



МИХАИЛ ЯМПОЛЬСКИЙ

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ

ТРИ ТЕКСТА ОБ ИСТОРИИ

СЕАНС

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати
и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы)»

МИХАИЛ ЯМПОЛЬСКИЙ
ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ

ТРИ ТЕКСТА ОБ ИСТОРИИ

Мастерская «Сеанс»
Санкт-Петербург
2013

УДК 07.01

ББК 87.8

Я57

Я57

Ямпольский М. Б.

Пространственная история. Три текста об истории. — СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013. — 344 с. — ил.

ISBN 978–5–905586–07–1 (Книжные мастерские)

Книга историка культуры и киноведа, профессора Нью-Йоркского университета Михаила Ямпольского посвящена тому, каким образом визуальная и материальная культура может рассматриваться в качестве осмысления истории. Первая часть содержит примеры интерпретации явлений культуры в духе неоплатонического идеализма, различным образом соотнесенного с историческим процессом. Во второй части прослеживается эволюция пейзажа как репрезентации времени и пространства в ее отношении к историзму и философскому типу субъекта. Основное рассуждение дополняет эссе о меморизации Холокоста, так же рассмотренной через призму смены доминирующих форм субъективности.

© 2013 Михаил Ямпольский
© 2013 Книжные мастерские
© 2013 Мастерская «Сеанс»

ISBN 978–5–905586–07–1

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	9
I. ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ КАК ИСТОРИЯ ДУХА И ЕСТЕСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ	11
1. Ренессансные истоки	13
2. Проблема готики	16
3. Бахтин, Пумпянский и Ницше	24
Отступление первое: О видении идеи у Бахтина	33
4. Буркхардт, Варбург и Шлоссер	37
Отступление второе: Пуссен, Делакруа и Леви-Стросс	50
5. Тынянов	54
6. Снова готика. Рескин и Виолле-ле-Дюк	68
7. Мандельштам	76
Отступление третье: Лестница у Мандельштама (Платон и Ламарк)	92
8. Естественная история	106

II.	КОСМОГРАФИЯ И ЛАБИРИНТ. ЗАМЕТКИ О ВИДЕНИИ, СЛЕДАХ ВРЕМЕНИ И ИХ ОСВОЕНИИ	121
1.	Стиль и история. Бюффон и Гегель	123
2.	Символ. Гегель, Виолле-ле-Дюк, романтизм	131
3.	Производство старины. Солнцев, Сахаров	140
4.	Космос. Гумбольдт, Бастиан	146
5.	Пейзаж и эстетика. Кант, Лейбниц и другие	158
6.	Слово и видимое. Платон, Локк и Роже де Пиль	170
7.	Карта и пространство опыта. Субъект и означающие. Эрвин Штраус, Лакан	176
8.	След и нить. Джелл, Ингольд, Кафка	184
9.	Стиль и историзм. Бидермайер. Шопенгауэр, Ницше и другие	193
10.	Внешнее и внутреннее. Руины и город. Вертов, Эйзенштейн, Пиранези	203

11.	Членение и дефазирование. Шкловский, Бергсон, Симондон	217
12.	Эволюция как конструктивный принцип. Тынянов	233
13.	Первобытное и логическое. Вчувствование и абстракция. Эйзенштейн, Воррингер	241
14.	Удвоение, эволюция и номогенез. Кузин, Берг, Гурвич	248
15.	Морфология и систематика выходят за рамки биологии. Якобсон, Трубецкой, Любищев, Мандельштам	259
16.	Систематизация бесформенного. Вагинов	270
17.	Время, память и темпорализация следа. Тарковский, Делез	282
18.	Индекс. Кракауэр, Пирс, Тарковский	293
19.	Между бытием и небытием. Зегерс, Хайдеггер	305
20.	Мусор. Батай, Гронский	311
III.	МЕМОРИЗАЦИЯ ХОЛОКОСТА КАК ПАМЯТНИК СУБЪЕКТИВНОСТИ	325

Предисловие

Эта книга состоит из трех текстов, двух объемных и одного относительно короткого. Первый — «История культуры как история духа и естественная история» был написан в 2003 году, два других — в 2013 году. И хотя между первым и вторым текстом прошло десять лет, читатель легко увидит множество существующих между ними перекличек и заметит сходство в их организации, вплоть до формы используемых мной подзаголовков. Из одного текста в другой переходят и герои, такие как Мандельштам, Тынянов или Виолле-ле-Дюк. К тому же два основных текста книги постоянно обращаются к мотивам в той или иной степени затронутым мной в других книгах и статьях. Текст 2003 года подхватывает темы моей книги «Ткач и визионер», а текст 2013 года «Космография и лабиринт» прямо продолжает мотивы моей старой книги «Демон и лабиринт».

Предлагаемые читателю тексты посвящены истории. Но история эта принимает в них несколько причудливый характер. Множество книг посвящено нарративизации истории, ее превращению в линейный хронологический рассказ, иными словами, историографии как литературному жанру. Гораздо меньше внимания уделялась превращению истории в изображения, картины (например, пейзаж), скульптуры (например, восковые портреты), артефакты, коллекции, руины, карты, мемориалы и прочее. Я называю такую историю «пространственной». Ее возникновение укоренено в антропологию, а именно в свойство человека опространствливать время. Бергсон, для которого конверсия времени в пространство была главной философской интуицией, писал: «...мы заимствуем у пространства

все образы, посредством которых мы описываем чувство времени и даже последовательности...»*

Поскольку уход от хронологии и линейности был принципиальным для моего понимания истории, тексты книги сами отражают этот отказ от линейности. Отсюда частые сближения далеких мест и имен и бросающаяся в глаза эксцентричность переходов от одного смысловому блоку к другому.

И наконец, последнее: эта книга мной не планировалась, и я бы не написал ее, если бы не энтузиазм моего друга и издателя Константина Шавловского. В каком-то смысле книга — это результат дружеского давления. В разговоре с ним я неосторожно упомянул, что у меня есть несколько текстов об истории, которые можно было бы сложить под одну обложку. Сыграло свою роль и то обстоятельство, что на основе своего аспирантского курса о пространственной репрезентации истории, я прочитал в Костинском книжном магазине «Порядок слов» лекцию на эту тему. Без моего внятного согласия еще не написанная книга оказалась в издательском плане, а мне не оставили выбора. Не буду рассказывать в красках, сколько раз я проклинал свою мягкотелость и Костино упрямство. Теперь, когда книга написана, и все мои мучения оказались позади, я с удовольствием выражаю свою благодарность своему неумному другу, чей авантюризм, вера в мои писательские способности и упорство заставили меня написать то, что сегодня, вы, мой читатель, держите в руках.

* Бергсон Анри. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 743.

I. ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ
КАК ИСТОРИЯ ДУХА
И ЕСТЕСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ

Сергею Козлову — продолжение наших разговоров

1. Ренессансные истоки

Модель истории культуры, которая доминирует сегодня, восходит к Ренессансу. История эта хорошо известна, но ради ясности изложения я вкратце напомню ее.

Вплоть до конца Средних веков не существовало четкого различия между ремеслом и искусством. То, что Средневековые называют искусством, относится прежде всего к «семи либеральным искусствам», составляющим основу университетского образования. Термин *artista*, придуманный в Средние века, относился либо к ремесленнику, либо к студенту, изучающему «либеральные искусства».

Борьба за эмансипацию искусства началась довольно рано, и ее центром стала Италия, по преимуществу Флоренция. Борьба эта увенчалась выделением цеха художников из корпорации врачей и аптекарей, к которой ранее принадлежали живописцы и скульпторы. Возникла автономная художественная корпорация Святого Луки. Вазари выделил изобразительные искусства из ряда иных искусств и определил их как *arti del disegno* — «изящные искусства». Одновременно возникли так называемые *академии*, чья роль в интересующей меня истории особенно велика. Именно в рамках академий ренессансное искусство получило свою идеологическую программу, именно в них искусство было переосмыслено в интеллектуальных категориях науки, тут получила обоснование математическая теория линейной перспективы¹.

¹ Энтони Блант указывает на то, что стремление стать одним из либеральных искусств, а не ремеслом связано с «превосходством интеллектуального над ручным и механическим», поскольку ручной труд рассматривался многовековой традицией как «низкий». Отсюда и характерная для некоторых ренессансных трактатов иерархия

Но главное, именно в рамках академий, в частности флорентийской академии под руководством Марсилио Фичино, была разработана жизненно важная для судеб искусств философия ренессансного неоплатонизма. В 1563 году под влиянием все того же Вазари флорентийские художники окончательно порывают с цеховой (а следовательно, и ремесленной) организацией и объединяются в Академию — *Accademia del Disegno*. Здесь живопись изучают вместе с научными дисциплинами, такими, как геометрия и анатомия.

Именно отсюда идет почтенная традиция многочисленных европейских академий и живописного академизма. Неоплатонизм сыграл существенную роль в этой истории потому, что он обосновал фундаментальное переосмысление понятия *мимесиса*, которое со времен античности определяло сущность искусства. В доренессансной традиции искусства понимались как выразители *techné*, умения копировать. Во многих дошедших до нас документах о художниках говорится как о магах, способных копировать реальность до полной неотличимости от оригинала². Неоплатонизм предлагает другую модель имитации — не природы, но идеи, некоей высшей, идеальной платонической формы. В обиход искусства вводится понятие красоты (в платоническом смысле), идеала³. Искусство, таким образом, отрывается от чисто ремесленного подражания природным объектам и вводится в область философского осмысления бытия. Тем самым завершается процесс сублимации искусства и вознесения художника на пьедестал божественного гения. Ведь именно он наделяется способностью прозревать невидимые для простого смертного идеи.

Видный теоретик французского классицизма Роже де Пиль уже говорил о двух формах мимесиса: «простом подражании» и «идеальном подражании». Эрвин Панофский, исследовавший платонизацию искусства во времена

искусств, в которой живопись помещается выше, чем скульптура, требующая значительных физических усилий (*Blunt Anthony. Artistic Theory in Italy 1450–1660. Oxford: Oxford University Press, 1962. P. 54–55*).

² Об этом см.: *Kris Ernst, Kurz Otto. Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. New Haven: Yale University Press, 1979. P. 61–90*.

³ Оскар Кристеллер замечает, что в эпоху Ренессанса понятие красоты все еще не относится к искусству, но к личной красоте человека. Процесс платонизации искусства на основе понятия красоты завершается лишь в XVII веке (*Kristeller Oskar. Renaissance Thought and the Arts. Princeton: Princeton University Press, 1990. P. 186*).

Ренессанса, писал, что фундаментальный сдвиг от Средневековья к Ренессансу заключался в том, что «объект был извлечен из внутреннего мира воображения художника и твердо перенесен во „внешний“ мир»⁴. Поскольку идея, которой следовало подражать, теперь находилась вовне, в некой трансцендентной сфере, то понадобилась и теория искусства, которая стала теорией постижения идеи, теорией ее познания, а также теорией общих правил и законов, связанных с ее существованием. Средневековое искусство (ремесло) свободно обходило без теории и постулирования норм.

Возникновение академий и теоретического дискурса имело совершенно принципиальное значение для возникновения современного понимания истории искусства. История эта отныне могла описываться как нечто принципиально связанное с историей идей, философии и познания. История, таким образом, могла стать связанной нарративом, способной производить такие внушительные идеологические синтезы, как «Эстетика» Гегеля, в которой искусство описывалось как манифестация саморазвития идеи. До Ренессанса истории искусства не существовало, отдельные же художественные артефакты не осмысливались в рамках какой бы то ни было исторической телеологии. Они существовали как бы каждый сам по себе, лишь как проявление индивидуального мастерства его создателя.

Сегодняшнее искусство и литература, конечно, внутренне не связаны с платонической традицией, и все же, на мой взгляд, они интегрируются в историю в основном на основании связанного с ними теоретического дискурса — главной модели истории искусства. Даже работы Дюшана, радикально покончившего с эстетическим платонизмом, паразитируют на теоретическом дискурсе, без которого они просто утрачивают какой бы то ни было художественный смысл. Чистые же проявления мастерства — *techné* — не допускаются выше любительских коллекций или сферы прикладного искусства вроде ювелирного. Они выводятся за пределы истории искусства и литературы. Вот почему я считаю, что мы существуем сегодня внутри если и не платонической, то дискурсивно-идеологической истории культуры. Лишь то, что идеологически освоено культурой, вводится ей в историю. В такой ситуации материальный объект как таковой, если он оторван от теоретической дискурсивности, всегда выпадает из истории.

⁴ Panofsky Erwin. *Idea. A Concept in Art Theory*. N. Y.; San Francisco: Harper & Row, 1968. P. 50.

2. Проблема готики

Новое понимание искусства сразу же сказалось на невозможности интегрировать в его историю такой длительный период, как Средневековье. Трехчленная схема истории искусства, согласно которой «золотой век» античности сменился варварским регрессом Средневековья, с которым покончило возрождение искусства в Италии, уже намечается у Боккаччо и Филиппо Вилани, но вполне концептуальный характер, как показал Юлиус фон Шлоссер, схема эта приобрела у знаменитого скульптора Лоренцо Гиберти⁵. По существу, речь шла о гигантском провале в истории культуры. Греция была родиной платонизма, здесь возникла идея красоты, выраженная в симметрии и гармонии пропорции. Греческое искусство поддается интеграции в историю точно так же, как и ренессансное — через платонизм и соотнесенность с идеей. Готика же выпадает из истории потому, что не знает никакой философской теории, она в принципе не соотносится с теоретическим дискурсом — от Средних веков до нас дошли лишь практические инструкции мастерам и никакой эстетики.

Вазари канонизировал схему, согласно которой Средние века — эпоха утраты интеллектуальных и культурных ориентиров, которая выражалась

⁵ Шлоссер не исключает в данном случае прямого влияния Плиния Старшего, который писал о том, что искусство окончательно погибло к 121-й Олимпиаде, а затем возродилось во время 156-й Олимпиады (*Schlösser Julius von. On the History of Art Historiography — The Gothic // German Essays on Art History / Ed. by Gert Schiff. N. Y.: Continuum, 1988. P. 208*).

в забвении правил и норм (ведь платоническая история не может обойтись без понятия нормы). Он писал о ненавистной ему «греческой» (византийской) и «немецкой» (готической) «манерах»:

А так как уже не осталось ни следа, ни признака чего-либо хорошего, то люди следующих поколений, грубые и низменные, в особенности по отношению к живописи и скульптуре, начали, под влиянием природы и смягченные климатом, предаваться творчеству не по указанным выше правилам искусства, ибо они их не имели, а лишь в меру своих способностей⁶.

Два момента не позволяют ввести готику в историю искусства — ее связь исключительно с индивидуальным мастерством (не опирающимся на общие правила разума) и ее связь с индивидуальным воображением мастера, тем, что Панофский определял как «внутренний мир воображения». Я бы определил качество готического искусства, которое делает его неприемлемым для историографии Вазари, как *сингулярность*. Поскольку каждый готический артефакт сингулярен, то есть соотнесен лишь с фантазией и мастерством художника, он не может быть вписан в идеологическую историю культуры.

Любопытно, что, когда Монтескье столетия спустя будет писать о готике, он, по существу, воспроизведет аргумент Вазари и объяснит с его помощью выпадение готики из истории:

Готическая манера не является манерой какого-либо народа в частности; это манера рождения или конца искусства <...>. Когда начинают делать фигуры, первая мысль — их рисовать, и рисовать их так, как умеешь...⁷

Готика существует вне хронологии, вне истории — она относится либо к началу, либо к концу, даже если традиционно мы приписываем ее срединным — Средним векам. Ее внеисторичность объясняется ее внекультурностью, несоотнесенностью с культурой как совокупностью норм и правил.

⁶ Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Астрель — АСТ, 2001. Т. 1. С. 157.

⁷ Montesquieu Ch.-L. De la manière gothique // Montesquieu Ch.-L. Oeuvres complètes. Paris: Seuil, 1964. P. 363.

Между тем уже в эпоху Ренессанса начинаются попытки освоить средневековую сингулярность в категориях культуры. Принципиальным тут является отношение к готическому мотиву монстров, химер, гаргулий, столь характерному для оформления готических соборов. Монстр, по определению, является порождением фантазии художника и выражением нарушения всех правил гармонии и красоты. Монстр — это материальное воплощение сингулярности, нарушения нормы, патологии⁸. Ренессансное искусство ассимилирует монстров в традицию с помощью насильственного чтения их в кодах платонизма. Принципиальным тут является фрагмент из платоновского «Пира», из панегирика Алкивиада Сократу, где тот сравнивает его с Силеном (216d–217a):

Ведь он только напускает на себя такой вид, поэтому он и похож на полное извращение Силен. А если его раскрыть, сколько рассудительности <...> найдете вы у него внутри! Да будет вам известно, что ему совершенно неважно, красив человек или нет <...>. Не знаю, доводилось ли кому-либо видеть таящиеся в нем извращения, когда он раскрывался по-настоящему, а мне как-то раз довелось, и они показались мне такими божественными, золотыми, прекрасными и удивительными...⁹

⁸ В Средние века монстры ассоциировались с чудом, как и такие творения рук человеческих, как готический собор. При этом они считались отражением греховности человеческой природы. Св. Августин полагал, что уродства, являющиеся знаками «покаянного состояния смертных», будут уничтожены после Страшного Суда и человечество возродится в идеальной субстанциональной форме (*St. Augustine. The City Of God. Harmondsworth: Penguin Books, 1984. P. 1060*). Об уродствах в средневековом искусстве см.: *Friedman John Block. The Monstrous Races in Medieval Art and Thought. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981*). Жорж Дюби, утверждая, что готика ориентировалась в основном на идеальную модель человека после его воскрешения, модель, подчиненную принципам божественной красоты и геометрической гармонии, буквально приписывает Средним векам те же черты, которые Ренессанс приписывал античности (*Duby Georges. Le temps des cathédrales. L'art et la société 980–1420. Paris: Gallimard, 1976. P. 181–183*).

⁹ Платон. Соч.: В 3 т. М.: Мысль, 1970. Т. 2. С. 149.

Готические фигуры понимаются как урод Силен, аллегорически скрывающий под своей монструозной внешностью идею добра и красоты. Рабле начинает пролог к «Гаргантюа» со ссылки на монолог Алкивиада и сравнивает свой роман с Силеном (Рабле, как известно, не любил готики), хотя и описывает его облик в духе готических гротесков¹⁰. Внешне роман Рабле похож на готическое творение, но то, что представляется чистой сингулярностью монстра, в действительности является лишь аллегорией добра, красоты и т. д. Роман, по мнению автора, должен быть прочитан платонически¹¹. Он отсылает к сфере идей.

Аллегоризация — основная процедура ассимиляции готики пост-ренессансной культурой. Принципиальным моментом тут явилась возможность интерпретировать готические гротески как иероглифы по типу иератических знаков египетского письма. Не случайно, конечно, неоплатонизм, и в частности интерпретации Марсилио Фичино, был основой иероглифизации и аллегоризации средневековых монстров. Фичино считал, что создатель герметизма Гермес Трисмегист был египетским жрецом, от него тайное знание перешло к Пифагору, который, в свою очередь, передал его Платону¹². Таким образом, Платон оказался чуть ли не праотцем готического гротеска.

¹⁰ «Силенами прежде назывались ларчики вроде тех, какие бывают теперь у аптекарей; сверху на них нарисованы смешные и забавные фигурки, как, например, гарпии, сатиры, взнузданные гуси, рогатые зайцы, утки под вьючным седлом, крылатые козлы, олени в упряжке и разные другие картинки, вызывающие у людей смех, — этим именно свойством и обладал Силен <...>. Но откройте этот ларец — и вы найдете внутри дивное, бесценное снадобье; живость мысли сверхъестественную, добродетель изумительную, мужество неодолимое» (*Рабле Франсуа. Гаргантюа и Пантагрюэль* / Пер. с фр. Н. Любимова. М.: Худож. лит., 1973. С. 29–30).

¹¹ Платоническое чтение Рабле дано в книге: *Mallary Masters G. Rabelaisian Dialectic and the Platonic-Hermetic Tradition*. Albany: SUNY Press, 1969.

¹² Историю неоплатонических интерпретаций иероглифики см. в книге: *Iversen Erik. The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1961. Классическими работами по истории неоплатонической иероглифики являются статьи Гомбриха, собранные им в отдельной книге: *Gombrich E. H. Symbolic Images*. Oxford: Phaidon, 1972.

Насильственная интерпретация гротесков как неоплатонических иероглифов сыграла существенную роль в становлении новоевропейской эмблематики. Работу по адаптации фантастической готики к платоническим аллегориям осуществляли многие теоретики, среди которых особое место занимают Пирро Лигорио, Пиеро Валериано и Джованни Паоло Ломаццо. Показательно, что Ломаццо в 1568 году публикует книгу *Discorso intorno al Sileno*, в которой сравнение Сократа с Силеном из платоновского «Пира» буквально возводится в методологию чтения гротесков¹³.

В итоге складывается такая ситуация, когда монстры, традиционно считавшиеся чудесами и «отклонениями» *естественной истории*, превращаются в аллегории даже тогда, когда они вовсе и не относятся к художественному тексту. Происходит платоническая аллегоризация самой природы. Тезауро, например, в своей «Подзорной трубе Аристотеля» писал:

Я число монстров среди изысков Природы. Дело в том, что монстры — это не что иное, как загадочные иероглифы, забавные образы (*imagini facete*), которые она создает либо для того, чтобы посмеяться над людьми, либо для того, чтобы их просветить. <...> Что хочет она сказать нам, когда заставляет человеческий голос лаять, порождая в сердце Азии некоторых людей с телом человека и головой собаки? Речь идет о странной эмблеме, с помощью которой она представляет нам словесную злокозненность Циников, критикуя их деяния с помощью подражания им¹⁴.

Монстр трактуется Тезауро не как некая природная сингулярность, но как подражание идее. Я останавливаюсь на этих достаточно известных фактах из истории культуры потому, что они, на мой взгляд, показывают, каким образом ученые мужья и теоретики ассимилируют факты культуры, не вписывающиеся в их дискурс (монстры в платонический дискурс о красоте), насилуя их интерпретацию в рамках неоплатонической традиции. Гротески не могут быть введены в историю культуры без трансформации в неоплатоническую аллерию. Это прежде всего связано с тем, что сингулярность, еди-

¹³ Morel Philippe. Les grotesques. Paris: Flammarion, 1997. P. 45.

¹⁴ La métaphore baroque d'Aristote à Tesauro. Extraits du Cannocchiale aristotelico, présentés, traduits et commentés par Yves Hersant. Paris: Seuil, 2001. P. 79–81.

ничность монстра не позволяет ему вписаться во всеобщность теоретического дискурса, который целиком и полностью отвечает отныне за построение истории культуры.

Конечно, аллегоризация — это простая интерпретационная операция, которая утрачивает свое значение после появления так называемой научной истории искусств и литературы. Но перипетии Средних веков в культурологической историографии на этом не кончаются. Распад парадигмы неоплатонической аллегористики и идеализация Средних веков националистическим романтизмом вновь поставили проблему ассимиляции готики в историю культуры, но, конечно, совершенно в ином ключе.

Решительный шаг в этом направлении был сделан Вильгельмом Воррингером в начале XX века. Воррингер, конечно, бесконечно далек от ренессансного неоплатонизма, он находился под сильным влиянием Шопенгауэра, Ницше и Алоиса Ригля. В своем знаменитом «Духе готики» (1912) он определял характер средневекового искусства (которое он часто называл «северным») как абстрактный и энергетически витальный. При этом витальность орнаментальной абстракции и сверхэкспрессивной линии в это время еще, по мнению Воррингера, не могла соединиться со знанием природы, возникающим в эпоху Ренессанса; отсюда — как бы несвязанность витальности знанием и объективными природными формами, которая и порождает фантастические гротески:

За доступной глазу видимостью вещей скрывается карикатура, за безжизненностью вещи — тревожащая, призрачная жизнь, так что все существующие вещи становятся гротеском. Его порыв к знанию, не получая естественного удовлетворения, истощает себя в диких фантазиях¹⁵.

Духовная незрелость в готике соединяется с интеллектуальной изысканностью схоластики. Воррингер не читает гротески как аллегии идей, они для него — выражение искаженного взгляда на идеи, деформации под влиянием еще не связанной знанием витальности. Казалось бы, перспектива Воррингера совсем не платоническая, но все же ему не удается освободиться от ренессансного предрассудка, согласно которому в классическом стиле

¹⁵ Worringer Wilhelm. *Form in Gothic*. N. Y.: Schocken, 1957. P. 82.

выражается гармонически адекватное знание идей в природных формах. Когда Воррингер говорит о нехватке знания у готического человека, он имеет в виду не знание внешних природных форм, но именно знание неких скрытых за ними сущностей.

