интенсивности письма исключает какие-либо шумы. Машина письма работает “исправно”, наступает время блаженства.

Но что может произойти с этим рытьем-письмом, когда *вдруг* и неизвестно откуда появляется отчетливо слышимый “шипящий звук”?

“Я теперь прослушиваю стены укрепленной площадки, и как бы я их не прослушивал — наверху или у основания, у входов или внутри — везде все тот же тихий, шипящий звук. А сколько времени, какого напряжения требует это долгое слушание прерываемых паузами звуков!”⁴⁶

И, к несчастью, этот звук невозможно локализовать, чтобы быть точно уверенным в том, какое животное — мелкое или очень крупное — его издает, он буравит, расщепляет, подрывает устойчивость жизненного пространства норы, чьим содержанием является тишина (пустота, чистота, покой, безопасность). Это навязчивое шипение — прямая угроза исправной работе письма. Можно видеть, как появление звука сначала замедляет, а потом и разрушает машину письма, как она теряет свой бесшумный ход. Посредством этого остаточного звука утверждается господство непроницаемого Внешнего над Внутренним, которое еще недавно не знало ничего себе внешнего.

1993

1. Кафка Франц. Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. М., 1991, с.565.
2. Janouch G. Gespräche mit Kafka. Fr/M, 1968, S.59.
3. Ibidem.
4. Ibid., S.58.
5. Кафка Франц. Замок, с.545—546.
6. “Мои наброски (Herumzeichen) постоянно повторяют себя и являются неудачливым опытом примитивной магии” (Ibid., S.61). И далее Кафка поясняет: “Все вещи человеческого мира являются образами, пробужденными к жизни”. Эскимосы рисуют на куске дерева, которое они хотят разжечь, волнистые линии. Это магический образ огня, который они посредством разжигающего трения пробуждают к жизни. То же самое делаю и я. Я стремлюсь изготовить посредством моих рисунков образы, которые я вижу. И все-таки мои фигуры не разжигаются. Может быть я использую не тот материал. Может быть, мое перо не имеет соответствующих качеств. Но возможно, что я сам совершенно полностью лишен необходимых способностей” (Ibidem).

7. Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М., 1991, с.573.
8. Там же, с. 580.
9. Adorno Th.W. Aufzeichnungen zu Kafka, in: Adorno Th.W. Prismen. Fr/M, 1962, S.252.
10. Ibid.
11. Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М., 1991, с.504.
12. Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1989, с.327.
В другом исследовании (“Толкование сновидений”) Фрейд вводит аналогию: “Мы останемся на психологической почве и представим себе только, что инструмент, служащий целям душевной деятельности, является чем-то вроде сложного микрокопа...” — Фрейд З. Толкование сновидений, с.383.
13. Janouch G. Gespräche mit Kafka, S.60.
14. Кафка Ф. Замок, с.547.
15. “Пригибание головы...” Тема подробно и глубоко исследованная в работе: Deleuze G., Guattari F. Kafka. Pour literature minire. P., 1975, p.7—16.
16. Кафка Ф. Замок, с.159, 160.
17. Переходя от *барьера-для* к *барьеру-для-себя* (т.е. от совершенного обычного препятствия, каким может быть дверь или порог, к Двери или Порогу как иным смежным пространствам, ничем не связанным с повседневным, мы постигаем смысл, точнее, протяженность Двери или Порога как самодостаточных, внутри себя делимых пространств, мы узнаем о существовании *барьера-в-себе*, непознаваемого и непреодолимого, скрывающего в себе идеальную сущность всего того, что в кафкианском мире может стать в любой момент препятствием. Барьер-в-себе порождает препятствия, которые, в свою очередь, есть лишь его регрессии.
18. См. текст Х.Л.Борхеса “Предшественники Кафки”.
19. В “Дневнике” можно найти психобиографическое описание того: *что значит быть недвижимой точкой в центре круга*: “Как всякому другому человеку, мне как будто был дан центр окружности и я, как всякий другой человек, должен был взять направление по центральному радиусу и потом описать прекрасную окружность. Вместо этого я все время брал разбег к радиусу и все время сразу же останавливался (примеры: рояль, скрипка, языки, германистика, антисионизм, сионизм, древнееврейский, садоводство, столярничанье, литература, попытка жениться, собственная квартира). Середина воображаемого круга вся покрыта начинающимися радиусами, там нет больше места для новой попытки, “нет места” означает: возраст, слабость нервов; “никакой попытки больше” означает: конец. Если я когда-нибудь проходил по радиусу немного дальше, чем обычно, например, при изучении права или при помолвках, все оказывалось ровно настолько хуже, а не лучше, чем обычно”. — Кафка Ф. Америка, с.579—580.
20. Brod Max. Der Prager Kreis. Berlin-Köln-Mainz, 1966, S.118—132.
21. Бенвенист Эмиль. Общая лингвистика. М., 1974, с.289.