Но особенно хорошо видно значение платонической доктрины для истории искусства на примере Макса Дворжака и его влиятельной попытки ассимилировать готику в историю, предпринятой в книге с характерным названием «История искусства как история духа». Центральный текст этой книги «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи» (1915–1917) критически упоминает Воррингера как представителя чисто спекулятивного, философского подхода и предлагает свою схему. Если Гиберти и его единомышленники видели в средневековых художниках исключительно мастеровых, не озадаченных никакими идеологическими проектами и имевших дело лишь с «простой имитацией» и «материалом», то есть ничего не знавших о мире идей, то Дворжак просто переворачивает эту картину с ног на голову. Он предлагает читать средневековое искусство через призму высокой схоластики, как ее непосредственное выражение. С такой точки зрения готический мастер искажает природные формы потому, что интересуется сверхприродными, божественными сущностями в ущерб чистой материальности природы. Дворжак писал:

Понятие *forma substantialis* как отражение скрытых, независимых от всего меняющегося и постижимых лишь внечувственным сознанием изначальной красоты, и синтеза тайных, открывающихся лишь «духовному взору» причин и действий играет (перенятое из неоплатонической философии и перенесенное в христианское мировоззрение) в средневековой литературе от Августина до Фомы и далее, постоянно углубляясь и развиваясь, похожую, но еще более значимую роль, чем классически-материальный идеал красоты в теориях искусства Нового времени¹⁶.

Как видно из приведенной цитаты, Дворжак осуществляет окончательную неоплатонизацию Средних веков (упоминание неоплатонизма

¹⁶ Дворжак Макс. История искусства как история духа. СПб.: Академический проект, 2001. С. 76.

у него, конечно, не случайно). Понятие *forma substantialis*, которое использует Дворжак, это, по сути — та же платоновская идея, только в схоластической упаковке. Закономерно, что форма эта «независима от всего меняющегося и постижима лишь внечувственным сознанием». Средние века в таком контексте не только не выпадают из истории, но вписываются в нее как некая кульминация, нисколько не уступая в напряженности ренессансному неоплатонизму. Прямое влияние доктрины Дворжака легко обнаруживается в знаменитой книге Панофского «Готическая архитектура и схоластика».

Показательно, что долгое время почти не осуществлялось попыток вписать Средние века в историю культуры, не связывая их с доминирующим неоплатоническим ученым дискурсом. К числу попыток обойти столбовую дорогу неоплатонизма следует, конечно, отнести блистательное исследование Анри Фосийона, чье «Искусство Запада в Средние века» появляется уже в 1930-е годы. Из ранних же интерпретаций радикально иного типа следует упомянуть Виолле-ле-Дюка и Джона Рескина, чья «Природа готики» (1853) занимает совершенно особое положение в интересующем меня контексте. Я еще вернусь к анализу работ Виолле-ле-Дюка и Рескина как представляющих особый интерес с точки зрения конструирования истории культуры.

3. Бахтин, Пумпянский и Ницше

Бахтин относится к числу наиболее значительных отечественных гуманитариев, чрезвычайно заинтересованных в построении общей истории культуры, и литературы в том числе. Почти всюду он включает в свои исследования длительные генеалогические отступления. Бахтина интересует не столько конкретная история тех или иных жанров, сколько общая схема развития определенных художественных форм. Бахтин в данном контексте интересен своей безусловной приверженностью неоплатонической схеме истории культуры.

История, которая интересует Бахтина, — это история возникновения диалогического идеологического романа Достоевского. В поздней версии своей книги о Достоевском, куда Бахтин встроил длинное генеалогическое отступление, он прямо возводит идеологический роман Достоевского к сократическому диалогу, то есть, по существу, к Платону или, во всяком случае, к теоретическому дискурсу платонизирующих идеологов:

Героями «сократического диалога» являются *идеологи*. Идеологом прежде всего является сам Сократ, идеологами являются и все его собеседники <...>. И само событие, которое совершается в «сократическом диалоге» (или, точнее, воспроизводится в нем), является чисто идеологическим событием искания и испытания истины¹⁷.

И далее Бахтин поясняет:

Идея в сократическом диалоге органически сочетается с образом человека — ее носителя (Сократа и других существенных участников диалога). Диалогическое испытание идеи есть одновременно и испытание человека, ее представляющего. Мы можем, следовательно, говорить здесь о зачаточном образе идеи¹⁸.

Известно, что, по мнению Бахтина, на смену сократическому диалогу приходит мениппова сатира, в которой усиливается роль карнавальных элементов в представлении идеи. Мениппеи разного рода прямо определяются Бахтиным как «испытания идеи». Смеховая культура, проанализированная в книге о Рабле, без проблем вписывается Бахтиным в традицию платонизма. Сам выбор Рабле — ренессансного неоплатоника по своим убеждениям — на роль представителя «средневековой смеховой культуры» абсолютно показателен для общей направленности бахтинской истории литературы.

Я не намерен здесь пересказывать хорошо известную генеалогию диалогического романа в описании Бахтина. Меня интересует лишь один момент в генезисе его исторической концепции. В ранней книге «Автор и герой в эстетической деятельности» (1924), когда Бахтин еще не сформулировал принцип диалогичности и мыслил последнюю скорее в категориях «эстетической формы», содержится совершенно иная схема эволюции литературы.

Здесь Бахтина интересует генезис литературной субъективности. Он еще находится под сильным влиянием неокантианства и феноменологии и старается построить свою эстетику на принципе формы, которая включает в себя две взаимосвязанные структуры. Первая связана с миром автора, Бахтин называет ее «архитектонической формой». Она отличается незавершенностью («заданностью» в его терминологии) и динамическим энергетизмом. Это — субъективный мир автора, который сохраняет многие черты кантовского «трансцендентального эго», иными словами, он организует мир, но не включен в него на правах чего-то объективно данного, видимого извне. Вторая форма (иногда Бахтин называет ее «формой композиции») связана с миром героя, она характеризуется «данностью», завершенностью, а не открытой «заданностью». В аристотелевских категориях архитектурная форма — это *dynamis*, а композиционная форма — *energeia*.

18

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 188.

Бахтин возводит свою эстетическую конструкцию к античной трагедии, в которой, по его мнению, впервые проявляется неоформленная динамика архитектурной, «лирической» субъективности. Взгляд такой, конечно, далеко не банален, потому что обнаруживает лирическую субъективность в кажущейся ее противоположности — массовости хора:

Авторитет автора есть авторитет хора. Лирическая одержимость в основе своей — хоровая одержимость. <...> Лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и для других. Лирическая самообъективация — это одержимость духом музыки, пропитанность и просквоженность им. Дух музыки, возможный хор — вот твердая и авторитетная позиция внутреннего, вне себя, авторства своей внутренней жизни. Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос¹⁹.

Далее Бахтин показывает, что именно выделение из хора индивидуального актера и есть исток появления внешней, законченной формы героя, который перестанет растворяться в экстатической недифференцированности хорового дионисийства: «герой начинает не совпадать с самим собою, начинает видеть свою наготу и стыдиться, рай разрушается. Образцы прозаической лирики, где организующей силой является стыд себя самого, можно найти у Достоевского»²⁰.

Нетрудно заметить, что вся эта схема возникновения эстетической формы и ситуации несовпадения с собой, «внеаходимости», как писал Бахтин, заимствована у Ницше из его «Рождения трагедии из духа музыки». То, что Бахтин выводил на этом этапе Достоевского из дионисийства, свидетельствует, конечно, о сильном влиянии Вячеслава Иванова, на которое неоднократно указывалось. В наиболее внятной форме такую генеалогию представил ближайший друг Бахтина Лев Пумпянский в своей книге «Достоевский и античность» (1922).

Для всей филологии Пумпянского принципиально положение о том, что «русская литература есть одна из литератур, происшедших от рецепции

¹⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 148.

²⁰ Там же. С. 150.

античности»²¹. В своем труде «История русского классицизма» он описывает историю такой трансляции античной традиции в Россию. Трансляция эта проходит множество этапов — через Францию и Германию, например. Он определяет главную особенность русской литературы как «формальную рецептивность». По его мнению, некоторая «формальная тема» получает свое завершение в культуре только в России: «возможно измерить громадный пройденный путь ее прототипа на Западе до позднего зрелого плода в России, заканчивающего целую традицию, которая — в иных случаях — только здесь и получает свой полный смысл»²².

В книге о Достоевском Пумпянский заявляет о том, что в эпоху Петра «не просто Европой было захвачено Московское государство, а Европою Ренессанса»²³. Но Ренессанс понимается Пумпянским совершенно не в духе гуманистического неоплатонизма, а абсолютно анахронистически — в духе Ницше:

Партия друзей дионисического божества основала его столицу на Неве, и Пенфей на Москве покорился гостям. Этот типично дионисийский восторг был началом русской трагической культуры, и в поэзии Достоевского можно видеть его заключительные судьбы. Восторг привел к чистосердечному исповеданию Ренессанса, т. е. к некритической эстетике и историке, наивно через головы Ренессанса подающей руку античности. Чистосердечно и восторженно дворянство стало аристократией. Как дионисически наивны екатерининские портреты!²⁴

Пумпянский строит свою теорию подобно ренессансным гуманистам, как концептуальную историю некой идеи, переходящей из времени во время, из страны в страну и претерпевающей метаморфозы. Это типичная идеологическая, дискурсивная история, но строящаяся не на основе платонизма, а на основе ницшеанского дионисийства.

Метод Пумпянского любопытен. Так, он обнаруживает у Достоевского прямые, хотя и измененные фрагменты античной культуры, понятые по

²¹ Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 30.

²² Там же. С. 31.

²³ Там же. С. 507.

²⁴ Там же.

Ницше. У Ницше аполлоническое возникает из дионисийского в виде грез, сновидений. Пумпянский обнаруживает трансформированную форму этих аполлонических фрагментов в грезах и мечтаниях героев Достоевского: «Эстетическое сновидение поэта готово превратиться в сновидение героя <с>, и только этим превращением вымысла-сновидения в вымысел о сновидце объясняется отсутствие трагической сцены и трагического стиха в русской культуре»²⁵.

Эта генеалогия романов Достоевского, начертанная Пумпянским в 1922 году²⁶, будет в той или иной мере актуальной для Бахтина даже тогда, когда он решительно порвет с ницшеанством и перейдет на платонические позиции. В своей поздней версии книги о Достоевском он связывает сновидения не с трагедией, как Ницше, а с платонической мениппеей, но в целом следует за Ницше—Пумпянским в своих рассуждениях: «Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой»²⁷. Показательно, что Бахтин в этой книге приписывает «клю-

²⁵ Пумпянский Л. В. Классическая традиция. С. 508.

²⁶ Конечно, генеалогия эта создавалась под сильным влиянием Вячеслава Иванова и Мережковского, который уже в 1910 году видел в Достоевском прямое продолжение греческой трагедии, понятое в категориях Ницше: «Иногда в греческих трагедиях, перед самою катастрофою, раздается неожиданно-радостная песнь Хора во славу Диониса, бога вина и крови, веселия и ужаса. В этом гимне вся совершающаяся, почти совершившаяся трагедия, все самое роковое и таинственное, что есть в человеческой жизни, представляется беспечною игрою богов. Это веселие в ужасе, эта трагическая игра — подобна игре зажигающейся радуги в брызгах водопада над бездною. Едва ли в современной литературе есть другой художник, который так приближался бы к самым внутренним, глубоким настроениям греческой трагедии, как Достоевский: не сказывается ли и у него в изображении катастроф нечто, подобное этому ужасному веселию Хора» (*Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. С. 111*). Мережковский же однозначно обозначает диалогизм как основной принцип поэтики Достоевского.

²⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 197.

чевое» значение «Сну смешного человека», который он тоже решительно возводит не к трагедии, но к мениппее. Не менее показательны и разборы снов Раскольникова.

Вопрос, который интересует меня здесь, однако, — вовсе не отношения Пумпянского и Бахтина, а причина, по которой Бахтин решительно отказывается от ницшевской генеалогии и переходит на позиции платонизма. Переход этот особенно значителен в свете решительной критики Ницше Сократа и всего сократического жанра.

Особенно знаменательно такое радикальное изменение ориентации в свете решительного непризнания связи между сократическим жанром и творчеством Достоевского в конце ранней версии книги о Достоевском (1929):

...диалог Достоевского отличается от платоновского диалога. В этом последнем, хотя он и не является сплошь монологизованным, педагогическим диалогом, все же множественность голосов погашается в идее. Идея мыслится Платоном не как событие, а как бытие. Но все иерархические взаимоотношения между познающими людьми, создаваемые различной степенью их причастности идее, в конце концов, погашаются в полноте самой идеи. Самое сопоставление диалогов Достоевского с диалогом Платона кажется нам вообще несущественным и непродуктивным, ибо диалог Достоевского вовсе не чисто познавательный, философский диалог²⁸.

Отход от ницшеанства, на мой взгляд, объясняется несколькими факторами. Во-первых, движение в сторону диалогизма предполагало открытие идеологического спектра слова. Диалог понимается Бахтиным как полифония голосов, каждый из которых выражает определенное мировоззрение. Ницше полностью снимал возможность идеологизации. Трагедия разворачивается между двумя полюсами: хаотическим, темным, бесформенным — дионисийским, и сновидческим — аполлоническим. При этом аполлониче-

²⁸ Бахтин М. М. Собр. соч. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 173. В поздней версии книги Бахтин возвращается к той же теме, но, естественно, в ином ключе: «Идеализм Платона не чисто монологистичен. Чистым монологистом он становится лишь в неокантианской интерпретации» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 136).

ская греза возникает как оформление и объективация дионисийского хаоса. Но греза эта не является платонической видимостью, отсылающей к некой идее как вечному трансцендентному смыслу. Она носит исключительно эстетический характер. Выделение трагического актера из хора, которое интересовало Бахтина, — это чистая манифестация видения, грезы как таковой, не имеющей никакой связи с философской истиной: «на долю дифирамбического хора выпадает задача поднять настроение зрителей до такой высоты дионисического строя души, чтобы они, как только на сцене появится герой, усмотрели в нем не уродливо замаскированного человека, но как бы рожденное из их собственной зачарованности и восторга видение»²⁹. Зритель трагического театра «невольно переносил <...> весь этот магически трепетавший перед душой его образ божества на замаскированную фигуру и как бы разрешал ее реальность в некоторую призрачную недействительность»³⁰.

Речь идет о фундаментально антиплатоническом видении, которое никак не может быть введено в контекст сократически-мениппейного «испытания истины». Ницше целиком остается в сфере эстетического, а не идеологического. Радикально негативная оценка деятельности Сократа у Ницше как раз и заключается в том, что Сократ убивает эстетическое, связывая его с понятийным поиском истины. Сократ — представитель идеологической дискурсивности. Ницше говорит о трагическом как о генераторе «иллюзии в иллюзии». Аполлон же «выступает перед нами как обоготворение *principii individuationis*, в котором только и находит свое свершение вечно достигаемая задача Первоединого — его избавление через иллюзию»³¹. Индивидуация возникает непосредственно из грезы как многообразие законченных форм. Но, как замечает Ойген Финк, «это видение мира, мыслящее в терминах множественности и разделения на фрагменты, само не зная того, является пленником видимости»³². Это лишь видимость многообразия, чистая иллюзия, за которой скрыт единый «мир-в-себе».

Значение ницшевского постулирования трагедии как истока эстетического заключается также в том, что, не попадая в область идей, будучи

²⁹ Ницше Фридрих. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 87.

³⁰ Там же. С. 88.

³¹ Там же. С. 69.

³² Fink Eugen. La philosophie de Nietzsche. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965. P. 29.

исключенным из мира истории идей, момент дионисийско-аполлонической эпифании видимости в принципе аисторичен. Карл Хайнц Борер обратил внимание на мгновенность этой эпифании, ее экстатическое выпадение из длительности. Борер показал, что видимость у Ницше проблематизирует понятие исторического времени и, как пишет он, приводит к «ракурсному сокращению» временного горизонта. Он даже сравнивает момент явления видимости с «пуантилистским» временным горизонтом животного в работе «О пользе и вреде истории для жизни»: «Ницшевское изложение видимости не может быть транспонировано в исторические категории. Наоборот, квази-историческое понятие момента становится приемлемым только с помощью эстетического понятия»³³.

Сократическое лежит в области истории и идеологии, дионисийско-аполлоническое — в области видимости и антиисторизма (в смысле *истории* идей). Сравнение временного горизонта видимости с временным горизонтом животного имеет существенное значение. Ведь видимость у Ницше, по существу, неотличима от природы (о природе и ее естественной истории речь пойдет дальше). Трагедийное у Ницше скорее относится к природному как к видимости, нежели к культурному как к концептуально-идеологической истории.

С этим, вероятно, отчасти связан решительный отход Бахтина от ницшевской схемы. Идеологический роман Достоевского, в его глазах, не мог интерпретироваться в рамках ницшевской генеалогии, которая выпадает из истории культуры. Отсюда и возникновение мениппеи — странного платонического гибрида, сохраняющего черты дионисийства, но в рамках идеологического платоновского дискурса.

Пумпянский также понимал, что его культурная генеалогия сталкивается с проблемой природного у Ницше. Его решение этой проблемы весьма любопытно. Сначала он формулирует основной принцип метаморфозы дионисийского в *культуре*: «Итак, судьба всякого Ренессанса такова: дионисийское вино переходит от неосторожного поэта к герою, и начинается борьба сновидца с героем своего же сна, ищущим выступить из контекста искусства»³⁴. Иными словами, видимость как природа переносится Пумпянским внутрь

³³ Bohrer Karl-Heinz. Suddenness. N. Y.: Columbia University Press, 1994. P. 134.

³⁴ Пумпянский Л. В. Классическая традиция. С. 513.

произведения культуры. Видимость теперь оказывается не эстетическим феноменом вообще, играющим роль в некой новой онтологии, но лишь миром героя произведения. Отсюда такие странные метаморфозы нищества, как, например, в следующей цитате:

Некоторое первоначальное единство природы охватывает душу Раскольникова через обратное эстетическое сновидение героя о природе самой. Отказавшись сакрально погибнуть на алтаре ее, убийца порвал с ней исторический союз и может видеть в ней либо предмет кровавого вождения, либо в самые глубокие мгновения сна блаженную родину и женственный источник всего политически им осуществляемого³⁵.

Бахтин, когда он обращается к теме сновидений у Достоевского, использует ту же методологию, что и Пумпянский. Грезы автора становятся у него грезами героя, а потому благополучно погружаются внутрь платонической конструкции.

ОТСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

О видении идеи у Бахтина

Платонизм Бахтина требует специального исследования, которое не может быть осуществлено в рамках этой работы. Вопрос этот, однако, настолько серьезный, что требует хотя бы кратких уточнений. Я остановлюсь только на одном аспекте бахтинского диалогизма, его утверждении, что идея в романе у Достоевского становится *видимой*. Это, вероятно, наиболее сложный для понимания постулат Бахтина в его книге о Достоевском. Видимость идеи выражена у Бахтина в концепции «образа идеи»: «Достоевский умел именно изображать чужую идею, сохраняя всю ее полноту как идеи...»; «Идея в его творчестве становится предметом художественного изображения...»; «Образ идеи неотделим от образа человека — носителя этой идеи»³⁶; «Образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него. Мы *видим* героя в идее и через идею, а идею *видим* в нем и через него»³⁷.

В свете феноменологической ориентации раннего Бахтина трудно не принять во внимание гуссерлевскую *идеацию* как возможный исток представления о видимой идее. «Постигающее в *опыте* или *индивидуальное созерцание* может быть преобразовано в *глядение сущности* (идеацию)»³⁸, — писал Гуссерль, превративший идеи (эйдосы) в особый класс объектов созерцания. Тем самым он лишил идеи платоновской трансцендентности и сделал их, по существу, такими же объектами созерцания, как и эмпирически данные объекты. Такого рода трансформация платонизма у Гуссерля стала темой многочисленных ложных толкований и побудила Гуссерля специально остановиться на вопросе о платонизме:

Особым камнем преткновения вновь и вновь служило то, что мы — будучи «платонствующими реалистами» — выставляем в качестве предметов идеи, или

³⁶ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 141–142.

³⁷ Там же. С. 145–146.

³⁸ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 28.

сущности, и приписываем им, как и прочим предметам, действительное (истинное) бытие, равно как, коррелятивно тому, интуитивную постижимость — без малейшей разницы с реальностями. <...> Если *предмет* и *реальность, действительность* и *реальная действительность* значат одно и то же, то понимание идей как предметов и действительностей есть, конечно, нелепое «Платоновое гипостазирование». Но если и то и другое, как это было в «Логических исследованиях», строго разделяется, если предмет получает свою дефиницию как нечто, стало быть, например, как субъект истинного (категорического, аффирмативного) высказывания, то какой камень преткновения тут еще остается?³⁹

Когда Гуссерль пишет о предмете, получающем свою дефиницию как «нечто», он отсылает к дискуссиям о предмете, имевшим место в школе Brentano, из которой он вышел. Больцано утверждал, что существуют репрезентации без предмета (*gegenstandslose Vorstellung*), например «ничто», «круглый квадрат» и т. д. Майнонг в своей теории предмета отрицал это положение Больцано и считал, что любая репрезентация имеет предмет, даже если он совершенно не укоренен ни в какой представимой реальности. Майнонг дал знаменитое определение предмета как «нечто», «что-то» (*etwas*). Идеи у Гуссерля являются как раз предметами в смысле майнонговского «нечто».

Встает вопрос о том, до какой степени Бахтин может считаться представителем «платоновского реализма» в духе гуссерлевской феноменологии, оказавшей на него столь значительное воздействие? Является ли идея у Бахтина предметом феноменологического созерцания как «нечто»? Мне представляется, что нет. У Бахтина речь идет не о предметности идеи, а о *видимом образе идеи*. Тогда, может быть, мы имеем дело с платоновским созерцанием идей, как оно описано, например, в «Федоне»? Не идет ли тут речь о платоновском созерцании идей, которое Платон называл *theoria* и которое в новоевропейской философии превратилось в «спекуляцию» — от латинского *speculum* — зеркало⁴⁰? Достаточно сослаться на превосходное исследование проблематики идеи и эйдоса у Платона, выполненное Моник Диксо, чтобы удостовериться в том, насколько далек Бахтин в своем видении образа идеи от платоновской теории⁴¹.

³⁹ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. С. 57.

⁴⁰ См. *Taminaux Jacques*. Poetics, Speculation, and Judgement. Albany: SUNY Press, 1993.

⁴¹ *Dixsaut Monique*. Platon et la question de la pensée. Paris: Vrin, 2000. P. 71–91.

Мне представляется, что платонизм Бахтина опосредован в данном случае неокантианской философией символических форм Кассирера. В своей поздней книге «Миф государства» Кассирер тоже обращается к греческому дионисийству и так же, как Бахтин, отходит от него на платонические позиции. Чувство экстатической недифференцированности, характерной для дионисийского экстаза, объявляется Кассирером здесь противоречащим самой сущности греческого духа, который отличается абсолютным логизмом. Поэтому, объясняет Кассирер, «даже самые „иррациональные“ элементы дионисийского культа не могли быть приняты без теоретического объяснения и оправдания. Оправдание было дано орфическими теологами»⁴². Место непосредственного дионисийского переживания занимает логизированный, искусственный философский миф о Дионисе Загрее⁴³. Аполлонические видения Ницше превращаются под пером Кассирера в логические, идеологические конструкторы искусственного мифа. «Функция мифа заключалась в том, чтобы придать новый характер этим оргиастическим культам. В орфической теологии экстаз больше уже не понимается как простое безумие; он становится „иероманией“, священным безумием, в котором душа, оставляя тело, взлетает ввысь, чтобы соединиться с богом»⁴⁴. И далее Кассирер дает принципиальное пояснение о роли символа: «Миф не может быть описан как чистая эмоция, он является *выражением* эмоции. Выражение эмоции не есть само чувство, это — эмоция, превращенная в образ. Этот факт предполагает радикальный сдвиг. То, что ранее было смутно и неопределенно переживаемо, приобретает ясную форму...»⁴⁵

Эта трансформация вносит смысл в хаотическую бессмысленность дионисийского экстаза, следовательно, придает ей форму и позволяет созерцать ее:

Даже эмоции не просто ощущаются. Они «созерцаются» (*intuited*); они превращаются в образы. Образы эти грубы, гротескны, фантастичны. Но именно

⁴² Cassirer Ernst. The Myth of the State. New Haven: Yale University Press, 1946. P. 41.

⁴³ Беньямин называл такие рациональные, сконструированные мифы на греческие темы испытанием вечного в греческом искусстве, его способности быть вечно актуальным (*Benjamin Walter. Oedipus, or Rational Myth // Benjamin Walter. Selected Writings. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 1999. V. 2. P. 578.*)

⁴⁴ Cassirer Ernst. The Myth of the State. P. 42–43.

⁴⁵ Ibid. P. 43.

поэтому они понимаемы нецивилизованным человеком, ведь они могут дать ему интерпретацию жизни природы и его внутренней жизни⁴⁶.

В данном случае созерцание совсем не похоже на гуссерлевский «платонический реализм», на его *идеацию*. Речь идет о буквальной платонизации (Ницше бы сказал «сократизации») дионисийского, его приручении в виде «образов идей», о которых настойчиво говорит Бахтин. Не случайно недавно было замечено сходство между кассиреровской концепцией карнавала и карнавалом у Бахтина⁴⁷. В обоих случаях речь идет об «испытании» идеи в «грубых», «гротескных» формах «фантазии».

Кассирер в 1920-е годы был близок к кругу исследователей, группировавшихся вокруг Аби Варбурга (которому он посвятил книгу), и сыграл, на мой взгляд, важную роль в платонизации иконологии, в отходе этой школы от идей ее основателя. Речь о Варбурге пойдет ниже.

Мне представляется, что эволюция Бахтина по направлению к платонизму шла через усвоение идеологии символического, которая абсолютно чужда ему в ранних, «феноменологических» текстах. Символ и есть то, что Бахтин называет «образом идеи», — ее репрезентация в видимых формах. Конечно, платонизм Кассирера, как и платонизм Бахтина, — не платоновский в том смысле, что он не отсылает к некоему миру вечных идей и истины. Кассирер, как и Бахтин, мыслит в неокантианском ключе. Все эти «идеи» и их «образы» — лишь формы нашего освоения реальности, ее понимания, формы идеологии. Хабермас назвал Кассирера кантианцем с гумбольдтовским компонентом⁴⁸. Речь в таком случае идет не столько о достижении в области абсолютной истины, сколько о самораскрытии мира в языке или мифе. Но именно такую кантианско-гумбольдтовскую форму часто принимает то направление мысли, которое в эпоху Ренессанса объявляло себя неоплатонизмом.

⁴⁶ Cassirer Ernst. The Myth of the State. P. 47.

⁴⁷ Poole Brian. Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin's Carnival Messianism // The South Atlantic Quarterly. Summer/Fall 1998. V. 97. P. 537–578.

⁴⁸ Habermas Jürgen. The Liberating Power of Symbols. Ernst Cassirer's Humanistic Legacy and the Warburg Library // Habermas J. The Liberating Power of Symbols. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001. P. 12–15.

4. Буркхардт, Варбург и Шлоссер

Хорошо известно, что дионисийская концепция Ницше сформировалась под сильным влиянием его старшего университетского коллеги Якоба Буркхардта. Как пишет Пьер Будо, «чтение истории Буркхардта позволяет Ницше выпустить на свободу Диониса»⁴⁹.

Буркхардт решительно выступил против так называемой «философской историографии» своего времени, прежде всего ассоциировавшейся с именем Гегеля. Изгнание Гегеля из историографии у Ницше отражается в осуждении Сократа. Буркхардт утверждал, что само понятие «философии истории» является своего рода оксюмороном потому, что история по самой своей сути является нефилософской. «Опасность, заключенная в хронологически аранжированных философиях истории, состоит в том, что они в лучшем случае вырождаются в истории цивилизаций»⁵⁰, — писал Буркхардт. Цивилизация же не является историческим образованием, но философским конструктом⁵¹. Поэтому любая концептуальная философствующая историо-

⁴⁹ Boudot Pierre. Nietzsche. La momie et le musicien. Lyon: Jacques-Marie Laffont, 1981. P. 154.

⁵⁰ Burckhardt Jacob. Reflections on History. Indianapolis: Liberty Fund, 1979. P. 33.

⁵¹ Генрих Вельфлин, возглавивший кафедру истории искусств в Базеле после отставки Буркхардта и по рекомендации последнего, писал о своем предшественнике: «он множество раз выражал свое мнение, согласно которому история искусства не идентична истории цивилизации, но следует своим собственным законам» (Wölfflin Heinrich. *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Paris: Flammarion, 1997. P. 198).

графия описывает не историю, но историю собственных понятий. В этом смысле платонизирующая история не является историей, но лишь историей понятия — платонизма.

Проблема историзма формулировалась Буркхардтом с парадоксальной остротой. История, по его мнению, складывается из накопления нового. «Отношение каждого столетия к своему наследию само по себе является знанием, то есть *novum*, которое следующее поколение в свою очередь добавит к своему наследию, как нечто принадлежащее истории, то есть как что-то, что уже было преодолено»⁵². С такой точки зрения те народы, которые существуют целиком в рамках традиции, цепляются за неизменные установки и ритуалы и паразитируют на них, принадлежат к внеисторическим культурам, которые Буркхардт не колеблясь называл «варварскими».

В такой перспективе «академическая» идея восстановления античности в эпоху Ренессанса — это чисто философская внеисторическая доктрина, не позволяющая увидеть истинной сути вещей. В знаменитой «Культуре Ренессанса в Италии», принесшей Буркхардту мировую славу, он с абсолютной ясностью формулирует свое понимание исторической премущественности. Он показывает, что фонд античной культуры неизменно использовался европейскими народами на протяжении всех Средних веков. Таким образом, Возрождение не изобретает связей с античностью. Разница заключается, однако, в том, что в это время инновации и актуальность приобрели форму античных заимствований. Историческое значение античности в Ренессансе заключается именно в том, что античность перестает быть фактом традиции, но переходит из традиции в самую злободневную актуальность.

Так Буркхардт обнаруживает первые признаки возрождения античности в средневековой латинской поэзии вагантов, в частности в цикле *Carmina Burana*:

Здесь, — пишет он, — обнаруживается подлинное возрождение античного взгляда на жизнь, которое тем более поразительно в той средневековой форме стиха, в которую оно облачено. Существует множество произведений того и последующих столетий, в которых тщательная имитация античности проявляется од-

52

Burckhardt Jacob. Reflections on History. P. 38.

новременно и в гекзаметре, и в пентаметре, и в классическом, мифологическом характере сюжета, в которых нет ничего подобного тому же духу античности⁵³.

Такая позиция требовала погружения исторического в современность и прочтения современного как актуализации минувшего. История складывается не как хронологическая цепочка, но как напряжение двух удаленных эпох. При этом сам характер такого напряжения и определяет существо данного момента, который определяется именно констелляцией прошлого и настоящего в некой кристаллической структуре. Такое понимание истории сегодня чаще связывается с мессианским эсхатологизмом Вальтера Беньямина, но впервые оно отчетливо сформулировано Буркхардтом.

Любопытно, что в своем изданном посмертно цикле лекций «История греческой культуры» он выводит весь характер греческой культуры из недостаточно развитых в ней представлений о загробном мире, которые как бы блокировали у греков видение будущего и насильственно обращали их к моменту настоящего. Сама эллинистическая культура, которую Буркхардт описывал как маниакально сосредоточенную на теме смерти, получает особую витальность и чувственность благодаря акцентированному чувству настоящего, которого не имели восточные цивилизации с их чрезвычайно разработанными представлениями о загробном мире.

Отсюда и важный у Буркхардта акцент не на традиции и ее трансляции, но на искажениях традиции в рамках исторической актуальности. Преемственность в такой перспективе сменяется темой пережитка прошлого, актуализируемого настоящим. Понятно, что неоплатоническая и идеологическая установки не могли найти у Буркхардта ни малейшего сочувствия. Культура является не континуальной историей идей и их трансляций, но историей актуализаций и неузнаваемых деформаций.

Этот комплекс идей был в полной мере воспринят таким новатором в истории искусства, как Аби Варбург⁵⁴. Варбург неоднократно упоминает Буркхардта, которому он, несомненно, был многим обязан. Из всего многообразия

⁵³ Burckhardt Jacob. The Civilization of the Renaissance in Italy. N. Y.; Toronto: New American Library, 1960. P. 147–148.

⁵⁴ О влиянии Буркхардта на Варбурга см.: Didi-Huberman Georges. L'image survivante. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. P. 71–81.

тем и идей я выберу у Варбурга один мотив. В предисловии к статье, на которой я намерен остановиться, эта работа определяется как непосредственный перенос и развитие идей Буркхардта на изобразительное искусство. Статья эта — «Искусство портрета и флорентийская буржуазия» (1902), как и ряд других, направлена против неоплатонизирующего чтения Ренессанса. Тем более ироничным является тот факт, что из штудий Варбурга выросла вся современная «неоплатоническая» тенденция в искусствоведении, известная под именем «иконологии» (Паннофский, Гомбрих и т. д.). Этому факту добавляет пикантности то, что наиболее «неоплатонический» из всех икокологов — Гомбрих — написал биографию Варбурга, до сих пор являющуюся одним из основных источников сведений о нем.

В интересующей меня статье Варбург сосредоточился на фреске любимого им Доменико Гирландайо «Утверждение францисканского устава», находящейся в церкви Святой Троицы во Флоренции. Сцена изображает церемонию утверждения устава монашеского ордена папой. Здесь на первом плане с правой стороны изображены Лоренцо Медичи Великолепный и Франческо Сассетти. По направлению к ним по лестнице, ведущей с нижнего этажа, поднимается процессия, состоящая из трех взрослых и трех детей. Варбург идентифицирует каждого из участников. Гирландайо изобразил здесь трех детей Лоренцо — Джулиано, Пиро и Джованни, — а также их ментора и друга Лоренцо Анжело Полициано и двух членов ближайшего окружения Медичи — Луиджи Пульчи и Маттео Франко^{1*}.

Варбурга интересует и трансформация места доноров внутри фрески: от маргинальных фигур к центральным персонажам. Но особенно его интересует возникновение у Гирландайо такой портретной живописи, которая позволяет с абсолютной точностью идентифицировать участников группы, реконструировать психологию их отношений и точно локализовать исторический момент, зафиксированный на полотне. Речь идет о связывании полотна Гирландайо с абсолютно конкретным историческим моментом. Сам Варбург говорит об историзации, выходящей далеко за рамки всех конвенций религиозной живописи.

В полотне Гирландайо важно то, что оно ни в коей мере не может быть проинтерпретировано в рамках неоплатонической догмы. Здесь нет ничего, что бы отсылало к вечному и неизменному миру платоновских идей, в том числе — ни малейшего признака платонической идеи красоты, столь важной

* Здесь и далее римскими цифрами обозначаются номера страниц вклейки с иллюстрациями.

для Фичино и позднейших историков Ренессанса. Варбург пишет о том, каким образом Гирландайо помещает своих светских персонажей на стену церкви:

Художник и его патрон <...> вводят свои подобию в капеллу *alla buona* с присущим случаю добрым юмором, почти так, как странное семейство *drolleries* без всяких на то прав оккупирует поля средневекового часослова...⁵⁵

Варбург намеренно сравнивает портреты Гирландайо со средневековыми гротесками на полях манускриптов. В обоих случаях речь идет о полном разрыве с неоплатоническим проектом. Показательно, что искусствовед смачно описывает уродство Лоренцо Великолепного, явно преувеличивая патологические черты в его внешности: «Современные авторы одинаково описывают гротескные недостатки его внешности: близорукие глаза; приплюснутый нос с выбухающим и ниспадающим концом, который, несмотря на то как сильно он выпирал, даже не обладал чувством обоняния; невероятно большой рот; впалые щеки; бледную кожу»⁵⁶ и т. д. Варбург описывает «криминальность» внешности Лоренцо, его «демоничность», «искаженность его черт» и т. д. Иными словами, он рисует его портрет в тех же тонах, что Алкивиад Сократа, но аллегории Силена в конце описания нет. Лоренцо уродлив, и это факт, который не идет дальше простой физической фактичности. Фактичность эта становится моментом истории не потому, что она может быть соотнесена с каким бы то ни было идеологическим дискурсом, а потому, что она пронизана необыкновенной витальностью и актуальностью данного момента. Портреты были заказаны и оплачены Франческо Сассетти, «честным и вдумчивым буржуа, жившим в переходный период, — пишет Варбург, — новизну которого он принимал без героизма и не отказываясь от старого. Портреты на стенах капеллы отражают его несокрушимую волю к жизни, которой подчиняются руки художника, являя глазам чудо эфемерного человеческого лица, уловленного и обездвиженного ради него самого»⁵⁷.

⁵⁵ Warburg Aby. The Renewal of Pagan Antiquity. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999. P. 189.

⁵⁶ Ibid. P. 191.

⁵⁷ Ibid. Варбург посвятил Сассетти отдельную статью, где подробно характеризует его как человека, укорененного в Средних веках.

Удивительный историзм портрета возникает в ренессансной культуре не благодаря неоплатонизму и связи с античностью, а вопреки им, из средневекового ремесла, которое культивировало искусство «простого подражания». «Гирландайо <...> использует духовное содержание как предлог, чтобы отразить красоту и блеск земной жизни — так, как если бы он все еще был подмастерьем своего отца-ювелира, чья задача была предъявить лучший товар жадному взору покупателей во время праздника Святого Иоанна»⁵⁸. Именно ремесленные корни позволяют Гирландайо осуществить фундаментальную новацию — создать произведение искусства «как дар непредвиденного, счастливый момент, который неподвластен сознательному созерцанию индивида или истории»⁵⁹. Но это означает, что в данном случае ренессансная инновация осуществляется не через установление связи с античностью, но, наоборот, через актуализацию средневекового гротеска и на основе чисто ремесленного мастерства. При этом новый исторический контекст резко меняет значение последних. Ренессанс у Варбурга развивается благодаря двойственности своей историчности — напряженному схватыванию в моменте современности античности и Средневековья одновременно. Варбург неоднократно подчеркивает, что эволюция итальянской культуры Возрождения основывается на парадоксальном соединении высокого гуманизма и средневекового ремесленничества⁶⁰.

Пытаясь объяснить проникновение портретов доноров на стены капеллы, Варбург обращается к малоизвестной традиции изображений *ex voto*, когда жертвователи дарили церкви восковые фигуры, сделанные с них самих и натуралистически воспроизводившие их обличье в полный рост. Варбург объявляет портреты Гирландайо непосредственными наследниками этой средневековой традиции магического использования изображений. Центром восковых *ex voto* была церковь Святейшей Аннунциаты во Флоренции⁶¹.

⁵⁸ Warburg Aby. The Renewal of Pagan Antiquity. P. 188.

⁵⁹ Ibid. P. 187.

⁶⁰ Он так характеризовал типичного флорентийца: «Гражданин Флоренции эпохи Медичи соединял в себе совершенно противоположные черты — средневекового христианина, романтического рыцаря, классического неоплатоника и земного, практичного, языческого этрусского купца» (Ibid. P. 190).

⁶¹ Варбург возвращается к этой теме в статье того же года «Фламандское искусство и ранний Ренессанс во Флоренции». Влияние северных школ на

Варбург рассказывает о том, что Лоренцо Медичи после того, как ему чудом удалось спастись от покушения на его жизнь, заказал три своих восковых подobia, которые и передал церквям. Реалистический портрет эпохи Возрождения прямо объявляется им актуализированным пережитком средневекового варварства.

По существу, Варбург решительно отходит от дискурсивно-идеологических моделей истории как истории идей. То, что он описывает, начинает скорее напоминать модель эволюции в естественной истории дарвиновского типа, придававшей особую роль пережиткам и их актуализации⁶². В любом случае модель истории, предложенная Варбургом, решительно противостоит линейной платонической модели. Именно это сближало его искания с идеями Ницше. В частности, его особенно интересовала «форма пафоса», изображение экстатического движения, которое он обнаружил в фигурах античных менад и так называемых «нимф» у Боттичелли и того же Гирландайо. Джорджо Агамбен справедливо заметил:

Показывая, что художники пятнадцатого столетия опирались на *Pathosformel* каждый раз, когда они хотели передать интенсивное внешнее движение, Варбург одновременно открыл дионисийскую полярность классического искусства. Следуя за Ницше, Варбург был первым, кто утвердил полярность в области истории искусства, в которой в то время все еще господствовала модель Иоанна Иоахима Винкельмана⁶³.

Статья Варбурга «Искусство портрета и флорентийская буржуазия» имела неожиданное продолжение. В 1911 году историю восковых фигур опубликовал будущий преемник Макса Дворжак в Венском университете Юлиус фон Шлоссер. Работа эта была прямым продолжением труда Варбурга и радикальным развитием его идей. Варбург посвятил восковым фигурам

итальянское искусство особенно интересовало Варбурга потому, что с ним в Италию проникал натурализм, не имеющий никакого отношения к неоплатонической конструкции истории.

⁶² Подробно эта тема рассмотрена в книге: *Didi-Huberman Georges. L'image survivante.*

⁶³ *Agamben Giorgio. Potentialities.* Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 97.

Святейшей Аннунциаты пару страниц. Он, по существу, не выходил за рамки локального обсуждения практики флорентийских *ex voto*; труд же Шлоссера явился фундаментальной и концептуальной историей этого маргинального жанра.

В самом начале Шлоссер ставит трудный вопрос о том, почему в некоторых культурах искусство индивидуального портрета достигло замечательных вершин, а в некоторых нет. Наиболее разительный контраст тут, конечно, являют Греция и Рим. Рим дал нам множество необыкновенно точных, натуралистически выполненных портретов, а Греция — нет. Шлоссер объясняет это тем, что в Риме существовала практика изготовления посмертных масок, из которых делались восковые подобиya умерших, обычно хранившиеся в семьях, в то время как Греция не знала такой практики. Вот где откликаются наблюдения Буркхардта о неразвитости культа мертвых в Греции⁶⁴. Эти восковые изображения затем использовались для изготовления бронзовых и мраморных портретов.

Распад эллинистической культуры знаменует собой исчезновение этой традиции и, соответственно, искусства портрета, который возникает вновь в эпоху поздней готики, когда без всякой непосредственной связи с античностью вновь возникает практика снятия масок (в том числе и с живых людей) для изготовления *ex voto*, посвящавшихся церкви в ознаменование счастливого избавления от болезни или, как в случае с Лоренцо Медичи, счастливого спасения от убийц во время заговора Пацци в 1478 году. Портреты эти делались с необычайной натуралистической тщательностью, и, как отмечает Шлоссер, их изготовление было *ремесленным* аспектом профессии средневе-

⁶⁴ Друг Ницше Эрвин Роде написал до сих пор не превзойденное исследование культа мертвых в Греции, в котором так суммировал странность греческой ситуации: «Когда же тело уничтожено огнем, душа отправляется в Гадес; ей не позволено вернуться оттуда на землю, и ни малейшее дыхание отсюда не достигает ее. Она даже не может вернуться в мыслях. В действительности она даже вовсе и не мыслит и ничего не знает об ином мире. Живые тоже забывают о ней и окончательно отрезают себя от нее. Что же в таком случае может побудить их в течение всей их оставшейся жизни поддерживать сношение с ними с помощью культа?» (*Rohde Erwin. Psyche. The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks*. N. Y.: Harper & Row, 1966. P. 19).

кового, а позже и ренессансного художника. Речь шла о создании подобий без всякой ориентации на идею, идеал красоты и т. д. В основу этой работы клались принципы чисто механической имитации, выходившие, с точки зрения платонической модели, за пределы искусства⁶⁵.

Согласно Шлоссеру, именно Ренессанс привел к тому, что искусство портрета — в противоположность идеализированной исторической живописи — было отнесено к низшим живописным жанрам. Он показал, до какой степени установка на имитацию, особенно в форме снятия маски с лица, противоречила всей концепции художественного гения, видению которого открывается мир идей и скрытых гармоний⁶⁶. Он же показал и философскую подоплеку изгнания натуралистического портрета с художественного Олимпа: «Высокая оценка *disegno*, объективной, легалистской и концептуальной „наличной формы“ (*Daseinsform*) в противоположность чувственному обману феномена в „действующей форме“ (*Wirkungsform*) — выражаясь языком Хильдебранда — это типичное наследие классической эстетики со времен платонизма»⁶⁷. Речь, по существу, идет о противопоставлении формы как *morphe*, непосредственно отражающей некий вечный образ, идею — *eidos*, и формы

⁶⁵ Вазари, например, так описывает одну из статуй *ex voto* Лоренцо Медичи, которую я только что упоминал (она была сделана учеником Андреа Вероккио — Орсини): «...они [восковые *ex voto*] были настолько натуральны и настолько хорошо сделаны, что казались людьми не восковыми, а совсем живыми, как можно судить по любому из трех названных портретов [Лоренцо Медичи], один из которых находится в церкви монахинь Кьярито на Виа Сан Галло. И фигура эта одета точь-в-точь так, как одет был Лоренцо, когда, раненный в горло и перевязанный, он подходил к окну своего дома, чтобы показаться народу, сбежавшемуся посмотреть, жив ли он, на что народ надеялся, или же умер, чтобы за него отомстить» (*Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. С. 443*).

⁶⁶ Жорж Диди-Юберман справедливо указывает на невозможность оценивать восковой портрет в категориях «красоты» и «искусства» и говорит о том, что этот портрет находится за рамками проблематики искусства и лежит в плоскости «изображения». (*Didi-Huberman Georges. Viscosité et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau. Critique, n 611, Avril 1998. P. 152*).

⁶⁷ *Schlösser Julius von. Histoire du portrait en cire. Paris: Macula, 1997. P. 154–155.*

как актуальности (*energeia*) потенции, силы, способности — *dynamis*. Эта вторая концепция формы была достаточно полно разработана в «Метафизике» Аристотеля, но она уже просвечивает и в платоновском «Софисте»⁶⁸.

Именно в таких категориях и должна пониматься «действующая форма» Шлоссера. Форма в таком случае не существует как некая идеальная и вечная форма, которую способен созерцать творец, она возникает непосредственно под «воздействием» некоей силы, некоей «потенции», она возникает как становление, как актуализация в *energeia*. По существу, она возникает как активная деформация. Но именно так и можно понимать чисто «ремесленный» процесс «простой имитации», когда форма возникает непосредственно под воздействием иной формы, как ее пластическая копия. В данном случае чистая видимость как будто просто отсылает к иной видимости. Но в действительности дело сложнее: эта «действующая форма» — *Wirkungsform* — не просто форма в действии, она одновременно оказывается и *магической формой*, при этом магия в ней неотделима от ее действительности. Шлоссер многократно подчеркивает, что эта форма, имея дело с телесными двойниками, вся существует в области магии, манипуляций с потусторонним миром, и ее упадок связан отчасти с упадком магического компонента культуры.

Но главное различие между «наличной» и «действующей» формой касается их вписанности в историю. Наличная форма, по существу, не исторична. Она как бы существует вечно, подобно геометрическим фигурам или числовым пропорциям⁶⁹. Ее инкарнация мало что дает в смысле историза-

⁶⁸ В частности, в притче о Гигантомахии, в которой вступают в противоборство «гиганты» и «друзья идей». Гиганты целиком существуют в мире материи:

«Одни [гиганты] все совлекают с неба и из области невидимого на землю, как бы обнимая руками дубы и скалы. Ухватившись за все подобное, они утверждают, будто существует только то, что допускает прикосновение и осязание, и признают тела и бытие за одно и то же...» (246a, b) (*Платон*. Соч.: В 3 т. Т. 2. С. 364). Но, по мнению Чужеземца, они должны признать, что существующее может принадлежать в равной степени и телесному и нетелесному, если оно определяется как «способность» или, точнее, «способность либо воздействовать на что-то другое, либо испытывать хоть малейшее воздействие» (247e) (там же. С. 367).

⁶⁹ Конечно, после работ Гуссерля, Мерло-Понти и Деррида о начале геометрии мы сегодня вынуждены полагать, что и геометрические фигуры имеют свою

ции. Другое дело «действующая форма». Она возникает во времени и непосредственно связана с моментом своего возникновения, так как несет на себе индивидуальный неповторимый отпечаток того миметического усилия, которое ее создает. Поэтому именно действующая форма сохраняет в себе *след* исторического момента своего создания. Она, собственно, и есть *след* некоего локализованного во времени усилия. Это хорошо видно в описании Варбургом фрески Гирландайо, в частности в доскональной реконструкции исторических деталей, связанных с изображенной на фреске группой людей. То же самое справедливо и по отношению к вазариевскому описанию фигуры Лоренцо Медичи, воспроизводящей конкретный момент его появления у окна своего дома.

Парадоксальность ситуации, однако, заключается в том, что именно платонические абсолютные, внеисторические формы включаются в дискуссивную историю, в то время как исторические по своей сущности формы из нее изгоняются. Показательно в этом ключе провозглашение так называемой исторической живописи наивысшим жанром изобразительного искусства, в то время как он как раз и воплощает в себе принцип идеализирующего антиисторизма. Одновременно, как показывал Шлоссер, шло падение престижа портретной живописи, если последняя не воспринимала установку на аллегорию или идеализирующий псевдоисторизм (как, например, в парадных портретах). Там, где мужской портрет втискивался в героический аллегоризм, женский подводился под идеал антикизирующей красоты. Падение престижа портрета привело к вытеснению его наиболее натуралистических образцов в балаганы, паноптикумы, музеи восковых персон, кунсткамеры — то есть в собрания монстров сингулярности, принципиально не соотносимых с идеей⁷⁰.

историю, которая, впрочем, самой идеальностью этих фигур полностью вытеснена из исторического горизонта человечества.