22. Там же, с.313. На тему языкового отчуждения у Кафки указала М.Робер: “Язык не является его собственностью, но он также не имеет иного источника, чтобы выразить то, что само трансформируется в символ этой экспроприации, — быть в каждом жесте, который он совершает, в каждом слове, которое он говорит или пишет, тем, кто не владеет языком и однако принужден говорить”. — Rober Martha. Kafka. P., 1960, p.125.
23. Кафка Ф. Америка, с.446. См. также описание диктовки в романе “Замок” (Кафка Ф. Замок, с.162—163, 205). Конечно, диктовку и декламацию нужно различать. Диктовать — это значит “делать” определенный текст (для Кафки — канцелярский), где имеет значение отчетливость диктующего голоса. Не более того. В то время как декламировать — это значит воспроизводить уже “сделанный” текст (причем не канцелярский, а литературный), дать слушателю свое собственное артикуляционное переживание написанного, пропевать его, ритмически обогащать. Почти каждый вечер Кафка отправлялся в литературный кружок, чтобы слушать и самому декламировать, и почти всякий раз он испытывал чувство горечи и стыда за написанное им: “Горечь, которую я чувствовал вчера вечером, когда Макс читал у Баума мой небольшой рассказ об автомобиле. Я замкнулся в себе и сидел, не смея поднять голову, прямо-таки вдавив подбородок в грудь. Беспорядочные фразы с провалами, в которые можно засунуть обе руки; одна фраза звучит высоко, другая низко, как придется; одна фраза третью другую, как язык о дырявый или вставной зуб, иная же фраза так грубо вламывается, что весь рассказ застывает в досадном недоумении...” (Кафка Ф. Америка, с.452). Можно предположить, откуда эта “горечь”. Вероятно, все дело в протокольном, канцелярском стиле письма Кафки: он пишет как бы диктуя себе, не склонный прибегать во время письма к декламации, к чему был, например, привержен Флобер. Декламация как звуковая интерпретация написанного не для него, она таит в себе те же опасности, которые встречаются и в обычной рутинной диктовке, но значительно больше. Декламация оживляет агрессивную сущность языка, она *карнальна*, ибо говорящий *подает* текст; отдельные фразы, абзацы, даже мельчайшие звуки становятся объектами наслаждающейся фонетической плоти. Надиктованный текст распадается в декламации, ибо он не произносится, т.е. не может быть *присвоен* говорящим. И важно здесь не отдельное произнесение (пускай оно будет даже удачным), а то, что язык открывает свою бездонную пасть.
24. Кафка Ф. Америка, с.434.
25. Там же, с.443.
26. Кафка Ф. Замок, с.471.
27. Там же, с.472.
28. Deleuze G., Guattari F. Kafka, p.42.
29. Кафка Ф. Замок, с.451.
30. Там же, с.420.
31. Там же, с.454.

32. Кафка Ф. Америка, с.459.
33. Кафка Ф. Замок, с.445.
34. Ср. одно из сновидений Кафки: "...с внезапно появившейся ловкостью продельваю на своем возвышении трюк, которым я много лет тому назад восхищался у человека-змеи: я медленно выгибаюсь назад — как раз в этот момент небо пыгается раскрыться, чтобы показать какое-то явление, которое имеет отношение ко мне, но останавливается, — протаскиваю голову и верхнюю часть туловища между ног и постепенно снова воскресаю распрямившимся человеком". — Кафка Ф. Америка, с.515.
35. Имя Кафки есть непреодолимый барьер для именованья. Господин К. — не Кафка, но и не герой, обладающий полноценным единством личности, он всего лишь "господин К." И даже если мы попытаемся следовать за анаграмматическими ухищрениями Кафки, нам все равно не изыскать этот узел идеальной идентичности. Вот Кафка исследует имена персонажей: "Имя "Георг" имеет столько же букв, сколько "Франц". В фамилии "Бендемен" окончание "ман" — лишь усиление "Бенде", предпринимаемое для выявления всех еще скрытых возможностей рассказа. "Бенде" имеет столько же букв, сколько "Кафка", и буква "е" расположена на тех же местах, что и "а" в "Кафка" (Кафка Ф. Америка, с.493). С одной стороны, неожиданное наложение на литературный мир собственного имени, но с другой — полная отрешенность от него, как если бы оно не принадлежало Кафке. Поэтому "Кафка" — не имя Кафки, а предел, который нужно всякий раз переступать, чтобы мочь писать. И это отцовский предел. Буква "К" — это след Отца в письме, может быть последний и уже исчезающий, который Кафка пытается вытравить, стереть, но он все время восстанавливается в именах второстепенных персонажей. И это невозможно победить.
36. Кафка Ф. Америка, с.452; Tagebücher 1910—1923. Fr/M, 1986, S.89—90.
37. Там же, с.490.
38. Разведение знака Z как знака письма и как буквы, активной согласной (создающей шумовую тональность). Чтение — там, где оно почти сближается с письмом, — движется *зигзагом*, следуя вслед за ритмическими движениями и длительными задержками пишущей руки. И эта же линия указывает на гнезда тональных напряжений, как только мы откликаемся на просьбу Кафки-композитора и начинаем слушать музыку шумов.
39. Барт Ролан. Избранные работы. М., 1989, с.542.
40. Кафка Ф. Америка, с.445.
41. R.-M.Rilke. Sämtliche Werke, T.11. Fr/M, 1976, S.1085—1093.
42. Кафка Ф. Исследования одной собаки. М., 1990, с.9.
43. Там же, с.13.
44. Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи. М., 1965, с.590, 591.
45. Там же, с.593.
46. Там же, с.600.

"Философия по краям"

Международная коллекция современной мысли
Литература. Искусство. Политика.

Валерий Александрович Подорога

Выражение и смысл

Ландшафтные миры философии:

С.Киркегор
Ф.Ницше
М.Хайдеггер
М.Пруст
Ф.Кафка

Редакторы А.Т.Иванов, Л.Б.Кульчицкая
Художник Ю.А.Марков
Корректор Б.С.Тумян

Оригинал-макет выполнен в издательстве "Ad Marginem"
Сдано в набор 15.06.95. Подписано в печать 19.11.95. Формат издания 84x108/32. Бумага офсетная. Гарнитура "Таймс". Печать офсетная. Уч.-изд. л. 22. Тираж 2000. Заказ 3483

Издательская фирма "Ad Marginem", 113184, Москва, 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7, тел. 231-93-60

ЛР № 030546 от 11.06.93.

Отпечатано в Московской типографии №2 ВО "Наука", 121099, Москва, Шубинский пер., 6