⁷⁰ Вальтер Беньямин обнаруживает, например, восковые подобию на выставке старых игрушек в Берлине в 1928 году: «Более захватывающие старые редкости, среди которых восковая кукла восемнадцатого столетия, необыкновенно похожая на современную характерную куклу. Возможно, доля истины заключается в предположении, высказанном в беседе со мной директором музея и организатором этой выставки г-ном Штенгелем, что лицо этой куклы должно

Кульминации этот мир натуралистических маргиналий достигает в причудливом описании экспериментов, которыми занимается Генрих Лее в романе Келлера «Зеленый Генрих». Генрих попадает в анатомический музей при больнице. Хранящиеся в банках уроды производят на него такое сильное впечатление, что он принимает решение создать свой собственный музей уродств, естественно обращая при этом к воску:

Я стал лепить курьезных большеголовых человечков, точь-в-точь таких, как в музее, только поменьше, и стремился всячески разнообразить их и без того фантастический облик. Я старался раздобыть как можно больше склянок всевозможной формы и величины и подгонял под них мои фигурки. В высоких и узких флаконах из-под одеколona, у которых я отбивал горлышко, болтались на ниточке долгоязыые и тощие субъекты, в плоских и широких банках из-под мази ютились раздувшиеся, как пузырь, карлики⁷¹.

В этом эпизоде из романа Келлера воск как материал, принципиально чуждый всякой идее, вступает в естественный союз с телесным уродством, нарушающим «правила формы» человеческого рода. Сингулярное тут встречается с патологическим. Более того, воск — идеальный материал для достижения сходства, неотличимости — встречается тут с воплощением несходства, как понималось уродство, например, в эпоху Ренессанса⁷². Несходство, различие в случае уродств отсчитывалось от нормы, но и по отношению к родителю, к *форме собственного истока*.

Ницше однозначно помещал восковые фигуры в контекст борьбы с идеализмом, но делал это с понятными оговорками:

Я боюсь, что мы, со своей стороны, при нашем теперешнем уважении к естественности и действительности достигли как раз обратного всякому идеализму полюса, а именно области кабинета восковых фигур. И в этих последних есть

рассматриваться как восковой портрет младенца» (*Benjamin Walter. Selected Writings. V. 2. P. 101*).

⁷¹ Келлер Готфрид. Зеленый Генрих. М.: Худож. лит., 1958. С. 66–67.

⁷² См. Huet Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993. P. 23.

своеобразное искусство, так же как и в известных, пользующихся всеобщей любовью романах современности; только пусть нам не досаждают претенциозным утверждением, что этим искусством преодолен гете-шиллеровский «псевдоидеализм»⁷³.

Ницше, конечно, прав в том смысле, что натурализм не может преодолеть идеализма, поскольку они располагаются в разных плоскостях. Один — в области *эстетики*, а второй, как заметил Шлоссер, — в области *стилистики*. Шлоссер закончил свое исследование декларацией в духе Буркхардта, призывая полностью покончить с эстетическим суждением как фундаментом истории:

Для историка, как и для художника, эстетическое суждение о ценности не имеет веса; мы никогда ничего не могли извлечь из него, если оно чему-то и служит, то лишь свидетельством об определенной «художественной воле» (*Kunstwollen*). Именно в непосредственной связи с этим утверждением мы и старались объяснить то эстетическое осуждение, которому подвергла классическая эстетика со времен *Cinquecento* восковую скульптуру с самого момента ее зарождения. Но историческое значение шире и узко «стилистического» значения в том смысле, который мы приписываем этим терминам. Произведение, находящееся в самом низу эстетической лестницы, — а кто может отрицать, что наши музеи и галереи набиты ими? — в силу ряда обстоятельств может быть важным документом в общей истории стилей; эта последняя, как всякая история, изначально отталкивается от индивида, но должна принимать в расчет влияние масс и социальные факторы⁷⁴.

⁷³ Ницше Фридрих. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 81.

⁷⁴ Schlosser Julius von. Histoire du portrait en cire. P. 171.

ОТСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Пуссен, Делакруа и Леви-Стросс

Вопрос о взаимоотношениях платонизирующей эстетики и «простого подражания» во всей сложности встает в связи с творчеством Пуссена. Пуссен, как известно, — один из наиболее прославленных представителей высокого классицизма. Идеализация в его творчестве достигает своих вершин. Вместе с тем картины его отмечены одним качеством, которое останавливало внимание уже некоторых современников и в полной мере было сформулировано Делакруа:

Я убежден, что Лесюер не использовал метода Пуссена добиваться для своих картин эффекта, используя небольшие макеты, освещенные дневным светом мастерской. Эта кажущаяся рефлексивность придает картинам Пуссена чрезвычайную сухость. Кажется, что все фигуры не связаны между собой и как бы вырезаны; отсюда эти провалы и отсутствие единства, переходов, [светового] эффекта, которые можно обнаружить у Лесюера и всех колористов. Рафаэль не может достичь единства в связи с иной практикой, а именно с рисованием каждой фигуры обнаженной, прежде чем ее задрапировать⁷⁵.

Через пару лет после этой записи в дневнике художник возвращается к той же теме:

Пуссен никогда его [совершенства] не искал и не желал; его фигуры поставлены рядом как статуи; это происходит от привычки, которую он, по рассказам, имел, делать небольшие макеты, чтобы добиваться правильных теней. Хотя он этого и достигает, я бы все же отдал предпочтение большей связи между персонажами и меньшей точности в передаче эффекта⁷⁶.

Практика макетов, о которой пишет Делакруа, связана с увлечением Пуссена восковой пластикой. Будучи еще молодым человеком, он копировал

⁷⁵ Journal de Eugene Delacroix. Paris: Plon, 1932. Т. 1. Р. 439.

⁷⁶ Ibid. Т. 2. Р. 28.

в воске античные скульптуры и барельефы. Для своих же картин он как будто изготавливал небольшие восковые фигурки, драпировал их в ткани, которые расставлял в нужных ему позах на доске. Отсюда и возникала неприятно поразившая Делакруа сухость, стационарность и разобщенность фигур в его композициях. Такой метод рисования не был изобретением Пуссена, но в его время уже почти не использовался.

Недавно к этой особенности живописи Пуссена обратился классик структурной антропологии Клод Леви-Стросс. То, что, однако, отталкивало Делакруа, привлекло Леви-Стросса, который увидел в этой странной статичности особую прелесть полотен Пуссена. Леви-Стросс проинтерпретировал необычный двухэтапный метод создания живописного полотна в терминах хорошо знакомой лингвистической проблематики:

Мне кажется, что одна из причин оригинальности Пуссена и той монументальности, которая произвела такое впечатление на Делакруа, заключается в том, что его живопись возникает из двойного членения⁷⁷: первое членение уже присутствует в модели, которая сама по себе была произведением искусства, только созданным иными, более простыми средствами. Уже на этом первом этапе искусство всему придает выразительность своего рода бриколажа, мастером которого был Пуссен и который, по всей видимости, наделяет его «способностью размещать впечатляющие и сложные композиции в малых пространствах», если процитировать Фелибьена⁷⁸.

Я не думаю, что в данном случае лингвистическая модель адекватна, но отмеченное Леви-Строссом явление действительно важно. У Пуссена речь идет о двойной ориентации: с одной стороны, художник создает модель, которая должна артикулировать уровень некой идеальности, с другой стороны, он копирует эту модель с помощью «простого подражания», так сказать, ремесленно. Поэтому в его картинах идеальность видения как бы сочетается со статуарностью квазиремесленного воспроизведения на полотне восковой модели.

⁷⁷ Лингвистическая теория двойного членения была разработана Андре Мартине. Речь шла о двух уровнях организации смысла в языке: один на уровне смысловых единиц — монем, а второй на уровне чисто различительных единиц — фонем.

⁷⁸ *Lévi-Strauss Claude. Look, Listen, Read. N. Y.: Basic Books, 1997. P. 13.*

Чрезвычайно любопытно само использование Пуссеном воска. Воск, как показал Шлоссер, — это материал, связанный с чисто механической имитацией. Он, однако, используется Пуссеном в совершенно неорганичном для него контексте, не для того, чтобы с точностью воспроизводить некие объемные формы, например лицо при снятии маски, а для лепки идеальной модели. Таким образом, воск оказывается в слое идеальности, которому он культурно не принадлежит. При этом копирование идеальной модели осуществляется красками. Воск должен был как бы сублимироваться с помощью красок в процессе почти механического переноса на полотно. Своеобразие живописи Пуссена, несомненно, отчасти связано с тем, что в ней сохраняются следы двух противоположных движений (в сторону идеальности и в сторону натуралистической имитации) и того материала, в котором движение к идеальности осуществляется и для которого он не предназначен, — воска.

Пример Пуссена хорошо демонстрирует, каким причудливым образом смесь архаики и новых тенденций производит истинные инновации в искусстве. Но пример этот интересен еще и тем, что он указывает на фундаментальное противоречие, характерное для всей европейской живописной традиции, предшествующей модернизму. Постренессансная живопись была ориентирована на идеальные формы и натуралистическое воспроизведение окружающего мира одновременно. Живописец должен был копировать натуру, но так, чтобы она одновременно преображалась в идеал. Его работа заключалась в точном воспроизведении фактур и анатомии и одновременной их коррекции в сторону идеала. Речь шла о постоянном введении идеализирующей деформации в видение.

Леви-Стросс, хотя и не формулирует эту дилемму, отмечает, однако, странное несовпадение методов европейских и японских художников. Японец должен был изучать натуру, а затем с максимальной достоверностью воспроизводить ее по памяти, в то время как европеец должен был писать с натуры, деформируя ее.

Большая разница заключается в том, что «исторический живописец» (как Энгр любил себя называть) «передает род вообще», в то время как японец стремится ухватить индивидуальное в ускользающем движении. <...> По общему признанию, Энгр был одним из великих портретистов, хотя он и не жаловал этот жанр,

в котором художник просто изображал индивида, часто ничем не примечательного и с многими дефектами⁷⁹.

Тот факт, что европейцы рисовали с натуры, а не по памяти, как японцы, — свидетельство ремесленного происхождения западной живописи из чистого умения воспроизводить и подражать.

⁷⁹*Lévi-Strauss Claude. Look, Listen, Read. P. 37.*

5. ТЫНЯНОВ

Невозможно вообразить себе, что Тынянов, написавший «Восковую персону», не знал труда Шлоссера — наиболее авторитетного научного исследования в области «серопластики». С известной долей вероятности можно даже предположить, что само решение написать повесть о создании восковой фигуры Петра I могло быть индуцировано знакомством со Шлоссером и проблематикой его работы. Каков же смысл обращения ведущего представителя русского формализма к проблематике Варбурга—Шлоссера?

Тынянов отличался от своих ближайших коллег и друзей ориентированностью в область истории. Если под пером Шкловского все превращалось в современность, даже Сервантес, Стерн, Толстой, то под пером Тынянова все превращалось в историю, даже, казалось бы, чисто стиховедческая проблема метра и ритма. В книге «Проблема стихотворного языка» Тынянов как будто решает чисто формальные задачи, связанные с ритмической организацией и семантикой стихотворного слова, но в действительности за его построениями скрывается достаточно ясно различимый призрак Ницше. Еще Андрей Белый утверждал, что дионисийский ритм утрачен жизнью и перешел в искусственную сферу поэзии⁸⁰. Поэзия оказывается как бы «домашней моделью» дионисийства.

⁸⁰ «...Когда ритму не осталось места в жизни, ритм создал себе формы вне жизни; формы эти — формы искусств; и пошла басня о заоблачных высотах искусства...» (*Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма*. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 48).

Тынянов, используя методологию, казалось бы близкую, например, стиховедческим штудиям Осипа Брика, показал, каким образом из ритма (дионисийской стихии) возникает аполлоническое *видение*, которое он назвал «колеблющимися признаками значения». Речь идет о чистой генерации *видимости* из *ритма*, именно *видимости*, потому что эти «колеблющиеся признаки», это майнонговское «что-то», не имеют ни малейшей связи с какой-либо референцией. Это именно возникновение видения⁸¹, никак не соотносимого с платоновским смыслом. Это странное, скрытое ницшеанство, на мой взгляд, привело к тому, что тыняновская теория стиха была гораздо меньше востребована филологией, чем она того заслуживает. В той же книге эти «видения» были введены Тыняновым и в определенную историческую перспективу, о которой я упомяну ниже.

Взгляды Тынянова на историю сформулированы им в разных контекстах, например в контексте теории пародии, когда историческое движение литературы понимается как деформирующее переписывание оригинала. Хрестоматийную популярность приобрела статья Тынянова «О литературной эволюции», где он пытается главным образом совместить представления о структуре и диахронии. Здесь эволюция понимается как нечто противоположное генезису и основанное на «смене систем». Сам термин «эволюция» был взят Тыняновым из биологической теории XIX века⁸². Статья может быть прочитана на разных уровнях. Например, как опыт протоструктуралистской поэтики. Поскольку все элементы культуры функционально связаны между собой системой культуры, то генетическое, медленное изменение оказывается невозможным, приходится мыслить эволюционными сдвигами, «сменой систем»⁸³. По существу, Тынянов тут буквально использует ламарковскую

⁸¹ Ницше описывает первоначальные, зарождающиеся видения как «данные лишь в ощущении, не сгущенные еще в образ силы» (*Ницше Фридрих. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 88*). Определение это вполне перекликается с тыняновскими описаниями второстепенных признаков, «которые ввиду их неустойчивости мы можем назвать колеблющимися» (*Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С. 56*).

⁸² О предыстории этого понятия см.: *Козлов С. Л. Литературная эволюция и литературная революция: к истории идей // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 112–119*).

⁸³ «Самое понятие непрерывно эволюционирующей синхронистической

модель естественной эволюции. Согласно Ламарку, устойчивая биологическая система тяготеет к вечной стабильности, которая может быть нарушена только влиянием извне, резко дестабилизирующим систему и приводящим к системному слоуму.

Вопрос, который представляется мне принципиальным, должен быть сформулирован не в рамках самой тыняновской теории эволюции, а как бы извне. Что, собственно, вынуждает Тынянова отказываться от классической модели истории литературы и моделировать эту историю по образцу биологической эволюции? Почему он вообще начинает мыслить литературу по модели ламаркизма и дарвинизма?

Эволюционизм Тынянова объясняется, на мой взгляд, решительным отказом от теоретизирующей, эстетической истории литературы платоновского типа. Вальтер Беньямин в статье «Литературная история и изучение литературы» (1931) ставил вопрос о том, является ли вообще история литературы исторической дисциплиной. Он писал: «литературная история первоначально возникла не в контексте исторических исследований. В восемнадцатом столетии это был раздел эстетического воспитания, своего рода прикладная таксономия вкуса, и она располагалась на полпути между учебником по эстетике и каталогом книгопродавца»⁸⁴.

Эта эстетическая псевдоистория опиралась, по выражению Беньямина, на «семиглавую гидру схоластической эстетики: творческий дух, эмпатию, свободу от времени, подражание, вчувствующее понимание, иллюзию и эстетическое наслаждение»⁸⁵. Преодоление этого школьного эстетизма было возможно только с помощью историзации литературы, то есть подключения ее к *живой* истории. Беньямин писал: «Речь идет о том, чтобы не обрисовывать литературные произведения в контексте их эпохи, но представлять то время, которое их воспринимает, — нашу эпоху, в той эпохе, которая их породила. Именно это и делает литературу органом истории»⁸⁶. Тынянов, несомненно, разделял эти взгляды Беньямина, даже

системы противоречиво» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 277).

⁸⁴ Benjamin Walter. Selected Writings. V. 2. P. 459.

⁸⁵ Ibid. P. 461.

⁸⁶ Ibid. P. 464.

не будучи знаком с работами последнего. Восприятие старой оды в терминах классицизма в таком контексте не является историческим описанием, но именно погружением исторического материала в систему эстетической педагогики.

Теория эволюции сознательно строится Тыняновым как *историческая*, то есть *анахронистическая*, теория. Эта черта ее была недавно подмечена Олегом Проскуриным, указавшим на не скрывавшийся Тыняновым факт, что он описывал пушкинскую эпоху сквозь призму современности: «Параллель между „архаистами“ и литературным авангардом начала XX века Тыняновым не только не скрывается, но и прямо подчеркивается. Однако тот факт, что в выстроенной Тыняновым аналогии первичны именно футуристы и что именно по их модели оказались выкроены „архаисты“ начала XIX века, подтверждается одним моментом: аналогия чудовищно хромает»⁸⁷.

Но как только история литературы перестает быть прямой трансляцией платоновских идей, то есть сконструированной эстетической и концептуальной псевдоисторией, литературные феномены становятся похожими на биологические. А именно: в них анахронистически сохраняются следы их генезиса. История буквально существует в живом актуальном организме как атавистический орган, как сохранившийся след филогенеза. Именно поэтому эволюционная схема естественной истории (биологической или геологической) приобретает особую актуальность. Так сохраняется прототекст внутри текста-пародии.

В «Проблеме стихотворного языка» описывается, каким образом церковнославянизмы, например, попадают в чуждый для них поэтический и исторический контекст и перестают играть роль элементов того языка, которому они принадлежали. В новом тексте архаизм выступает уже не как функционально значимый элемент своей изначальной культурной среды, своей оригинальной системы, но как «лексическая характеристика». Характеристика эта так же отрывается от референции, как и в случае с колеблющимися признаками, хотя Тынянов и предупреждает: «Лексическая характеристика слова является его постоянным второстепенным признаком, который

87

Проскурин О. Две модели литературной эволюции: Ю. Н. Тынянов

и В. Э. Вацуро // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 67. Парадоксально: эта хромота аналогии и делает ее исторической.

не следует смешивать с неустойчивыми колеблющимися признаками»⁸⁸. Попадая в иной исторический контекст, слово меняет свою семиотическую природу, оно становится чистой ницшевской, аполлонической видимостью.

Само понятие «признака» взято Тыняновым из биологической теории, где оно понимается как различительный знак. Так, Ламарк пишет о близких друг другу видах, «связанных друг с другом незаметными переходами и почти сливающихся по своим признакам». Он говорит о ситуации неразличимости видов и даже родов, когда нет «возможности установить четкие отличительные признаки». Или о ситуации, когда «наши видовые признаки неизбежно измельчали и в большинстве случаев уже недостаточны»⁸⁹. В своей теории эволюции Тынянов различает доминанту (то есть функционально значимый элемент системы) и второстепенные элементы, не играющие в смене систем позитивной роли: «Ввиду того, что система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов («доминанта») и деформацию остальных, произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой»⁹⁰.

Эволюция позволяет Тынянову уйти от логоцентрической, идеологической модели псевдоистории к модели истории, которая не знает идеологии, а следовательно, и прямого идеологического маршрута. Этот отказ от идеологии привел Тынянова к самым замечательным открытиям своей теории. Доминантой у Тынянова оказываются не смысловые элементы, а именно пресловутые «признаки», именно эти носители чистой видимости оказываются функционально значимыми в эволюции. *Функционально значимым объявляется устаревшее, отмершее и утратившее смысл*: то, от чего осталась одна видимость. Когда Тынянов пишет о деформации неких незначимых элементов, он странным образом точно так же касается «признаков», как когда говорит о доминанте. *«Деформация» — это родовой признак «признака», который является функционально доминантным*.

Отсюда странность тыняновской филологии в целом. Вместо того чтобы сосредоточиться на тех основополагающих эстетических элементах,

⁸⁸ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. С. 61.

⁸⁹ Ламарк Жан-Батист. Избр. произв.: В 2 т. М.: Изд. АН СССР, 1955. Т. 1. С. 95.

⁹⁰ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 277.

которые вписаны в тело семиглавой гидры Бенямина, он сосредоточивается почти исключительно на каких-то мнимостях, сплошной видимости. Иными словами, на «признаках».

Это хорошо видно в тексте, который представляет кульминацию его исторических штудий, исследовании «Архаисты и Пушкин». Здесь, в частности, он останавливается на полемике между младоархаистами и архаистами старшего поколения:

...полемика вокруг книги Греча заставила Катенина отказаться от историко-лингвистического обоснования высокого стиля и опереться исключительно на функциональное значение церковнославянизмов и архаизмов вообще. Это было шагом большой важности. Греч, Бестужев, Сомов были правы с научной точки зрения, разъединяя церковно-славянский и русский языки <...>. Катенин почувствовал слабость исторически-научной позиции Шишкова и сдал ее, перенеся вопрос исключительно в *литературную* плоскость; отказавшись от вопроса о генетическом значении церковно-славянского языка, он подчеркнул его функциональное значение. Младшие архаисты тем самым обрывали псевдонаучные предпосылки старших <...>, и позиция их становилась литературной⁹¹.

В этом тексте бросаются в глаза несколько моментов. Во-первых, позиция старших архаистов определяется сначала как «историко-лингвистическая», затем — как «исторически-научная» и наконец — как «псевдонаучная». Это, по-видимому, значит, что сама по себе историко-лингвистическая позиция в данном случае псевдонаучна. Тот факт, что старшие архаисты были с генетической точки зрения правы, несколько не делает их правыми применительно к истории литературы, в которой церковнославянизмы начинают играть функциональную роль только потому, что они утрачивают свое первоначальное историко-лингвистическое значение. Чтобы войти в систему литературы, они должны утратить свое генетическое значение, свой первоначальный смысл, стать «признаком».

Такая точка зрения делает позицию Тынянова исключительно радикальной. В истории литературы оказываются значимыми как раз те моменты, которые лишаются значения с точки зрения их исторического генезиса.

⁹¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 49.

Только анахронистически-бессмысленное, чистая видимость имеют для Тынянова литературный смысл в качестве функционально значимых элементов. Пока элемент не станет чистой видимостью, «признаком» или «различительным признаком», он еще включен в псевдоисторическую генетическую цепочку, которая не позволяет ему перейти из псевдоистории в подлинную историю, то есть в современность.

Лучше всех понял смысл открытий Тынянова Шкловский. Он писал в письме Тынянову:

«Архаисты» очень хорошая книга, но еще не вполне раскрытая даже автором. Литература вневременна, т. е. она не рояльна, а органна — звук продолжается. И есть, таким образом, одновременность причин и следствия, т. е. моды сменяются, но продолжают носиться. Дон Кихот современен Тургеневу. Об эволюции здесь говорить трудно, так как нет признаков улучшения, вернее, нужно говорить о передвижении системы или о движении внутри пейзажа. Изменяются не вещи, а угол зрения. Но и вещи изменяются. Недостаток «Архаистов и Пушкина» — это (методологически правильная) изолированность двух линий, стереометрическая задача решена на плоскости⁹².

Шкловский как человек современности *par excellence* тонко заметил, что в конце концов эволюция Тынянова — как бы и не эволюция вовсе. Она действительно скорее похожа на «движение внутри пейзажа». Компоненты ландшафта могут оставаться теми же, только меняется их качество: из смысловых единиц генезиса они превращаются в функциональные «признаки». Это превращение, однако, похоже на изменение точки зрения. Теперь мы просто смотрим на тот же компонент не из псевдоисторического генезиса, а из функционально организованной системы. И все-таки, замечает Шкловский, речь идет не совсем об изменении точки зрения, но и об изменении вещи. Шкловскому очевидно, что в «Архаистах и Пушкине» Тынянов нашел что-то совершенно новое, какое-то странное, почти неформулируемое понимание эволюции, выходящее за рамки собственно эволюционной модели, но до конца непонятное ни самому Тынянову, ни его читателю Шкловскому.

⁹² Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 197.

Сказанное позволяет нам приблизиться к такому сложному тексту, как «Восковая персона»⁹³, который, на мой взгляд, был попыткой вновь прикоснуться к тем странным интуициям, которые уже выводили Тынянова за рамки формалистской ортодоксии. «Восковая персона» непосредственно соотносится с гораздо более простым художественным текстом — «Подпоручиком Кижe». «Кижe» исследовал идею видимости, колеблющихся признаков значения, описанных в «Проблеме стихотворного языка»⁹⁴. Здесь приобретает жизнь некая греза, фикция, которая попадает внутрь чистой *видимости* павловской России и становится неотличимой от вымороченной видимости истории, целиком порождаемой «авторским» сознанием императора.

В «Восковой персоне» исследуется иная форма видимости, по всем своим координатам противоположная той, что фигурировала в «Кижe».

Повесть начинается с вести о смерти Петра, которая знаменует собой конец некой истории, той самой, в которой Петр был деятелем. В сцену умирания Петра Тынянов вводит длинный эпизод его прощания с собственными деяниями:

«Прощай, море! Сердитое!

Паруса, тоже прощайте!

Канаты просмоленные!

Морской ветер, устерсы!

Парусное дело, фабричные дворы, прощайте!»⁹⁵ и т. д.

К Меншикову является скульптор Растрелли с просьбой разрешить ему сделать посмертную маску и восковую фигуру Петра. В борьбе за право делать посмертную маску Растрелли вступает в соревнование с «господином де Каравакком», который первоначально «был художник для малых вещей,

⁹³ В книге Аркадия Блюмбаума содержится история этого текста, история его рецепции и анализ поэтики (*Блюмбаум Аркадий. Конструкция мнимости*. СПб.: Гиперион, 2002).

⁹⁴ Об этом см.: *Ямпольский Михаил. Память Тиресия*. М.: РИК «Культура», 1993. С. 327–370.

⁹⁵ *Тынянов Юрий. Кюхля. Рассказы*. М.: Правда, 1986. С. 380–381.

писал персоны небольшим размером», покуда Меншиков не «начал употреблять его как исторического мастера и именно ему отдал подряд изобразить Полтавскую битву»⁹⁶.

Растрелли в повести, в отличие от Каравака, не называется художником, но почти исключительно «мастером». Луи Каравак был живописцем средней руки, мастером аллегорических плафонов и панно. Растрелли чувствует по сравнению с ним свою ущербность. Он представлен в повести как мастер, отливающий пушки, а если и делающий портреты, то «бронзовый портрет лягушки, которая дулась так, что под конец лопнула»⁹⁷. В беседе со своим подмастерьем Лежандром Растрелли выражает свою фрустрацию:

— Вы, кажется, думаете, съёр Лежандр, — сказал он, — что другие выгадали более меня? Может быть, повторяю, другие мастера выполняют более почетную и выгодную работу? Вам ведь это так представляется? <...> Вы можете в таком случае идти к Каравакку помогать ему разводить сажу для картинок. Или лучше всего идите-ка вы к Конраду Оснеру, в большой сарай. Он вас научит изображать Симона Волхва в виде пьяницы, летящего вниз головой⁹⁸.

Тынянов воспроизводит точно по Шлоссеру оппозицию «ремесленник—художник», бывшую в центре внимания венского искусствоведа. В соревновании с Караваком, однако, побеждает не художник, но ремесленник, мастер. Связано это прежде всего с тем, что история Петра *кончилась* и вместе с ней утрачивает смысл и дискурс той псевдоистории, с которой связана историческая живопись. Смерть буквально меняет программу искусств. Теперь уже не нужна историческая картина «Полтавская битва», но требуется нечто другое, а именно магическая копия с тела императора, которая обеспечит через его подобие иллюзию бессмертия. Аргумент Растрелли любопытен:

...есть искусство изящное и самое верное, так что нельзя портрет отличить от того человека, с которого портрет сделан. Ни медь, ни бронза, ни самый мягкий свинец, ни левкос не идут против того вещества, из которого делают портреты

⁹⁶ Тынянов Юрий. Кюхля. Рассказы. С. 373.

⁹⁷ Там же. С. 372.

⁹⁸ Там же. С. 427.

художники этого искусства. Искусство это самое древнее и дольше всего держится, еще со времен даже римских императоров. И вещество само лезет в руку, так оно лепко, и малейший выем или выпуклость, оно все передает, стоит надавить, или выпятить ладошкой, или вlepить пальцем, или вколупнуть стилем, а потом лицевать, гладить, обладать, обровнять, — и получается: великолепие⁹⁹.

То, что описывается, действительно имеет мало отношения к традиционному искусству. Тут нет ни замысла, ни идеи, но чистое осязательное манипулирование материалом — чистое ремесленничество. Оно настолько не имеет отношения к искусству, что Тынянов поминает найденную лет двести назад «в итальянской земле девушку, девушка была как живая, и все было как живое и сверху и сзади. То была, одни говорили, статуя работы известного мастера Рафаила, а другие говорили Андрея Вероккия или Орсиния»¹⁰⁰. Растрелли реагирует на это сообщение хохотом и поправляет: «Но то была Юлия, дочь известного Цицерона, живая, то есть не живая, но сама природа сделала со временем ее тем веществом. — И Растреллий захлебнулся. — И то вещество — воск»¹⁰¹.

Аркадий Блумбаум показал, что история про Юлию взята Тыняновым из романа Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», который, в свою очередь, позаимствовал ее у Буркхардта¹⁰². Буркхардт рассказывал о находке хорошо сохранившегося трупа молодой девушки, натертого бальзамом, кедровым маслом и терпентином. У Мережковского это тело, «покрытое воском». «Румянец жизни не сошел с лица. Казалось, что она дышит»¹⁰³.

⁹⁹ Тынянов Юрий. Кюхля. Рассказы. С. 374–375.

¹⁰⁰ Тынянов тут опирается на ошибочные сведения Вазари, который утверждал, что маски с лица впервые начали изготавливать Вероккио и его ученики. Эта информация Вазари обсуждается в книге Шлоссера.

¹⁰¹ Там же. С. 375.

¹⁰² Блумбаум Аркадий. Конструкция мнимости. С. 62–65.

¹⁰³ Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 327. Мережковский вводит этот эпизод в рамки типичной для него «ренессансной» проблематики возрожденных, воскресших богов. За этим эпизодом следует эпизод с обнаружением статуи Венеры, чье тело «казалось не мертвым, а розовым, живым и теплым» (С. 328), и т. д. Мережковский развивает в своей прозе неоплатоническую мифологию

У Тынянова — существенная коррекция — сама природа трансформирует труп в воск. Природа без всякого участия человека превращает Клавдию в статую, место которой, однако, неопределенно — в истории ли искусства или, скорее всего, — в естественной истории.

Когда Растрелли начинает работу над восковым подобием, он первоначально лепит из воска яблоко, сливу, гроздь винограда и поминает Элиогабала, который кормил гостей восковыми фруктами. Статуя императора изготавливается точно так же, как яблоко. Растрелли сопровождает свою работу гневным разоблачением аллегорического искусства, то есть того высокого ренессансного академического искусства, которое сопровождает официальную историю. Именно в этом жанре готовится церемония петровских похорон:

Плачущая Россия с носовым платком. Марс, который блюет от печали, Геркулес, который потерял свою палку, как дурак! <...> Урна, которую держат ревущие гении! Урыльник! Двенадцать гениев держат урыльник! Их столько никогда не бывало! Мраморные скелеты, какие-то занавесы! Вы не видели этого прожекта! Милосердие с огромным задом. Храбрость с задранным подолом и Согласие с толстым пупом! Это он в каком-то борделе видел! И мертвые серебряные головы на крыльях. И они еще увиты лаврами, эти морды. И я вас спрашиваю, и я предлагаю вам немедленно ответить: где вы видели, чтобы головы летали на крыльях, и были притом увенчаны лаврами? <...> А после похорон господа министры разберут эти все справедливости по домам, на память, эти дикари, и их детишки будут писать на толстых бедрах разные гнусные надписи, как это здесь принято на заборах. И они развалятся через две недели. «Подобие мрамора»! И в таком случае я приношу свою благодарность. Я не желаю делать эти болваны из поддельных составов. Да мне и не предлагали. Я лью пушки и делаю сады, но я не хочу этих мраморов. И я буду делать другое¹⁰⁴.

Этот совершенно «футуристический» монолог, который мог бы произнести Малевич или Татлин, выполнен в классической технике остранения. Но важна не правдоподобность таких речей в устах Растрелли, а пафос самого

богов, которые возрождаются так, как если бы «истории» между их «гибелью» и «возрождением» не было. В этом смысле он совершенно противоположен Тынянову.

Тынянова. То, что фигурирует как «историческая живопись» (Каравак), то есть как платонически аллегорическая живопись, обречено на гибель. Аллегии, о которых сокрушается Растрелли, «развалятся через две недели» и еще до этого настолько утратят смысл, что на их лянках начнут писать нецензурности. В историю войдет только то, что исключается из истории: а именно абсолютно миметическая восковая персона; чистая видимость, совершенно утратившая связь с миром идей, имеет шанс войти в историю, историзироваться.

Мы знаем, однако, что произошло с восковым подобием Петра, судьба которого подробно описана Тыняновым. Персона окончила свои дни в Кунсткамере, среди натуралий и чудес естественной истории, среди патологических сингулярностей эволюции¹⁰⁵. То, что восковая персона оказалась среди образчиков естественной истории, не могло не поразить воображения Тынянова. С точки зрения мегаломании Растрелли такой финал трагичен и комичен одновременно. И хотя повесть Тынянова и вводит в историю находящееся в ее фокусе «внеисторическое» творение, было бы странным считать «Восковую персону» финальным триумфом Растрелли. Шкловский замечал еще в 1919 году: «Прошлое в искусстве уничтожается или живет, то вспыхивая, то впадая в жалкое существование коллекции, где все равноценно: и картины, и папиросы со странными мундштуками, „каких уже теперь нет“»¹⁰⁶. Кунсткамера в повести — именно такая коллекция Шкловского.

¹⁰⁵ Восковая персона не может найти места в истории искусства, как, впрочем, и в официальной истории России. Сама фигура Петра также с трудом вписывалась в официальную историографию. Свидетельством того является растерянность приближенных по поводу судьбы тела Петра после его смерти (почти отражающая такую же растерянность по поводу персоны). После смерти императора переносят «на парадное ложе». Но дальнейших планов относительно тела императрица не имела. Петр запретил бальзамировать свое тело, отчего оно позеленело, стало разлагаться и «течь». Тогда оно было втайне вскрыто и забальзамировано. Через несколько месяцев после этого уже совершенно разложившийся труп ставят на амвон в Петропавловском соборе, где он остается еще в течение шести недель. (Погосян Е. Конец эпохи Петра Великого: новые тенденции в официальной культуре в правление Екатерины I // Переломные периоды в русской культуре. *Slavica Helsingiensia*. 20. Helsinki: Helsinki University Press, 2000. С. 84–85).

¹⁰⁶ Шкловский В. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 94.

Коллекции такие ценны, однако, тем, что в них по-особому проявляется незначимое, то самое *незначимое*, что придает предметам их уникальность. Но, как заметил Бенъямин, «незначимое» вовсе не является «отличительным признаком, с помощью которого некогда определяли формы колонн, подобно тому, как Линней некогда классифицировал растения»¹⁰⁷. Незначимое — это тот незаметный элемент, который позволяет выйти за рамки идеологического чтения и телеологии «формы и содержания». В этом смысле «незначимое» прямо связано с материальными фактурами.

В романе Мережковского Леонардо измеряет найденную греческую статую в поисках цифровых выражений гармонии. Но в какой-то момент он ощущает, что к пропорциям нельзя свести ее художественную уникальность: «Тогда собеседник указал на некоторые углубления в мраморе: ни в коем свете, ни слабом ни сильном, нельзя было видеть их глазами, — только ощупью, проводя рукою по гладкой поверхности, можно было чувствовать эти бесконечные тонкости работы»¹⁰⁸. Но то, что у Мережковского — лишь крошечный эпизод, у Тынянова выступает на первый план. Вся работа Растрелли, по существу, сводится к касанию руки, к соприкосновению с материалом¹⁰⁹. Материальный аспект произведения позволяет судить о его аутентичности. Именно материал позволяет провести важное различие между копией и оригиналом.

Большая часть Кунсткамеры, куда попадает восковая персона, состоит, однако, не из «копий», а из «оригиналов» — заспиртованных, живых «натуралей» или чучел. И хотя Петр располагается среди них и Тынянов даже пишет об экспонатах Кунсткамеры: «Крутом было его хозяйство, Петрово...»¹¹⁰, он попадает сюда только в виде своего механического подобия.

Воскрешение восковой персоны, конечно, не могло состояться в коллекции курьезов, тем более оно не могло следовать мифологической ренес-

¹⁰⁷ Benjamin Walter. The Rigorous Study of Art // Benjamin Walter. Selected Writings. V. 2. P. 668.

¹⁰⁸ Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 334.

¹⁰⁹ О роли деформаций в растреллиевской работе в повести Тынянова см.: Ямпольский М. Демон и лабиринт. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 207–252.

¹¹⁰ Тынянов Ю. Н. Кюхля. Рассказы. С. 475.

сансной схеме, карикатурно воспроизводившейся Мережковским. Нужен был гений Беньямина, чтобы до конца осознать судьбу копий в культуре: «...технология репродукции отрывает репродуцируемый объект от традиции. <...> И позволяя репродукции достичь воспринимающего в его или ее специфической ситуации, она актуализирует то, что было воспроизведено. Эти два процесса ведут к массовому перевороту в области предметов, дошедших до нас из прошлого, — к разрушению традиции, которое является оборотной стороной сегодняшнего кризиса и обновления человечества»¹¹¹.

Сама техника изготовления воскового подобия, техника механического воспроизведения исключает его из традиции точно так же, как и помещение внутрь коллекции, которая не делает различия между картинами и мундштуками. Только таким образом объект отрывается от генетической цепочки псевдоистории, о которой писал Тынянов. Но сама техника репродукции, которую Тынянов воспринимает еще в контексте средневекового ремесленничества, а не современной технологии, позволяет вновь актуализировать репродуцируемый объект в пространстве и времени современности. Этого Тынянов не был в состоянии сформулировать, так как мыслил скорее в рамках шлоссеровской искусствоведческой парадигмы¹¹². Он еще не до конца осознавал, что восковая персона оживает в нашей жизни не фигурой Петра, но фильмами и фотографиями.

Тынянову не удастся выйти за рамки «аполлонической» видимости, признаков значения, лексических окрасок и понять, что сама материальность объекта и его репродуцируемость позволяют подойти к ницшевской видимости с иных исторических позиций.

¹¹¹ Benjamin Walter. *Selected Writings*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2002. V. 3. P. 104.

¹¹² Любопытно, что Беньямин признавался в определяющем влиянии на него венских искусствоведов — Алоиса Ригля с его исследованием позднеримской культурной индустрии и Франца Викхофа, автора влиятельного исследования средневековой рукописной так называемой Венской Книги Бытия (*Benjamin Walter. Selected Writings*. V. 3. P. 104). В своем чтении Ригля и Викхофа Беньямин сосредоточился как раз на проблемах репродуцируемости.

6. Снова готика.

Рескин и Виолле-ле-Дюк

Теперь я хотел бы вернуться к работам Рескина и Виолле-ле-Дюка о Средневековье, о которых я упоминал раньше. Рескин работал в Англии в середине XIX века. В Британии отношение к готике было иным, чем на континенте. Интерес к готическому проявился уже в XVIII веке и даже оформился в определенное литературное направление — так называемый готический роман. Одновременно начались попытки строить в готическом стиле. Значительный импульс этот интерес к Средним векам получил в эпоху романтизма, в частности благодаря усилиям Вальтера Скотта. История готического возрождения в Англии изложена в классической книге Кеннета Кларка и не требует повторения. Кларк, однако, указывает, что, когда «Рескин писал „Семь светильников“ („Семь светильников архитектуры“ — первый важный текст, в котором Рескин обратился к готике — М. Я.), он не был затронут готическим возрождением и читал очень мало литературы, которая это течение породило. А то немного, что он знал, он не любил»¹¹³. Постепенно, однако, неприятие готического возрождения у Рескина сменилось на одобрение.

Тексты Рескина производят на современного читателя странное впечатление. В них смешаны викторианский морализм, причудливая политэкономия, эстетический догматизм с исключительной чувствительностью к нюансам формы и фактурам. При этом внимание к материально-формальным аспектам помогало ему в значительной степени преодолевать собственный догматизм. В основу своей эклектической эстетики Рескин положил понятие

«прекрасного», «красоты». В этом смысле он как будто является классическим платоником. Прекрасное для него прежде всего выражено в природе. Догматизм, с которым он утверждал укорененность прекрасного в природно-органическом, определял многие его оценки. Если Рескину удавалось найти природный эквивалент художественной конструкции, он провозглашал ее прекрасной, если нет — уродливой. Отсюда некоторые элементы здания принимались им с энтузиазмом, а некоторые решительно отменялись как монстры. Так, обсуждая избыточное использование в архитектурной орнаменталистике цветочных гирлянд, он писал:

...неестественные аранжировки так же уродливы, как и неестественные формы; архитектура же, заимствуя объекты у Природы, вынуждена размещать их, насколько это в ее власти, в таких комбинациях (*in such associations*), которые способны выражать их происхождение. Она не обязана вырезать неправильные стволы плюща на своих колоннах для того, чтобы оправдать наличие листьев наверху, но она, тем не менее, должна помещать свой самый пышный растительный орнамент именно там, где бы его разместила Природа, и давать указания на ту основополагающую и взаимосвязанную структуру, которую бы Природа ему придала¹¹⁴.

При такой установке, проведенной последовательно, платонизм ослабляется и искажается до полной неузнаваемости¹¹⁵. «Идеальное подражание» (если использовать термин де Пия) здесь постепенно превращается в «простое подражание» природным формам. В конце концов «прекрасное» для Рескина — не более чем ярлык, который никак не связан с миром идей. Сквозь платонизм Рескина отчетливо проступает идея ремесленного подражания средневекового типа.

¹¹⁴ Ruskin John. *The Seven Lamps of Architecture*. London; N. Y.: Dent-Dutton, 1907. P. 114.

¹¹⁵ Платонизм Рескина — сложный вопрос. В конце концов он прямо отсылал к греческой платонической «*theoria*» как созерцанию идеи и даже придумал особую «теоретическую способность» (*the theoretic faculty*) сознания. *Theoria* Рескина принципиально нетеоретична, совершенно интуитивна и позволяет прямо восходить от чувственного созерцания красоты к идее Бога. См. Hewison Robert. *John Ruskin: The Argument of the Eye*. Princeton: Princeton University Press, 1976. P. 54–64.

Показательно в этом смысле его отношение к «пропорции» и «абстракции» — двум столпам платонизма в изобразительном искусстве. Рескин склонен отрицать их значение в живописи и скульптуре, но признает их фундаментальное значение в архитектуре, которая черпает столь высокое «наслаждение в Абстракции, что боится завершить собственные формы»¹¹⁶. При ближайшем рассмотрении, однако, пропорций бесконечно много, они не могут быть рационально вычислены, и им нельзя научить. Мастер следует им абсолютно интуитивно, по наитию. В конце концов платоническая наука пропорций полностью утрачивает всю свою специфику и значение. Рескин прямо заявляет, что высокая степень абстракции, чистый геометризм, как, например, в ранней английской готике, создают слишком строгую форму, которая не позволяет проявиться совершенству прекрасной формы.

Рескин классифицирует архитектуру по четырем группам. В первой господствует органическая форма; во второй эта форма уходит в тень (*organic form sub-dominant*); в третьей органическая форма абстрагирована до линии; и в четвертой органическая форма полностью утрачена, геометрия господствует. Идеальная органическая форма наличествует, по мнению Рескина, только в одном известном ему сооружении — джоттовской кампаниле во Флоренции. Близкой к идеалу ему представляется и готика Элзсбери, которую он описывает с необыкновенным лиризмом. Сооружения такого рода Рескин называет «живой архитектурой» (*Living Architecture*). Такие сооружения, по его мнению, производят полное впечатление органических форм.

Таким образом, уже в «Семи светильниках» Рескину удается выработать доктрину, позволяющую эстетически освоить готику. Готика оказывается хороша не в силу неких абстрактных пропорций и симметрий (как у палладианцев), то есть не в силу своей причастности платоническому идеалу, а в силу природной органичности, которая буквально выводит архитектуру из области истории культуры и помещает ее в область естественной истории.

Положения, высказанные в «Семи светильниках», получили развитие в знаменитой главе из «Камней Венеции» — «Природа готики». Здесь также развернута аналогия между природными явлениями и готикой: в частности,

116

Hewison Robert. John Ruskin: The Argument of the Eye. P. 126.

Рескин считает, что этот стиль должен изучаться так же, как изучается структура кристаллов в кристаллографии. Он приводит тут шесть главных и довольно мало связанных между собой характеристик готики:

1. Дикость (*Savageness*). 2. Изменчивость. 3. Натурализм. 4. Гротескность. 5. Жесткость (*Rigidity*). 6. Избыточность¹¹⁷.

Все эти свойства готики связаны, по мнению Рескина, как с особенностями северной природы и ментальности, так и с ремесленным характером ее создания. При этом ремесленничество относится к особой христианской стати этого искусства, которое, в отличие от греческого искусства, полно смирения. Именно смирение мастера позволяет ему признавать свое творение несовершенным и не бояться обнаружения этого несовершенства.

Одна из главных особенностей готики — натурализм — «любовь к природным объектам ради них самих и усилие точно передать их, не скованное художественными законами»¹¹⁸. Эта имитация природы делает готику иной семиотической системой, нежели искусство Ренессанса или античная классика. «Готический изобретатель не предполагает в знаке нужды к интерпретации. Он делает огонь настолько реальным, насколько он в состоянии; на портале Сен-Маклу в Руане скульптурное пламя вырывается прямо из врат ада...»¹¹⁹

Стремление противопоставить готику классике у Рескина несколько наивно и фантастично. Для меня у него важно главным образом явное сближение готики с естественной историей. Готические памятники не могут быть в такой перспективе проинтерпретированы как неоплатонические аллегории. Знаки готики не требуют интерпретации. А если требуют, то совсем иной. Они должны быть проинтерпретированы как минералы коллекции.

¹¹⁷ *Ruskin John. The Stones of Venice. N. Y.: Da Capo, 1960. P. 160.* Такого рода списки качеств свидетельствуют об отсутствии какого бы то ни было исторического метода у Рескина. По мнению Роберта Харбисона, противоречивость исторических характеристик у Рескина находится на грани нонсенса: так, он с легкостью утверждает, «что рождение — это смерть, готика — протестантская, богатство — это смирение» и т. д. (*Harbison Robert. Deliberate Regression. N. Y.: Knopf, 1980. P. 85*).

¹¹⁸ *Ruskin John. The Stones of Venice. P. 169.*

¹¹⁹ *Ibid. P. 170.*

Такая установка одновременно предполагает совершенно новую герменевтику и ориентацию на целостность всего феномена:

...стрельчатые арки не составляют готики, так же как и сводчатые крыши, или летящие аркбутаны, или же гротескные скульптуры; но лишь все эти вещи вместе и многое другое в придачу, и только тогда, когда они собираются вместе и обретают жизнь¹²⁰.

С такой точки зрения анализ эмблем, аллегорий, пропорций или иконографии не имеет смысла.

Рескин высказал ряд интересных мыслей, но не создал никакой модели истории. Принципиальный вклад в понимание истории культуры и готического феномена в ней внес замечательный историк архитектуры Эжен-Эммануэль Виолле-ле-Дюк в своем прославленном «Толковом словаре архитектуры» (которым, кстати, восхищался Рескин). «Камни Венеции» были опубликованы в 1853 году, а первый том словаря Виолле-ле-Дюка — в 1854-м (публикация была завершена в 1868 году).

По мнению Виолле-ле-Дюка, готика и романский стиль совершенно радикально отличаются друг от друга, так что их сопоставление не имеет смысла. Романские церкви строились из гигантского количества материала, а потому их постройка требовала огромных затрат и целой армии строителей. Труд строителя этих сооружений был невысокой квалификации. Для строительства такого сооружения на место его возведения приезжали архитектор и группа художников-оформителей, и всюду, где бы они ни работали, они воспроизводили одну и ту же модель. «Римское здание всегда было монументом городу Риму; оно никогда не было произведением индивидуального художника. С момента, когда Рим куда-либо проникал, он мгновенно начинал господствовать, подавляя все чуждое римскому духу. Такого рода практики составляли основную силу Рима; а искусства следовали по пути, проложенному политикой»¹²¹. Рим описывается Виолле-ле-Дюком как гигантская военно-административная машина, уничтожающая все культуры и насаждающая свою.

¹²⁰ Ruskin John. The Stones of Venice. P. 158.

¹²¹ Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel. The Foundations of Architecture. Selections from the *Dictionnaire raisonné*. N. Y.: George Brazillier, 1990. P. 68–69.

Христианство понимается им как освобождение от имперского владычества, раскрепощение индивидуальности и ее самовыражения. Средние века, с одной стороны, полностью порывают с тиранией римского единообразия, но при этом цеховые организации, в которые объединены художники, обеспечивают достаточно прочную регламентацию методов, чтобы практическая сторона архитектуры не пришла окончательно в упадок. В рамках цеховых правил мастера, однако, имели неограниченную свободу. Это привело, в частности, к тому, что многие готические постройки во время своего возведения свободно модифицировались, меняли стиль и т. д.

Открытие готической архитектоники позволило резко сократить расходы материалов на строительство, соответственно удешевило возведение массивных зданий и резко сократило сроки их строительства. Таким образом, собор теперь могли строить местные власти, здание теперь выражало определенные местные условия и культурное сознание специфического региона. Виолле-ле-Дюк прямо связывает высокую готику во Франции исключительно со становлением королевского домена на севере страны. Юг не знал готики высокого образца, потому что стиль этот не стал унифицированно универсальным.

Виолле-ле-Дюк также отмечал, что в силу низкого качества строительства романских церквей они стали быстро приходить в упадок и разрушаться, таким образом, индивидуализированная, локальная готика повсюду возникла прямо на месте универсалистских руин. Приход готики действительно знаменовал культурный конец империи.

Исходя из этих предпосылок, Виолле-ле-Дюк создал радикальную теорию исторического развития, которая, собственно, меня и интересует. Он констатирует странный факт: «Именно в тот момент, когда изучение древней литературы, науки, философии и законодательства стало осуществляться с подлинной серьезностью, архитектура отказалась от последних следов античной традиции во имя создания совершенно нового искусства, чьи принципы были в явном противоречии с принципами древнего искусства»¹²². Этот этапный момент совпадает, по мнению исследователя, с так называемым Ренессансом XII столетия.

122

Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel. The Foundations of Architecture. Selections from the *Dictionnaire raisonné*. P. 74.

Разница между *Ренессансом* двенадцатого столетия и *Ренессансом* шестнадцатого, — писал Виолле-ле-Дюк, — заключается в том, что первому из них действительно удалось проникнуть во внутренний дух античности, в то время как второе позволило себя соблазнить исключительно формами. Диалектики двенадцатого столетия изучали древних языческих авторов, отцов церкви и Писание; но они видели все это глазами людей своего времени; они видели их так, как сам Аристотель увидел бы их, живи он в двенадцатом столетии. Форма, которую получили предметы, относящиеся к искусству, таким образом, отражали нужды и идеи своего времени¹²³.

Как видим, Виолле-ле-Дюк почти предвосхищает взгляды Тынянова и его принцип функциональности. Но между Виолле-ле-Дюком и Тыняновым есть существенное различие. Виолле-ле-Дюк не считает, что элемент, переходящий из некой исторической системы в новую, должен утрачивать свое генетическое значение и становиться своего рода «признаком», «иллюзией», «мнимостью», которым и позволено играть существенную роль в новой системе.

Виолле-ле-Дюк считает, что старый элемент прочитывается новым Аристотелем как фундаментально значимый для новой исторической ситуации. Функционализм, таким образом, не нуждается в каком-либо испарении первоначального смысла.

Одна из самых удивительных идей Виолле-ле-Дюка заключается в его утверждении, что готический собор, полностью порвавший с античной традицией, в сущности, является средневековым эквивалентом античного храма. Для пояснения этого утверждения историк приводит пример соотношения элементов в здании, масштаба, пресловутой *пропорции* неоплатоников. Согласно Виолле-ле-Дюку, в Греции пропорция элементов всегда оставалась одинаковой, вне зависимости от размеров здания. Просто в маленьком сооружении все элементы соответственно уменьшались, но соотношение между ними всегда было прежним. Поскольку ордера были мерилем пропорций, то, как пишет Виолле-ле-Дюк, «дорический ордер Парфенона точно такой же, как и дорический ордер храма Тесея [в Афинах], только увиденный в увеличительное стекло»¹²⁴.

¹²³ Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel. The Foundations of Architecture. Selections from the *Dictionnaire raisonné*. P. 75.

¹²⁴ Ibid.

На первый взгляд кажется, что готическая архитектура не имеет меры, подобной мере ордера в Греции. Но это на самом деле не так. Такой мерой является сам человек. Отсюда следует, что система соотношений сохраняется, как и в античности, но она решительно трансформируется в свете новых требований христианской культуры. Разница заключается в том, что мера эта — то есть размер человека — остается неизменной.

Человеческая мера повсюду встречается в готической архитектуре; она встречается вне зависимости от действительных размеров любой архитектурной структуры. Поезжайте в Реймский собор или в деревенскую церковь той же эпохи, и вы обнаружите, что вещи в основном одной высоты; они также имеют общий архитектурный профиль. Колонны могут быть длиннее или короче, но они будут одного и того же диаметра¹²⁵.

Таким образом, готический собор фундаментально антропоморфен. В результате Виолле-ле-Дюк делает важный культурологический вывод:

Греческая архитектура была абстрактным искусством. Греческое искусство было единицей измерения. Оно диктовало, а не подчинялось. Оно диктовало в равной степени материалам и людям; оно было древним фатумом. Архитекторы Средних веков, напротив, подчинялись законам христианства, которое, даже признавая всемогущество Бога, признавало и свободную волю человека, его ответственность...¹²⁶

История у Виолле-ле-Дюка — это актуализация прошлого в фундаментально иных, практически неузнаваемых формах, отражающих культуру и сознание своего времени. Но актуализация эта происходит не в формах орнаментальной видимости, как у Тынянова (и часто у Беньямина), а в формах структурных принципов, которые, хотя и трансформируются в духе времени, отражают внутреннее единство культуры там, где царит внешняя несопоставимость форм.

¹²⁵ *Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel. The Foundations of Architecture. Selections from the Dictionnaire raisonné. P. 75.*

¹²⁶ *Ibid. P. 77.*

7. Мандельштам

Я остановился на работах Рескина и Виолле-ле-Дюка потому, что они имеют принципиальное значение для историософской доктрины Мандельштама. Мандельштам обычно не оценивается как важный теоретик культуры. Его культурософские тексты обыкновенно понимаются как своего рода проза поэта или важный комментарий к его стихам. Мне же представляется, что Мандельштам — один из наиболее глубоких и радикальных отечественных мыслителей в области истории культуры. В значительной степени Мандельштам является жертвой почтенной филологической традиции, сложившейся вокруг его поэзии, традиции, которая взяла за правило интерпретировать стихи Мандельштама в терминах, далеких от философии самого поэта.

Мандельштам обыкновенно понимается как поэт, ориентированный на историю литературы (знаменитая «тоска по мировой культуре»), черпающий в этой истории вдохновение и создающий странные стихи-криптограммы, для понимания которых читатель должен обладать колоссальной филологической эрудицией. Начало такой интерпретации творчества Мандельштама положил Кирилл Тарановский, эрудированный и тонкий филолог, в целом мало чувствительный к культурософии поэта. Тарановский выдвинул ставшую догмой теорию о «контексте и подтексте». Согласно этой теории, текст Мандельштама обыкновенно включает в себя скрытые ссылки на тексты предшественников и не может пониматься без знания этих источников. Тарановский писал: «Есть четыре вида подтекстов: (1) текст, служащий простым толчком к созданию какого-нибудь нового образа; (2) „заимствование по ритму и звучанию“ (повторение какой-нибудь ритмической фигуры

и некоторых звуков, содержащихся в ней); (3) текст, поддерживающий или раскрывающий поэтическую посылку следующего текста; (4) текст, являющийся толчком к поэтической полемике»¹²⁷.

Из одной этой классификации видно, что отношение нового текста к «подтекстам» строится даже без учета формалистской поэтики функции, деформации, признака и т. д. Текст в такой перспективе создается «простым толчком» столкновения со старым текстом, или в полемике с ним, или же на основе механического заимствования и т. д.

Нетрудно заметить, что эта доктрина является экстраполяцией на поэтическое творчество Мандельштама операций, характерных для традиционной филологии, которая занята поиском влияний, параллелей и т. д. Согласно такой концепции, смысл подтекста сохраняется в новом тексте, даже если он и претерпевает некоторые изменения. Метод подтекстов в филологии является прямой аналогией иконографическим штудиям в истории искусств, где смысл элемента устанавливается с помощью подбора подтекстов и контекстов. По отношению же к Мандельштаму эта параллель ведет еще дальше, в область неоплатонических интерпретаций иероглифики. Каждый стих Мандельштама оказывается своего рода аллегорией, иероглифом, который может быть разъяснен специальной филологической процедурой. В результате творчество Мандельштама часто подвергается такому же искажению, как и творчество Варбурга в трудах его псевдопоследователей, представителей «варбургской» школы.

В целом доктрина Тарановского ретроградна и не нуждалась бы в специальной критике, если бы не ее совершенно непропорциональное влияние на русскую филологию (в том числе и на некоторых выдающихся ученых) и не то систематическое искажение перспективы, которое она вносит в чтение Мандельштама¹²⁸.

¹²⁷ Тарановский Кирилл. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 32.

¹²⁸ Творчество Мандельштама и «Поэма без героя» Ахматовой долгое время были главными объектами интертекстуальной теории, вышедшей из школы Тарановского. «Поэма без героя» — несомненно, адекватный объект для последователей этой теории, она написана как криптограмма, требующая расшифровки и отсылающая к чужим текстам и забытым событиям прошлого. Что касается Мандельштама, то в его стихах такой установки нет.

Невозможно понять пристального внимания Мандельштама к готике в самых ранних его теоретических декларациях, если не принять во внимание трудов Виолле-ле-Дюка, с которыми они соотносимы. В таком важном раннем стихотворении, как *Notre Dame*, например, в первой же строке поэт явно цитирует историка архитектуры: «Где римский судия судил чужой народ, / Стоит базилика, — и радостный и первый, / Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод»¹²⁹. Римский судия — это явно виолле-ле-дюковский мотив Римской империи, не желающей адаптироваться к местным условиям и всюду насаждающей свой закон. Разрушение римской базилики и строительство готического собора понимается не как акт преемственности, но как факт абсолютно *нового начала*. Скажу иначе, римский судия не является «подтекстом» того собора, который возведен на месте его правления. Возникнув на месте римской культуры, Нотр-Дам, вопреки своим предшественникам, все-таки является *Адамом*. Стихотворение — вероятно, *hommage* Виолле-ле-Дюку, который подверг собор тщательной реставрации (в ходе которой, между прочим, были добавлены химеры).

Кстати, и принципиальный для Мандельштама мотив органоморфности собора позаимствован у Виолле-ле-Дюка:

Так же как человеческое тело способно двигаться на двух тонких простых опорах, занимая минимальную площадь поверхности <...>, так же и *готическая* конструкция использует простейшую из возможных опор, некую базисную структуру, чья стабильность обеспечивается лишь развитостью и комбинацией верхних частей. *Готическое* здание стоит лишь при условии своей завершенности. Из него невозможно изъять ни одного из его органов, не убив всего организма. Его стабильность проистекает исключительно из законов равновесия. В действительности — это один из упреков, наиболее охотно обращаемых против такого типа архитектуры и, казалось бы, вполне разумных. Но упрекнем ли мы таким же образом человеческий организм за совершенство его различных

129

В комментариях к стихотворению отсылка к «римскому судии» обычно интерпретируется так: «Подразумеваются римские наместники: на острове Ситэ, где стоит Нотр-Дам, находилась Лютеция — колония, основанная Римом» (*Мец* А. Г. Примечания // Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1997. С. 531). В данном случае «Лютеция» не имеет никакого смысла.

элементов, если счесть их менее совершенными, чем у рептилий, потому что он более хрупок и больше подвержен воздействию внешних моментов? В готической архитектуре материя подчинена идее. Эта архитектура вырастает из современного духа, который, в свою очередь, вырос из христианства¹³⁰.

Принцип индивидуального тела, индивидуального организма, обнаруженный Мандельштамом вслед за Виолле-ле-Дюком в готике, сыграет важную роль в историософии поэта. Этот принцип индивидуации связывает готику с местом и временем ее существования и индивидуальным гением ее творца. Рим же останется в его представлении метафорой абстрактной оторванности от места и времени, которая в некоторых случаях может пониматься как давящее имперское начало, а в некоторых — как гарантия свободы. Рим получает свое выражение в католицизме¹³¹. В статье Мандельштама о Чаадаеве последний принимает свободу «как священный посох» и идет в Рим. Стихотворение «Посох», посвященное Чаадаеву, где посох блужданий, оторванности от места отождествляется со свободой, кончается словами: «Прав народ, вручивший посох / Мне, увидевшему Рим!»

Оба начала — неукорененное, абстрактное, свободное и укорененное — имеют принципиальное значение для Мандельштама, потому что именно комбинация укорененности и свободы и позволяет соприкоснуться с историей. Не случайно герой новой историософии Мандельштама — Чаадаев — соотносится с Римом, мысль же его характеризуется как «готическая». Дело в том, что сама архитектурная конструкция готического собора, где все тесно увязано друг с другом системой динамического баланса и контрфорсов, может возникнуть лишь в результате свободы, подменяющей детерминистскую хронологию академической истории (тыняновского «генезиса»)

¹³⁰ *Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel. The Foundations of Architecture. Selections from the Dictionnaire raisonné. P. 78.*

¹³¹ В стихотворении «Аббат» говорится о римском священнике: «Он все еще проходит мимо, <...> Влача остаток власти Рима». Поэтому Чаадаев, по мнению Мандельштама, отрицает идею «Москвы как третьего Рима»: «В этой идее он мог увидеть только чахлую выдумку киевских монахов» (*Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: Терра-Terra, 1991. Т. 2. С. 286*). Эта «чахлая идея» — попытка укоренить Москву в географической и исторической конкретности Рима, а не дать Москве искомую свободу неукорененности.

свободной игрой конструкции. Готический собор возникает из «Рима» не просто как его отрицание, но именно как ассимиляция римской несвязанности, неукорененности системой органических связей. Римский собор — это парадоксальная *свобода* абсолютной архитектурной *связанности*. Готическое в той же степени — переработанное до полного неузнавания римское начало, как и греческое в интерпретации Виолле-ле-Дюка.

Готика подменяет генетические генеалогии многовековой истории историей, данной как архитектурная структура. В статье «Франсуа Виллон» Мандельштам писал о французском поэте: «Физиология готики — а такая была, и средние века именно физиологически-гениальная эпоха — заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила его за отсутствие традиционной связи с прошлым»¹³².

Чаадаев в заметке «О зодчестве» отметил, что в готике обнаруживается та же форма треугольника, что и в египетской пирамиде. «Таким образом, египетское искусство и готическое искусство действительно стоят на обоих концах пути, пройденного человечеством, и в этом тождестве его начальной идеи с тою, которая определяет его конечные судьбы, нельзя не видеть дивный круг, объемлющий все протекающие, а может быть, и все грядущие времена»¹³³. Мандельштам буквально цитирует Чаадаева, обнаруживая в *Notre Dame* «египетскую мощь» рядом с робостью христианства¹³⁴.

Для того чтобы увидеть в готике Египет, необходима римская свобода от традиции и места. Такая свобода дается нациям, выпавшим из исторической генеалогии западных культур, — русским и американцам. В стихотворении «Американка» ничего не понимающая туристка из-за океана «должна добраться до Египта», «Чтоб мрамор сахарный толочь, / Влезает белкой на Акрополь» и т. д.

Американец Чарли Чаплин появляется и на месте Парижа и Шартра в стихотворении 1937 года, перекликающемся с *Notre Dame*. Если собор Парижской Богоматери возникает на месте Рима, то на месте готических со-

¹³² Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 308.

¹³³ Чаадаев П. Я. Соч. М.: Правда, 1989. С. 218.

¹³⁴ На связь стихотворения Мандельштама со статьей Чаадаева указал М. Л. Гаспаров в статье «Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама» (*Гаспаров М. Л. О русской поэзии*. СПб.: Азбука, 2001. С. 264). Здесь же упомянут и Виолле-ле-Дюк, правда, в контексте «архитектурно-технического аспекта» готики.

боров теперь возникает Чаплин: «А теперь в Париже, в Шартре, в Арле / Государит добрый Чаплин Чарли». Мандельштам тут играет с фамилией американского комика, которая по-французски звучит как «шаплен», то есть омонимично французскому слову *Chapelain* — капеллан. На месте же собора, «где с розой на груди в двубашенной испарине / Паутины каменеет шаль», возникает цветочница, с которой куражится Чаплин в «Огнях большого города» и которая срезает «кривыми картавыми ножницами купы скаредных роз». Антропоморфность готического собора тут заведена так далеко, что позволяет увидеть в готике героев чаплинского фильма. Днем позже Мандельштам пишет стихотворение, посвященное готическому собору: «Я видел озеро, стоявшее отвесно. / С разрезанною розой в колесе...» «Разрезанная роза» — здесь не просто образ готической розетки, но и возможная отсылка к «Огням большого города», как и упоминание колеса (автомобиль играет в эпизоде фильма Чаплина, о котором пишет поэт, ключевую роль).

Русский поэт в Воронеже может увидеть в фильме американца Чаплина отклик Шартра или Реймса-Лаона прежде всего потому, что он не связан ни с Америкой, ни с Францией. Ему, как дистанцированному наблюдателю, не включенному в генеалогические цепочки традиционной истории, история открывается в виде драматического анахронизма, обнаруживающего за хронологией истинную связь форм и смыслов. Именно такое отношение к истории заявляет Мандельштам в стихотворении «Я не слыхал рассказов Оссиана...»: «Я получил блаженное наследство — / Чужих певцов блуждающие сны; / Свое родство и скучное соседство / Мы презирать заведомо вольны».

Строки эти имеют особое значение в контексте постренессансной истории культуры. Если для неоплатонической традиции и ее современных вариантов чрезвычайно важно подчеркнуть преемственность, прямую связь с античностью, способность культуры к прямому транслированию смысла, то у Мандельштама мы имеем нечто прямо противоположное — презрение к родству и «скучному соседству». История дается нам лишь в той мере, в какой исключается «всякое вступление на исторический путь»¹³⁵.

В этой связи приобретает все свое значение радикальная переоценка Мандельштамом греческого наследия. Совершенно в духе Буркхардта или Виолле-ле-Дюка Мандельштам утверждает, что

135

Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 286.

связь с античностью подлинной для XVIII века была потеряна, и гораздо сильнее была связь с омертвевшими формами схоластической казуистики, так что век Разума является прямым наследником схоластики со своим рационализмом, аллегорическим мышлением, персонификацией идей, совершенно во вкусе старо-французской поэтики. У средневековья была своя душа и было подлинное знание античности, и не только по грамотности, но и по любовному воспроизведению классического мира оно оставляет далеко позади век Просвещения¹³⁶.

Эта позиция — антиренессансная по существу. Эпоха, которая рядится в античные одежды, оказывается скрыто готической, а готика — скрыто античной. Показателен в этом смысле декларируемый антиплатонизм мандельштамовской Греции, которая ни в коей мере не является страной идей и божественного вечного идеала красоты, но объявляется прежде всего страной ремесленничества и культуры утвари: «Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела...»¹³⁷ Греция описывается так, как теоретики Ренессанса описывали готику, — как культура, лишенная идей, культура ручных ремесленных манипуляций. Показательно, например, то, что по свидетельству Надежды Яковлевны Мандельштам, поэт придавал особое значение осязанию, а не зрению, то есть именно культуре ремесленного касания, которая характеризует Растрелли у Тынянова:

Осязание как будто редкое свойство у современного человека, а у Мандельштама и оно было резко развито, и мне казалось, что это признак какой-то особой физиологической одаренности. Встречаясь со мной после разлуки, хотя бы самой краткой, он закрывал глаза и, как слепой, проводил ладонью по моему лицу, слегка прошупывая его кончиками пальцев. Я дразнила его: «Глазам ты своим, что ли, не веришь!» Он отмалчивался, но на следующий раз повторялось то же самое. А дразнить его было незачем: и в стихах, и в прозе он всегда возвращался к чувству осязания. Кувшин принимает у него подлинную форму для осязающей ладони, которая чувствует его нагретость. У слепого зрячие пальцы, слух поэта «осязает» внутренний образ стихотворения, когда оно уже звучит, а слова еще не пришли. «Вспоминающий топот губ» флейтиста тоже осяза-

¹³⁶ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 294.

¹³⁷ Там же. С. 253.

тельное ощущение, но не пальцев, а губ. Вспоминание (а не воспоминание) и узнавание основные двигатели поэзии, а «узнает» человек, осязая. В стихах о потерянном слове Мандельштам ищет его пальцами, да притом еще «зрячими». В одном из вариантов стихотворения слово стало «выпуклым» («как эту выпуклость и радость передать, когда сквозь слез нам слово улыбнется») ¹³⁸.

Греция принадлежит этому миру осязания, принципиально противоположному платонизму идеи и культуре созерцания идей. Понимаемая таким образом Греция одновременно и предельно близка (она присутствует в Крыму или Армении), и абсолютно недостижима, неперевода, как неперево-дим «язык булыжника», камней, утвари.

Известно, что Мандельштам использовал Платона в стихотворении «На каменных отрогах Пиэрии...»:

На каменных отрогах Пиэрии
Водили музы первый хоровод,
Чтобы, как пчелы, лирики слепые
Нам подарили ионийский мед.

Образ поэтов-пчел подробно рассмотрен Тарановским и Нильсоном ¹³⁹. Тарановский заметил, что образ поэтов-пчел позаимствован из диалога Платона «Ион» ¹⁴⁰. «Ион» — ранний диалог философа, написанный еще до создания им «платонизма» как теории идей. Сравнение поэта с пчелой здесь возникает в контексте разговора о поэтической одержимости, воздействие которой на творца сравнивается с воздействием магнита — «магнесийского камня» (533d–534b):

Твоя способность хорошо говорить о Гомере — это, как я сейчас сказал, не искусство, а божественная сила, которая тобою движет, как сила того камня, который Эврипид назвал магнесийским, а большинство называет гераклийским. Камень

¹³⁸ Мандельштам Надежда. Вторая книга. М.: Московский рабочий, 1990. С. 440–441.

¹³⁹ Nilsson Nils Oke. Osip Mandelstam: Five Poems. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1974. P. 69–85.

¹⁴⁰ Тарановский К. О поэзии и поэтике. С. 126.

этот не только притягивает железные кольца, но и сообщает им такую силу, что они, в свою очередь, могут делать то же самое, что и камень, то есть притягивать другие кольца, так что иногда получается очень длинная цепь из кусочков железа и колец, висящих одно за другим, и вся их сила зависит от камня.

Так и Муза — сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других, одержимых божественным вдохновением. Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь вследствие вдохновения и одержимости <...>. Вакханки, когда они черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме не черпают; так бывает и с душой мелических поэтов — как они сами о том свидетельствуют. Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз¹⁴¹.

Лирники у Мандельштама слепы потому, что не видят платоновских идей, творчество же описывается Платоном не как ориентированное внутренним видением идеи, но как слепое поведение «ремесленных» пчел (отмечу, между прочим, связь пчел с воском), и описывается оно странным образом в духе готики — как близкое структуре крестового свода, держащегося на камне основания: «Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил»¹⁴². Греция откликается не в Ренессансе, но в готике. Камень Платона — вероятно, один из множества источников «Камня» Мандельштама.

«Очень длинная цепь из кусочков железа и колец, висящих одно за другим», неизбежно напоминает об иной «цепи», описанной Платоном в его зрелом диалоге «Пир». Здесь Платон описывает прекрасное как идею, трансцендирующую любую частность своего проявления, как некий онтологический предел, к которому стремятся вещи в своем движении к совершенству. И в этом контексте Платон вводит образ лестницы, который станет знаменитым и на столетия определит европейское понимание красоты (211c):

...начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх — от одного прекрасного

¹⁴¹ Платон. Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 138.

¹⁴² Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 308.

тела к двум, от двух — ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимаешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь наконец, что же это — прекрасное¹⁴³.

В такой платонической перспективе мир вещей дается как иерархия, восходящая к абстрактной идее. Этот принцип лестницы, в которой восхождение к прекрасному градуировано степенью совершенства, войдет в европейскую цивилизацию как идея природной лестницы — *scala naturae* — или «великой цепи бытия». Артур Лавджой в своем классическом исследовании истории этой идеи дает такое определение принципа непрерывности, лежащего в ее основе:

...бесконечное число звеньев, расположенных в иерархическом порядке от самых жалких существ (*meagerest kind of existents*), находящихся на грани небытия, включая «все возможные» степени вплоть до *ens perfectissimum* — или в более ортодоксальном варианте — вплоть до максимально высшего типа существа, между которым и Абсолютным Бытием предположительно существует бесконечное различие, при том, что каждое из существ отличается от того, что расположено прямо над ним или прямо под ним, минимально воображимой степенью различия¹⁴⁴.

Платоническая «природная лестница» лежит в основе определенного типа историософии, а именно теории эволюции как теории постепенного прогресса, то есть восхождения от менее совершенного к более совершенному. В статье «О природе слова» Мандельштам говорит о «дурной бесконечности эволюционной теории» и «ее вульгарном прихвостне — теории прогресса»¹⁴⁵. Он прямо связывает такую картину истории с платонической бесконечной цепью: «Движение бесконечной цепи явлений без начала и конца есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, ищущему единства и связи»¹⁴⁶. Он также указывает, что эта «великая цепь бытия» в конце концов «выбрасывается на берег теософии». И добавляет: «Теософия — прямая

¹⁴³ Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. С. 142.

¹⁴⁴ Lovejoy Arthur O. The Great Chain of Being. N. Y.: Harper and Brothers, 1960. P. 59.

¹⁴⁵ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 242.

¹⁴⁶ Там же. С. 243.

наследница старой европейской науки»¹⁴⁷. В конце он делает радикальное заключение: «Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. <...> Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества»¹⁴⁸.

Этой модели литературной эволюции противостоит та, что намечена Платоном в «Ионе», где цепь предстает не как ведущая к совершенству бесконечная лестница, но как стягивание случайных элементов к «магнесийскому камню».

Этот камень-магнит из «Иона» появляется в тексте, который Мандельштам знал и цитировал, — в «Люмене» Фламмариона¹⁴⁹. «Люмен» — философско-фантастический диалог, в значительной части посвященный «возрождению прошлого». Жизнь здесь описывается как собирание частиц в организмы под воздействием жизненной силы — магнетизма. Смерть же определяется как освобождение души от уз магнетизма. При этом тела состоят из частиц, которые когда-то принадлежали иным телам. Человеческое тело описывается Фламмарионом как «совокупность молекул, которые постоянно вновь используются»¹⁵⁰:

Принцип, который собирает молекулы в определенную форму, чтобы составить организм, — это жизненная энергия. Инертные, пассивные атомы, неспособные на самоопределение, послушны жизненной силе, которая созывает их, размещает и распыляет их в соответствии с определенными законами и создает то удивительно организованное тело, которое анатом и физиолог созерцают в изумлении. Атомы, в отличие от жизненной формы, неразрушимы. Атомы не имеют возраста, жизненная сила рождается, стареет и умирает¹⁵¹.

Такого рода магнитные цепочки принципиально противоположны «природной лестнице» платонизма. Их совершенство — это совершенство

¹⁴⁷ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 243.

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ Омри Ронен показал, что «Люмен» Фламмариона использован Мандельштамом в «Стихах о неизвестном солдате» (Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. С. 96–118).

¹⁵⁰ *Flammarion Camille. Lumen*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002. P. 4.

¹⁵¹ Ibid.

элементов, собранных в идеальную структуру организма. Организм не является неполным, деградированным отражением идеи. Его совершенство возникает на пересечении свободы (случайности) и закономерности. Кроме того, эти цепочки никак не вписаны ни в какие временные прогрессии. Они возникают и распадаются, и их историзм резко противостоит внеисторизму вечной идеи. Любопытно, что сами эти цепочки состоят из элементов (атомов), неподвластных времени, всегда идентичных самим себе. Атомы эти могли входить в состав иных тел, но структура нового организма безразлична к истории каждого атома, к его идентичности и памяти. Если сравнить такой атом с цитатой, то ее источник, ее старое значение и контекст не имеют значения для структуры нового текста и его историзма.

Историзм этих магнитных, органических и, в сущности, «готических» структур, собранных вокруг центрального, краеугольного камня, ни в коей мере не задается историей их элементов. Историзм тут находится в плоскости мгновенного возникновения и исчезновения организмов. При этом сами моменты возникновения и исчезновения никак не вписываются в линейные хронологии платонической эволюции¹⁵².

Мандельштам в своих поисках приемлемой исторической модели ссы-
ляется не на Фламариона, но на гораздо более авторитетного автора — Анри Бергсона, лекции которого он слушал в Париже в 1908 году:

¹⁵² Такого рода модель описана Мандельштамом, например, в «Разговоре о Данте». Поэма Данте возникает из элементов-атомов: «дать в виде разбросанной азбуки, в виде прыгающего, светящегося, разбрызганного алфавита те самые элементы, которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смысловые формулы» (*Мандельштам О. Э. Собр. соч.*: В 4 т. Т. 2. С. 387). Соединение это происходит вокруг «магнитного камня»: «Нет синтаксиса — есть намагниченный порыв» (там же. С. 408). Время вписано в такую «магнитную» структуру не линейно, но синхронно: «Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронический акт; и обратно: содержание истории есть совместное держание времени» (там же. С. 389). «Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени, а может быть, и наоборот: вынужден был пойти на глоссолалию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий именно потому, что слышал обертоны времени. Избранный Дантом метод анахроничен» (там же. С. 409).

Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается уопостижаемому свертыванию¹⁵³.

Веер, о котором пишет Мандельштам, действительно упоминается в «Творческой эволюции» Бергсона в контексте рассуждений об историческом времени. Бергсон замечает, что любая неодушевленная вещь существует для нас как некая неизменная форма. Форма эта располагается в некоем абстрактном времени, которое «состоит из определенного числа *одновременностей* или <...> *соотношений*; это число не изменяется, какова бы ни была природа промежутков, разделяющих эти соотношения одни от других»¹⁵⁴. Промежутками этими в принципе можно пренебречь, а потому мир вещей как бы разворачивается в пространстве практически мгновенно: «Поэтому-то возможно предположить, что поток времени мчался с бесконечной быстротой, чтобы все прошлое, настоящее и будущее материальных предметов и отдельных систем сразу разместилось в пространстве»¹⁵⁵.

Число *t* абстрактного времени есть не что иное, как число «соотношений между состояниями предметов и систем и точками готовой линии, пред-

¹⁵³ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 242.

¹⁵⁴ Бергсон Анри. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 22.

¹⁵⁵ Там же. С. 23. Можно предположить, что к этому положению Бергсона отсылают некоторые строки «Стихов о неизвестном солдате»: «Сквозь эфир десятично-означенный / Свет размотых в луч скоростей / Начинает число, опрозраченный / Светлой болью и молью нулей. / И за полем полей поле новое / Треугольным летит журавлем». Невероятная скорость, с которой разворачиваются тела, позволяет состояться чистой форме и геометрии пространства — полям, треугольникам и т. д. Пространство здесь возникает как результат исчезновения времени за счет невероятной скорости развертывания.

ставляющей „течение времени“»¹⁵⁶. Иными словами, оно — лишь отражение некоего набора различных состояний вещей и систем. Мы имеем как бы одно вневременное состояние, надстроенное над другим, третьим, четвертым и т. д. То есть мы имеем структуру веера:

Наши рассуждения об отдельных системах могут сколько угодно выводить, что прошлая, настоящая и будущая история каждой из них может быть сразу развернута, как веер; тем не менее эта история разворачивается так, будто она занимает время, аналогичное нашему¹⁵⁷.

«Время, аналогичное нашему», качественно отличается от абстрактного времени: это «уже не то математическое время, которое одинаково хорошо тянется вдоль всей истории материального мира <...>. Это уже не из области мысли, а из области жизни. Это уже не отношение, а нечто абсолютное»¹⁵⁸. Это — время не синхронных срезов, в которых существуют системы, но время творения форм, «изготовления абсолютно нового». Это время нашего восприятия¹⁵⁹, которое играет в системе Бергсона важную роль. Дело в том, что только в нашем восприятии мы в состоянии подразделять материю на отдельные тела. Тела и формы возникают только в результате того, что мы «направляем наши чувственные органы на поток реального»¹⁶⁰. Поэтому *наше* время является способом индивидуации мира, его подразделения на индивидуальные формы. «Уничтожьте это действие, а следовательно, и те большие дороги, которые восприятие наперед пролагает в запутанной действительности, и индивидуальность тела растворяется во взаимодействии вселенной; это взаимодействие и есть несомненная действительность»¹⁶¹.

¹⁵⁶ Бергсон Анри. Творческая эволюция. Материя и память. С. 23.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Понятие «времени восприятия» было позаимствовано у Бергсона Шкловским и превратилось у него в «торможение», «задержку» — понятия, принципиальные для раннего формализма.

¹⁶⁰ Бергсон Анри. Творческая эволюция. Материя и память. С. 26.

¹⁶¹ Там же. С. 25.

В области живых тел дело обстоит, однако, иначе. Живые тела выделены из вселенной, индивидуированы сами по себе, а не только в силу нашего восприятия. Они отделены от окружающего мира тем, что обладают замкнутой формой, каждая часть которой функционально определена и взаимосвязана с другой. Это значит, что живой организм всегда несет сам в себе время, то самое «время, аналогичное нашему», которое индивидуирует неодушевленные тела в нашем восприятии. Отсюда странное следствие — живые тела живут во времени, и поскольку они прописаны во времени и становлении, они не до конца прописаны в пространстве: «Индивидуальность сама пригревает врага на своей груди. Потребность вечного существования во *времени* обрекает ее на неполноту существования в *пространстве*»¹⁶².

Вот почему «всюду, где есть жизнь, можно найти следы времени»¹⁶³. Такого рода темпорализация живых тел приводит к тому, что «природная лестница» у Бергсона перестает быть платонической лестницей, ведущей к вечности идеи. Как только элементы складываются в органоморфную систему, она мгновенно историзируется. Если атомы Фламариона не знают времени, то формы организмов оказываются темпорализованными. И темпорализация эта неотрывно связана с индивидуализацией. Готическая форма оказывается темпоральной потому, что, как отмечал еще Виолле-ле-Дюк, она выражает, в противоположность римской атемпоральности, индивидуальность. Она обладает индивидуальностью организма, живого тела.

У Бергсона *scala naturae* становится не просто абстрактной платонической лестницей, но знаком темпоральности. Он писал:

Если я теперь окину взглядом лестницу живых существ сверху донизу; от самых дифференцированных до наименее дифференцированных, от многоклеточного организма человека до одноклеточного организма инфузории, я встречу даже в этой простой клеточке тот же самый процесс старения¹⁶⁴.

¹⁶² Бергсон Анри. Творческая эволюция. Материя и память. С. 27.

¹⁶³ Там же. С. 30.

¹⁶⁴ Там же. С. 29.

Этот процесс старения — упадка Бергсон описывал как спуск по лестнице, процесс же становления новых форм — как подъем: «Первое только развертывает уже готовый сверток. Оно, в сущности, может произойти почти мгновенно, как спуск заведенной пружины. Настоящим же образом существует только второе движение, соответствующее внутренней работе созревания и творчества; это движение налагает свой ритм на нераздельное с ним первое»¹⁶⁵.

Этот мотив лестницы, которая ведет вверх, но по которой можно двигаться вниз, потому что одно движение неотделимо от другого, существенен для Мандельштама и отражает сущность его представления об истории. Это не платоновская лестница (Мандельштам назовет ее «лестницей Иакова», ведущей на небо), по которой можно только восходить от индивидуальных объектов к их идеальным прототипам, от времени — к атемпоральности. Это — странная лестница индивидуации, то есть спуска вниз к индивидуальным телам, а следовательно, и лестница движения во времени вспять, которое оказывается *историческим* движением *par excellence*. В статье о Чаадаеве Мандельштам писал: «История — это лестница Иакова, по которой ангелы сходят с неба на землю»¹⁶⁶, то есть переходят из вневременного во временное состояние индивидуации, иными словами, историзации.

¹⁶⁵ Бергсон Анри. Творческая эволюция. Материя и память. С. 25.

¹⁶⁶ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 286.

ОТСТУПЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Лестница у Мандельштама

(Платон и Ламарк)

Но, пожалуй, наиболее известной лестницей в поэзии Мандельштама была лестница Ламарка, которая переносила проблематику поэтики и истории культуры в область естественной истории. Если на раннем этапе Мандельштам был больше всего склонен к архитектурным метафорам и мыслил в категориях готики, то в советское время он явно все более настойчиво обращается к моделям естественной истории, связанным с готикой принципом архитектоники и органоморфности. В этом смысле он следует эволюции, которую уже наметил Рескин и отчасти прошел Тынянов.

На самом поверхностном уровне стихотворение Мандельштама о Ламарке повествует о схождении от высших биологических видов к низшим, иными словами, о том, что сам Ламарк называл «деградацией». Так как будто прочитывал это стихотворение, например, считавший его гениальным Тынянов¹⁶⁷. Но у Мандельштама есть еще одно стихотворение с тем же мотивом лестницы и мотивом деградации, это «Я по лесенке приставной...» (1922). Приведу это стихотворение целиком:

Я по лесенке приставной
Лез на включенный сеновал, —
Я дышал звезд млечных трухой,
Колтуном пространства дышал.
И подумал: зачем будить

¹⁶⁷ «Мы с Надей однажды признались друг другу, что не любим такие стихотворения Мандельштама, как „Канцона“, „Рояль“ и „Ламарк“. — „Нет, о ‘Ламарке’ так не говорите, — прервала меня Надя. — Тынянов мне объяснил, чем оно замечательно: там предсказано, как человек перестанет быть человеком. Движение обратно. Тынянов называл это стихотворение гениальным“» (Герштейн Э. М. Новое о Мандельштаме. Париж: Atheneum, 1986. С. 62).

Удлиненных звучаний рой,
В этой вечной склоке ловить
Эолийский чудесный строй?
Звезд в ковше Медведицы семь.
Добрых чувств на земле пять.
Набухает, звенит темь
И растет и звенит опять.
Распряженный огромный воз
Поперек вселенной торчит.
Сеновала древний хаос
Защекочет, запорошит...
Не своей чешуей шуршим,
Против шерсти мира поем,
Лиру строим, словно спешим
Обрасти косматым руном.
Из гнезда упавших щеглов
Косари приносят назад, —
Из горящих вырвусь рядов
И вернусь в родной звукоряд.
Чтобы розовой крови связь
И травы сухорукий звон
Распростились: одна — скрепясь,
А другая — в заумный сон.

«Приставная лесенка» стихотворения ведет на небо к звездам, которые неоднократно ассоциировались Мандельштамом с сеном. Они у поэта часто такие же «колкие», как сено. Лестница, по которой поднимается поэт, — музыкальный лад, в котором заключена гармония мира, музыка сфер. Мандельштам в стихотворении прямо обращается к ренессансному поэтическому топосу — «звездному концерту», который, по наблюдению Лео Шпитцера, был особенно популярен в испанской поэзии «золотого века» и, вероятно, впервые введен в оборот в целом ряде текстов неоплатоника и пифагорейца Луиса де Леона¹⁶⁸. «Приставная лесенка» — это лесенка, по которой душа поэта

168

Spitzer Leo. Classical and Christian Ideas of World Harmony. Baltimore: The Johns

проделывает путь, обратный платоновскому нисхождению души в тело. Поскольку считалось, что душа поэта сродни божественному, она должна была проделать обратный путь к небесам, описанный, например, в знаменитом комментарии Ландино к «Божественной комедии» Данте¹⁶⁹.

С идеей мировой гармонии связано и упоминание об эолийском строе — музыкальном строе, принятом в школах Лесбоса и идентифицируемом с поэзией Сафо¹⁷⁰. В стихотворении «На каменных отрогах Пиэрии...» (1919), написанном несколькими годами раньше, Мандельштам уже разворачивал весь комплекс связей между поэзией (пчелами, лирниками), Сафо и черепахой-лирой — инструментом, традиционно связывавшимся с утверждением гармонического музыкального лада. В усовершенствованной Терпандром лире семь струн соответствовали семи планетам и соответственно связывались с гармонией небесных сфер (ср. с семью звездами в ковше Медведицы у Мандельштама). Терпандр, между прочим, уже упоминался в стихотворении 1919 года. В 1922 году в стихотворении «Концерт на вокзале» Мандельштам вновь возвращался к теме музыки сфер: «Нельзя дышать, и твердь кишит червями, / И ни одна звезда не говорит, / Но, видит бог, есть музыка над нами, — / Дрожит вокзал от пенья аонид...»¹⁷¹

Но в «Я по лесенке приставной...» тема мировой гармонии приобретает новый обертоны. Нарушение строя лиры приводит к «деградации», к движению человека вспять, его превращению в животное: «Лиру строим, словно спешим / Обрасти косматым руном». То, о чем пишет Мандельштам, является прямым отголоском пифагорейско-платонического учения о гармонии.

Hopkins Press, 1963. P. 108–138.

¹⁶⁹ См. *Don Cameron Allen. Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance.* Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1970. P. 145.

¹⁷⁰ Существует мнение, что культ музыки на Лесбосе связывался через культ муз с идеей бессмертия души и что музыкальная педагогика Сафо оказала прямое влияние на понимание души у Платона (*Evangelhélou Moutsopoulos. La musique dans l'oeuvre de Platon.* Paris: PUF, 1959. P. 170).

¹⁷¹ Само слово «концерт», как показал Лео Шпитцер, прежде чем быть отнесенным к музыке, относилось по преимуществу к понятию согласованности, гармонии, в том числе и мировой. Понятие музыкального концерта фиксируется лишь в начале XVII века (*Spitzer Leo. Classical and Christian Ideas of World Harmony.* P. 110).

В «Тимее» Платона после того, как Демиург создал вечную гармонию души мира, он произвел новую «смесь» элементов; «из этой новой смеси он выделил число душ, равное числу звезд, и распределил их по одной между звездами. Возведя души на звезды как на некие колесницы, он явил им природу Вселенной и возвестил законы рока» (41d, e)¹⁷². Движение по лестнице к звездам и есть, скорее всего, движение к этим первым, наиболее совершенным душам.

Когда души соединяются с телами, они сплавляются с ними таким образом, что пронизывающая их гармония или дисгармония отражается в составе тел. Тела состоят из комбинации первоэлементов — огня, земли, воздуха и воды. Пропорция, в которой смешаны эти элементы, как и всякая математическая пропорция, может нести в себе гармонию или дисгармонию¹⁷³.

Симий в «Федоне» излагает пифагорейскую доктрину, согласно которой «душа есть сочетание телесных качеств» (86d)¹⁷⁴. Он, в частности, доказывает таким образом смертность души, привлекая для доказательства лиру и ее строй (85e–86c):

...то же самое рассуждение можно применить к лире, к ее струнам и гармонии. И верно, в настроенной лире гармония — это нечто невидимое, бестелесное, прекрасное и божественное, а сама лира и струны — тела, то есть нечто телесное, сложное, земное и сродное смертному. Представь себе теперь, что лиру разбили или же порезали струны, — приводя те же доводы [обращается Симий к Сократу], какие приводишь ты, кто-нибудь будет упорно доказывать, что гармония не разрушилась и должна по-прежнему существовать. <...> И право же, Сократ, я думаю, ты и сам отлично сознаешь, что наиболее частый взгляд на

¹⁷² Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3 (1). С. 482. «Законы рока», связанные у Платона с Ананке и Дике, — законы, предопределяющие движение душ и, следовательно, связанные с временным измерением.

¹⁷³ Первоначально лира имела четыре струны. Тетрада (или, вернее, «тетрактис» — треугольник, состоящий из четырех первых чисел — $1+2+3+4=10$) считалась «корнем» гармонии и принципом соотношения четырех первоэлементов. Куб воплощал «геометрическую гармонию» и т. д. (см. *Santillana Giorgio de. The Origins of Scientific Thought*. N. Y.: The New American Library, 1970. P. 65).

¹⁷⁴ Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. С. 53.

душу таков: если наше тело связывают и держат в натяжении тепло, холод, сухость, влажность и некоторые иные, подобные им [начала], то душа наша есть сочетание и гармония этих [начал], когда они хорошо и соразмерно смешаны друг с другом. И если душа — это действительно своего рода гармония, значит, когда тело слабеет или, напротив, чрезмерно напрягается — из-за болезни или иной какой напасти, — душа при всей своей божественности должна немедленно разрушиться, как разрушается любая гармония, будь то звуков или же любых творений художников...¹⁷⁵

Современный историк платонизма замечает по поводу аргумента Симия: «Бестелесной душе соответствует музыкальная *harmonia*, которая «невидима, бестелесна, прекрасна и божественна» (85e5–6), в то же время в физическом теле мы имеем не высокое и низкое, но физические струны, колки лиры, которые могут быть разломаны на части и разбросаны вокруг после того, как *harmonia* исчезла»¹⁷⁶.

«Высокое» и «низкое» — отношение тонов в музыкальном ладу.

Сократ, однако, не согласен с Симием, он считает, что не душа является отражением гармонии телесных элементов, но, наоборот, она активно порождает гармонию тела, воздействует на тела как их властитель. Структурное единство организма создается гармонией, запечатленной в душе. Если нет музыкальной души, организм не складывается. Музыка сфер отражается в гармонии души, которая, в свою очередь, отражается в гармонии тела¹⁷⁷.

Движущиеся планеты не просто участвуют в гармонии, они, в отличие от неподвижных звезд, порождают время. В «Тимее» (37d) описано, каким образом Демиург, создавая небо, «замыслил сотворить некое движущееся

¹⁷⁵ Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. С. 52–53.

¹⁷⁶ Taylor C. C. W. The Arguments in the *Phaedo* Concerning the Thesis That the Soul Is a *Harmonia* // Taylor C. C. W. Essays in Ancient Greek Philosophy. V. 2 / Ed. by John P. Anton and Anthony Preus. Albany: SUNY Press, 1983. P. 219.

¹⁷⁷ Это учение Сократа станет основой неоплатонической ренессансной идеи мировой гармонии, как она, например, выражена в трактате Фичино с характерным названием *De concordia mundi et de natura hominis secundum stellas*. Чтобы обрести гармонию с миром, человек должен, по мнению Фичино, установить контакт с определенным небесным телом, находящимся с ним в отношениях «консонанса».

подобие вечности; устрояя небо, он вместе с тем творит для вечности, пребывающей в едином, вечный же образ, движущийся от числа к числу, который мы назвали временем»¹⁷⁸. Время, которое бежит «по кругу согласно законам числа», есть лишь выражение вечности, оно не знает становления, возникновения и исчезновения. Но вместе с рождением времени рождаются и вещи, существующие во времени. Прокл в своих комментариях к «Тимею» говорит о двух типах времени — надмирном и земном. Тела, участвующие в одном времени, не знают ни прошлого, ни будущего, те же, что участвуют в земном времени, «участвуют в периодах небесных светил, которые производят месяцы и дни, ночи и годы»¹⁷⁹.

Это значит, что всякая гармония, в том числе и та, что заключена в душе, содержит в себе определенную структуру времени, потому что движение планет, создающее прототип мировой гармонии, есть и главный часовой механизм мира. Создание тел, как и их разрушение, заключены в самом гармоническом коде бытия¹⁸⁰. Когда платоновский Демиург отправляет души на звезды, а потом распыляет их в мире, он велит душам «перенестись на подобающее каждой душе орудие времени и стать теми живыми существами, которые из всех созданий наиболее благочестивы» (41e–42a)¹⁸¹.

В «Тимее» Платон разворачивает картину телесных недугов, возникающих в результате того, что гармония соотношений элементов нарушается и нарушение это имеет характер нарушения временных структур. Гармоническая структура лада как бы выворачивается в обратном направлении, время, таким образом, поворачивается вспять, и тело, которое с ним соотносится, начинает распадаться. Этот момент имел существенное значение для многих стихов Мандельштама. Платон писал: «...стоит образованию этих частей принять обратный ход, и они обречены на распад: ведь при естественном

¹⁷⁸ Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3 (1). С. 477.

¹⁷⁹ The Commentaries of Proclus on the Timaeus of Plato: in Five Books. Kila: Kessinger, n.d. V. 2. P. 218.

¹⁸⁰ В России на эту тему размышлял Флоренский, которого интересовало соотношение гармонической пропорции с временем. Он включил в «У водоразделов мысли» главку «Золотое сечение в применении к расчленению времени».

См. Флоренский П. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 2000. Т. 3 (1). С. 469–481.

¹⁸¹ Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3 (1). С. 482.

порядке вещей мышцы и сухожилия возникают из крови (причем сухожилия возникают из сродных им кровяных волокон, а плоть — из сгустков той крови, которая не имеет волокон); <...> но извращение порядка порождает недуги. Так, стоит плоти снова растечься и выпустить жижу обратно в жилы, как последние после вдоха оказываются переполнены самой разнообразной кровью, различного цвета и степени горечи...» (82с–е)¹⁸².

Стихотворение Мандельштама «Век» целиком строится на этих мотивах из «Тимея»: «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки? / Кровь-строительница хлещет / Горлом из земных вещей...» и т. д. Речь идет о попытках вписаться во время, которое может породить гармоническую структуру организма. Организм и есть, в соответствии с «Тимеем», время. Но если время утрачивает связь с мировой гармонией, организм не возникает, позвоночник распадается на части, из вещей начинает струиться кровь, в которую они распадаются из-за обратного хода времен: «Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Нужно флейтою связать». Флейта и есть образ музыкального строя, который может придать времени «правильное» направление.

Этот мотив отыгран и в «Я по лесенке приставной»: «Не своей чешуей шуршим, / Против шерсти мира поем». Гармония в данном случае нарушена, пение идет против движения времени, вызывая распад. Связь розовой крови и «травы сухорукого звона» (сухожилий?) как будто прямо взята из «Тимея». В «Нашедшем подкову»: «Дети играют в бабки позвонками умерших животных. / Хрупкое исчисление нашей эры подходит к концу».

«Тимей» кончается впечатляющим описанием деградации человеческого рода при утрате гармонии. Животные, согласно этому описанию, происходят от людей в результате утраты ими связи с вечным прототипом космоса (91d–92b):

Растить на себе перья вместо волос и дать начало племени птиц пришлось мужам незлобивым, однако легкомысленным, а именно таким, которые любили умствовать о том, что находится над землей <...>. А вот племя сухопутных животных произошло из тех, кто был вовсе чужд философии и не помышлял

о небесном, поскольку утратил потребность в присущих голове круговращениях и предоставил руководство над собой тем частям души, которые обитают в груди. За то, что они вели себя так, их передние конечности и головы протянулись к сродной им земле и уперлись в нее, а череп вытянулся или искажил свой облик каким-либо иным способом <...>. Четвертый, или водный, род существ произошел от самых скудоумных неучей, души которых были так нечисты из-за всевозможных заблуждений, что ваятелям тел стало жалко для них даже чистого воздуха, и потому их отправили в глубины...¹⁸³

Это — мотив деградации, проходящий через многие тексты Мандельштама начала 1920-х годов. Косматое руно из «Я по лесенке...» тоже, вероятно, относится к этой же тематике.

Платоновский миф, которым широко пользуется Мандельштам в начале 1920-х, по-видимому, представлялся ему удачной моделью истории. Распад гармоний разрушает естественное течение времени, отныне производящее не организм, не готическую конструкцию, а набор несвязанных элементов. «Магнесийский камень» души перестает действовать, структура не складывается (как не складывается воедино «пшеница человеческая» в одной из его статей). По существу, история останавливается, и остановка эта выражается распадом тела. Деградация описывается как частный случай распада, как движение вспять, человек может превратиться в животное, кровь начинает выделяться из тех частей тела, которые из нее строились.

В такой модели оправдано лишь одно движение по лестнице природы, по звукам музыкального лада — вверх и вперед. Только такое движение вписывается в движение времени.

Такое понимание истории претерпевает радикальное изменение с открытием Мандельштамом натуралистов, и в частности Ламарка. Модель естественной истории помогает преодолеть господство платоновской модели. Платоновская модель лестницы-гармонии дошла до нас в трансформированном виде в классификации животных, разработанной Аристотелем¹⁸⁴.

¹⁸³ Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3 (1). С. 540.

¹⁸⁴ Именно в связи с этой классификацией впервые встал вопрос о видах и родах. Аристотель не выдвинул последовательного принципа классификации, хотя и придавал существенное значение способности к воспроизведению. Это принцип

По мнению создателя «научной» биологической классификации Линнея, весь мир составлял идеальную *scala naturae*, где каждому растению и животному была отведена своя ниша. Система, предложенная им, не претендовала на описание «естественной системы» флоры и фауны, это была осознанно искусственная система классификации и описания.

Таксономию Линнея подверг уничтожающей критике Бюффон, который утверждал, что система видов и родов есть чистое порождение аналитического разума, в то время как в природе не существует универсалий, но лишь отдельные особи:

Ошибка состоит в неспособности понять движение (*marche*) природы, которое всегда происходит на основании нюансов... Можно спускаться почти незаметной градацией от самого совершенного существа к бесформенной материи... Эти неуловимые оттенки — великое творение природы; они могут быть обнаружены не только в размерах и формах, но также в движениях, генерации и преемственности каждого вида... Таким образом, действуя с помощью неизвестных градаций, природа не может полностью отдать себя во власть этих разделений [на роды и виды]...¹⁸⁵

Такая основанная на нюансах картина позволяла мыслить природу как систему незаметных динамических переходов-трансформаций, то есть открывала путь трансформационизму. Таким образом, она предоставляла возможности мыслить эволюцию не как скачкообразный, но как постепенный, градуированный процесс, который гораздо ближе генезису, чем эволюция (в тыняновском или в дарвиновском смысле).

Самым знаменитым учеником Бюффона был Ламарк, учение которого произвело на Мандельштама большое впечатление (определенную роль

был развит Реем, а затем принят Линнеем, который утверждал, что к одному виду принадлежат особи, способные иметь общее потомство. Кроме того, Линней считал, что количество родов определено промыслом Божиим. В любом случае принятые им критерии классификации полностью исключали трансформационизм (*Mandelbaum Maurice. The Scientific Background of Evolutionary Theory in Biology // Journal of the History of Ideas. V. XVIII. № 3. June 1957. P. 344–345*).

¹⁸⁵ Cit. in: *Lovejoy Arthur O. The Great Chain of Being. P. 230.*

тут сыграла и дружба с ламаркистом биологом Борисом Кузиным). Ламарк признавал эвристическое значение разделения на виды и роды в духе Линнея, но считал саму классификацию искусственным способом описывать подлинное распределение живых существ в природе, отражающим наше незнание реальности этого распределения¹⁸⁶. *Распределение* основывается на нюансированной градации и отражает порядок самой природы, в то время как *классификация* есть искусственное членение на виды, по существу похожее на платоническое, где некая умозрительная цифровая гармония задает идеал, тип, отклонение от которого всегда есть не что иное, как деградация¹⁸⁷. Знаменитая лестница Ламарка, описанная Мандельштамом,

¹⁸⁶ «Иначе обстоит дело с *классификацией*, т. е. различными разграничительными линиями, которые мы вынуждены проводить на известном расстоянии в общем распределении как животных, так и растений. Правда, до тех пор, пока в наших распределениях существуют незаполненные еще пробелы, поскольку множество животных и растений еще не были объектом наших наблюдений, мы всегда будем находить эти разграничительные линии, которые будут нам представляться начертанными самой природой. Однако это заблуждение должно исчезнуть по мере расширения области наших наблюдений» (*Ламарк Жан-Батист*. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 258).

¹⁸⁷ Когда в «Путешествии в Армению» Мандельштам говорит о Ламарке, что «он не прощал природе пустячка, который называется изменчивостью видов» (*Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 162), он вовсе не имеет в виду, что Ламарк не признавал эволюции, но лишь что эволюция у него проходит через индивидуальную особь, а не через вид, который неподвижен по своей сущности, антиэволюционен. У Ламарка в таком его понимании виды похожи на бергсоновские элементы веера, существующие в абстрактном времени, а индивидуальная особь живет в настоящем времени трансформаций. В этом смысле несостоятельны оценки Ламарка и его борьбы за «честь природы» у Мандельштама, вроде принадлежащей Р. Л. Берг: «Отвергая отбор в качестве движущей силы эволюции, приверженцы Ламарка вступились за честь природы. Они отказались верить в торжество приспособленчества, в право сильного, в благотворные последствия борьбы» (Цит. по: *Серман И.* Осип Мандельштам в начале 1930-х годов (Биология и поэзия) // *Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума*. Под ред. Р. Айзелвуда и Д. Майерс. Tenaflly: Эрмитаж, 1994. С. 272).

предполагает две возможности движения. Одна возможность — спускаться по ней вниз от высшего, совершенного существа — к низшим, в соответствии с моделью, описанной Платоном в «Тимее». Ламарк посвящает описанию этого нисхождения по лестнице, этой деградации видов значительную часть своей «Философии зоологии». Описанию этому отведены едва ли не первые двести страниц труда. И только в восьмой главе Ламарк неожиданно заявляет:

...наши общие распределения животных имели до настоящего времени расположение, обратное тому порядку, которому природа следовала, наделяя жизнью свои создания. Переходя, как это принято, от более сложного к более простому, мы тем самым затрудняем понимание нарастающего усложнения организации и не так легко можем обнаружить причины и этого усложнения, и тех разрывов, которые наблюдаются в ходе его то здесь, то там. <...> Мы увидим, что отнюдь не безразлично, с какого конца начать это общее распределение животных, и что не от нашего выбора зависит, какую из крайних точек ряда принять за его начало.

Установившийся, донныне сохраняемый обычай помещать во главу животного царства наиболее совершенных животных и заканчивать его наименее совершенными и самыми простыми по своей организации обязан своим происхождением, с одной стороны, склонности человека отдавать предпочтение предметам, которые производят на него впечатление, больше нравятся и больше интересуют его, с другой — тому обстоятельству, что предпочитают переходить от более известного к менее известному¹⁸⁸.

Порядок нисхождения и деградации связан с *искусственным аранжированием* явлений, восходящий порядок от простого к сложному — с *естественным распределением* существ в истории. От взгляда на вещи вниз или вверх вдоль ламарковской лестницы целиком зависит наше понимание явлений. Так, слепота наименее развитых организмов является результатом слабости их развития, их, так сказать, первичности, слепота же крота оказывается результатом сложного развития и чрезвычайно изощренной дифференциации. Чем глубже мы спускаемся по лестнице, тем ближе подступаем к самому

понятию вида, то есть к той стадии развития, на которой индивидуальная особь еще не достигла высокой дифференциации. Ламарк замечал: «...природа непосредственно, т. е. без помощи какого-либо органического акта, могла создать только наиболее просто организованные тела как в царстве животных, так и в царстве растений. Она производит их таким же путем и ныне всякий раз при благоприятных этому условиям места и времени»¹⁸⁹. Наиболее индивидуализированные, сложные организмы возникли путем развития из этих простых форм благодаря влиянию среды и способности организмов к размножению и усовершенствованию.

С такой точки зрения то, что платонику представляется распадом и деградацией, в действительности в порядке самой природы, может оказаться развитием. Хаос форм, о которых с презрением писал Платон, может оказаться проявлением чрезвычайно сложной их индивидуализации и дифференциации.

В мандельштамовском «Ламарке» эта двойственность отражена в полной мере. Одна из сложностей понимания стихотворения заключается в почти восторженном описании того, что по видимости кажется деградацией: «Если все живое лишь помарка / За короткий выморочный день, / На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень». Помарка — это понятие вполне в духе «Тимея». Какую ступень занимает лирический герой на подвижной *лестнице* — внизу или наверху, — мы можем только гадать. Вполне возможно, что и упомянутое в стихотворении моцартовское «полнозвучье» — отсылка к гармонии сфер.

Во всяком случае распад, фрагментация, дробление, деградация больше не понимаются в духе «Тимея», как безнадежное расслоение хребта на несобираемые воедино позвонки. История строится через дифференциацию, через распад видового единства и простоты. Историческая индивидуация лишь принимает форму деградации. В такой перспективе Средние века и готика, казавшиеся ренессансным мыслителям продуктами деградации, оказываются результатом развития и дифференциации.

В «Египетской марке» это чувство истории как платонической модели, вывернутой наизнанку, уже в полной мере присутствует. Тут, между прочим, возникает и «обыкновенный калач [который] уже не скрывает от

189

Ламарк Жан-Батист. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 365.

меня, что он задуман пекарем, как российская лира из безгласного теста»¹⁹⁰. Но в этой безгласной лире теперь нет ничего драматического, она сопоставляется с поджаристыми жаворонками, которые, кажется, готовы запеть, несмотря на то что сделаны из теста. Фрагменты мира, фрагменты письма в «Египетской марке» постоянно готовы обнаружить свою собственную гармонию: «Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире, но тотчас рассядутся за теневые пюпитры, как третьи скрипки Мариинской оперы, и в благодарность своему творцу тут же заварят увертюру к „Леноре“ или к „Эгмонту“ Бетховена»¹⁹¹. Гармония здесь, конечно, не умозрительно предустановлена, но возникает каждый раз из комбинации новых элементов.

В «Путешествии в Армению» Мандельштам устанавливает прямую связь между естественной историей Ламарка и принятой им моделью литературы — «Божественной комедией»: «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия — ад для человека»¹⁹². В четвертом разделе «Разговора о Данте», разбирая XVII песнь «Ада», Мандельштам подробно говорит о нисхождении Данта в ад.

В девятом разделе он специально обсуждает структуру дантовского ада:

Неправильно мыслить *inferno* как нечто объемное, как некое соединение огромных цирков, пустынь с горящими песками <...>. Антиландшафтный характер *inferno* составляет как бы условие его наглядности. Представьте себе, что производится грандиозный опыт Фуко, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга. Здесь пространство существует лишь поскольку оно влагище для амплитуд. <...> Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что, по структуре своей, поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебания»¹⁹³.

¹⁹⁰ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 40.

¹⁹¹ Там же. С. 41.

¹⁹² Там же. С. 164.

¹⁹³ Там же. С. 402–404.

По существу, Мандельштам тут говорит все о той же лестнице естественной истории. Именно у Линнея мы имеем описание нисхождения по видам, как по террасам, «огромным циркам». И именно у Ламарка мы имеем сплошное трансформационистское движение, «порыв» (*Olan*), если описывать его в терминах Бергсона¹⁹⁴, колебание маятников, то есть движение времени. Отсюда и характерный вывод, что мы описываем то, что нельзя описать, — таксономическую систему несуществующих видовых ступенек, пренебрегая реальным движением природы — маятниками Фуко, перемахивающими друг в друга.

194

Вяч. Вс. Иванов справедливо заметил, что Ламарк у Мандельштама связан с Бергсоном (*Ivanov Viacheslav V. Mandelstam and Biology // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. С. 286*).

8. Естественная история

Почему естественная история возникает как альтернативная модель истории культуры и у Рескина, и у Тынянова, и у Мандельштама, и даже отчасти у Варбурга?¹⁹⁵ Прежде всего, конечно, потому, что естественная история была наиболее очевидным альтернативным способом описания феноменов вне контекста истории идей и идеологии. Сама «история» «естественной истории» была историей эмансипации от предустановленных идеологических схем, вроде платоновской лестницы гармонии или линнеевской системы видов. «История» «естественной истории» и есть история отхода от традиции духа, от платонического объяснения видимого невидимым — идеями, пропорциями, гармониями, идеалами красоты и т. д.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Влияние Дарвина на Варбурга отмечал Гомбрих, а в самое последнее время Диди-Юберман: *Gombrich E. H. Aby Warburg. Oxford: Phaidon, 1986. P. 72; Didi-Huberman Georges. L'image survivante. P. 224–248.*

¹⁹⁶ Любопытно, что воск, о котором я говорил раньше, по-своему связан с идеей естественной истории (и Мандельштам ощутил это, сделав производительниц воска — пчел — метафорой слепых поэтов). Жорж Диди-Юберман так объясняет естественную предрасположенность воска к имитации человеческой плоти: «Это растительный материал, который пчелы „переварили“ в своих телах и в каком-то смысле сделали органическим; этот материал, приложенный к моей плоти, становится как *плоть*. Такова его хрупкая, но суверенная *власть*: все в ней — пластичность, нестойкость, хрупкость, чувствительность к теплу... порождает чувство или фантазм плоти» (*Didi-Huberman Georges. Chairs de cire, cercles vicieux // Encyclopedia Anatomica. Köln: Taschen,*

Первые естественные истории возникают в XVI веке, когда история впервые встречается с природой. Мишель Фуко в качестве первых таких историй упоминает «Историю природы птиц» Белона, «Восхитительную историю растений» Дюре, «Историю змей и драконов» Альдрованди¹⁹⁷. Истории эти состояли, по выражению Фуко, из «нерасчленимой и совершенно единообразной (*unitaire*) ткани, сотканной из увиденного в вещах и из всех знаков, которые были в них обнаружены или на них помещены»¹⁹⁸. Отсюда в первых естественных историях — удивительная смесь сведений о структуре животных, их органов, о том, на что они похожи, об их свойствах, об эмблемах, в которых они фигурируют, о снадобьях, которые из них извлекают, и т. д. Моделью здесь служили старые труды Плиния или Страбона.

В XVII веке описание меняет свой характер, так как, по мнению того же Фуко, знаки перестают быть частью вещей, но становятся способом репрезентации. В любом случае, однако, относительно полное описание предмета является признаком естественной истории. Историки, впрочем, не обратили достаточного внимания на то, что одновременно с естественными историями возникает необычайно сходный по подходу жанр историй, обращенных на дела рук человеческих, а именно: описание памятников старины и архитектуры. Они появляются в XVI веке. Жиль Коррозе в 1550 году публикует свои *Antiquités*, в которых говорит об истории Парижа и анализирует собор Парижской Богоматери. Сено печатает *Gallica historica* в 1557 году, в 1590 Андре Теве печатает всю историю Парижа. Жак дю Брей публикует *Antiquités de la ville de Paris* в 1595 году и т. д. Одновременно появляются описания провинциальных памятников: Руана — Ноэля Тайпье (1587), Амьена — Адриена де ла Морельера (1622).

1999. P. 88). Восковые имитации настолько сливаются со своими прототипами, что как бы перестают принадлежать истории культуры и прямо переходят в естественную историю. Не случайно воск становится излюбленным материалом для коллекций музеев естественной истории и анатомических музеев. Не случайно и восковая персона Петра у Тынянова оказывается в Кунсткамере — прототипе музеев естественной истории.

¹⁹⁷ Foucault Michel. Les mots et les choses. Paris: Gallimard, 1966. P. 140.

¹⁹⁸ Ibid. P. 141.

Уолтер Кан, анализирувавший эту литературу, связал ее появление с идеей рукотворного чуда, которое во Франции начинает ассоциироваться с готической архитектурой. Показательно, что многие из этих трудов снабжены не только описаниями готических соборов, но и гравюрами, изображающими архитектурные детали. По существу, речь идет о буквальном аналоге естественных историй с их гравюрами и описаниями растений и животных.

Кан показывает, что само понятие архитектурного «шедевра» в этих работах связывается исключительно с ремесленным мастерством, а потому единственный способ разговора о них — не платоническая генеалогия, а *описание*. Ла Морельер, например, так писал в своей книге *Antiquités, histoires, et choses les plus remarquables de la ville d'Amiens* об Амьенском соборе:

Право же, невозможно встретить шедевр большей смелости и более трудно-представимый, чем эта церковь. Книги дают нам некоторые описания самых великолепных сооружений минувших эпох, но в данном случае ни одно перо не в состоянии соответствовать такой задаче, а потому необходимо иметь под рукой нечто вроде плана и гравированных изображений, способных показать башни, лестницы, порталы, контрфорсы, составные колонны, не говоря уже о множестве иных членов и прекрасных деталей¹⁹⁹.

Авторы описаний монументов сталкиваются с теми же проблемами несоответствия языка видимому, что и авторы естественных историй, и так же сосредоточиваются исключительно на внешних формах, как и авторы последних. То, что в центре этих описаний первоначально стоит готика и вообще архитектура в большей степени, чем скульптура и живопись, — показательно. Ситуация радикально изменится лишь после распространения академий изящных искусств в Европе, которые создадут новый, платонизирующий лексикон для описания живописи и обнаружат в полотнах «шедевры», превосходящие по своему значению архитектуру.

Тот факт, что искусство оказывается в одном ряду с объектами естественной истории, подтверждается составом коллекций кунсткамер и так на-

¹⁹⁹ Cit. in: Cahn Walter. Masterpieces. Chapters on the History of an Idea. Princeton: Princeton University Press, 1979. P. 71.

зываемых кабинетов редкостей (*cabinets de curiositos*), где скульптуры, гравюры, мумии соседствовали с коллекциями минералов и гербариями²⁰⁰.

Такого рода энциклопедические коллекции силились представить мир во всех его ипостасях, и лишь постепенно весь массив образчиков начал подвергаться рациональной обработке, классификации. Существенную роль в этом сыграло, например, приобретение Британским музеем коллекции Линнея после его смерти.

Необходимость классифицирования образцов привела к выделению признаков сходства и различия, выработке форм единообразного описания образцов и т. д. Метод обнаружения сходств и различий привел к образованию классов, по которым объекты стали распределяться. Выделение отличительных признаков обосновывалось разными биологами по-разному и во многом определяло общее распределение видов в классификациях. Но на раннем этапе для всех них характерен акцент на внешнем видимом характере такого признака, чаще всего относившегося либо в области формы²⁰¹, либо

²⁰⁰ Де Бросс, например, описывал состав Академии наук в Болонье, основанной графом де Марсильи, где соседствовали залы, содержащие старинную эпиграфику и античные памятники, копии статуй, рисунки, химические приборы и препараты, карты, модели кораблей, коллекции кораллов и морских растений, минералы, металлы, ботанические и биологические коллекции, драгоценные камни, анатомические модели, медали, военные машины, астрономические приборы и т. д. (*Gusdorf Georges*. Dieu, la nature, l'homme au siècle des lumières. Paris: Payot, 1972. P. 265). Британский музей вырос из коллекции, подаренной английской нации коллекционером и путешественником Хансом Слоуном (Hans Sloane). Когда коллекция эта была открыта для публики, в ней содержалось «50 тысяч книг, 25 тысяч медалей и монет, 700 камей, 1125 предметов древностей, 12 506 растений, 334 гербария, 5439 насекомых, 521 змея, 1772 птицы, гнезда и яйца, 1555 рыб, 756 анатомических препаратов, 2725 минералов, 1864 кристалла, 1275 ископаемых» (*Ibid*. P. 266–267).

²⁰¹ Чисто формальные критерии в какой-то момент настолько себя скомпрометировали, что от них отказывались даже тогда, когда они были единственно приемлемыми. Так, кристаллография испытывала проблемы потому, что критерий формы, сформулированный в XVII веке Стеноном, долгое время не признавался учеными. См. *Longeot Denise*. La genèse de la crystallographie et de la minéralogie scientifique // Dix-huitième siècle. 1971. № 3. P. 253–264.

к области размера, иными критериями могло быть количество элементов либо их распределение в пространстве. Описание позволяло обнаруживать переходы от одной группы объектов к другой. Фуко писал о такой системе различительных признаков и роли различия:

В XVII и XVIII веках функция различия сводилась к тому, чтобы объединять между собой различные виды и таким образом заполнять провалы между экстремальными полюсами бытия; оно играет роль для создания цепочек (*catnaire*): таким образом, оно было ограниченным и максимально тощим (*mince*); оно помещалось в самую узкую сетку; оно было всегда делимым и могло даже спуститься ниже уровня восприятия²⁰².

Тонкие различия между элементами позволяли устанавливать отношения непрерывности, «великой цепи бытия», лестницы, и таким образом на месте хаотического нагромождения кунсткамер возникал упорядоченный текст природы.

Особенность естественной истории (и ее отличие от описаний памятников) заключалась в том, что она обращена на объекты, по сути, не имеющие истории, как бы существующие вне времени. Объекты эти никак не укоренены в «дискурсивных практиках» и являются, так сказать, объектами чистой видимости, совокупностью поверхностей, форм и цвета. Соответственно, естественная история изначально мыслит не столько в темпоральных категориях, сколько в категориях больших картин, коллекций, в которых объекты разных эпох и разных стран помещены вместе, в некоем кристалле одновременности, отражающем принцип непрерывности природы. Один из бестселлеров XVIII века — девятитомная естественная история Ноэля Плюша — так и назывался: «Зрелище природы» (*Spectacle de la Nature*)²⁰³.

²⁰² Foucault Michel. Les mots et les choses. P. 285.

²⁰³ Фонтенель сравнивал зрелище природы с оперным спектаклем. Плюш развивал ту же метафору: «Мы считаем, что нам пристало ограничиваться внешней декорацией мира и эффектами тех сценических машин, которые создают это зрелище. Мы допущены к нему. Мы даже замечаем, что оно было сделано столь блистательным, чтобы возбудить наше любопытство. Поскольку мы довольны представлением, которое в необходимой степени удовлетворяет наши чувства

Эта одновременность картины постепенно превращается в классификационную таблицу. При этом отношения генеалогии или генезиса неотделимы от классификационных структур. Первоначально, впрочем, речь вообще не идет о генезисе, но лишь о воспроизведении замысла божественного или, иными словами, креационистского проекта. И лишь постепенно таксономия оказывается ключом к временному измерению, инструментом, с помощью которого можно понять историю происхождения сначала видов, а потом и индивидуальных особей.

Аспект непрерывности, основанный на фиксации мелких изменений между представителями видов и классов, постепенно стал прочитываться как отражение *непрерывной линии эволюции*, иначе говоря, *времени*. Таксономии естественной истории всегда сочетают в себе постепенность градаций и переходов, основанных на мельчайших различиях, с грубостью провалов между видами. Соответственно, они прочитываются как выражение двух конфликтных темпоральностей — непрерывности эволюционных переходов, трансформаций внутри генетических цепочек и катастрофических сдвигов между видами. Естественная история строит свою эволюцию как совокупность больших картин, между которыми существуют провалы. Картина как таковая основывается на странном сочетании совершенно разнородных, но единовременных элементов: здесь насекомые соседствуют с млекопитающими, а птицы с рыбами, растениями и минералами. Эта комбинация элементов, генезис которых принадлежит разным эпохам, создает картину разнородности и баланса, который вдруг катастрофически нарушается и приводит к резкому сдвигу в общем характере картины. Эти катастрофические сдвиги отражаются в эволюционных скачках. Катастрофические события, хотя и отражаются в живых организмах, происходят вне их. Фуко пишет:

Эти пространственные конфигурации, по-своему описывающие таксономическую непрерывность, отличаются от серии событий; последняя прерывиста и различна в каждом из своих эпизодов, но ее совокупность способна очерчивать лишь простую линию, линию времени (которую можно мыслить как прямую, ломаную

и разум, мы не испытываем нужды просить доступа в помещение, где спрятаны сами машины» (Cit. in: Roger Jacques. Buffon. Paris: Fayard, 1989. P. 110).

или круговую). В своей конкретной форме и в характерном для нее объеме природа целиком размещается между плоскостью таксономии и линией переворотов²⁰⁴.

Время естественной истории никогда не является временем живых организмов, о котором писал Бергсон и которое интересовало Мандельштама. Это либо время больших картин, *продукт таксономической логики*, время, возникающее из идеи непрерывности, связывающей виды, роды и классы. Либо это время катастроф и провалов (которые даны скорее в виде неких темпоральных пустот). Непрерывное время трансформационизма чрезвычайно близко генетическим генеалогиям гуманитарных наук, в частности истории искусства и филологии. Эти цепочки, как уже говорилось, являются прямыми наследниками платоновских лестниц.

Время «генезиса» никогда не протекает на уровне организма и индивида. Фуко писал о том, что уровень индивидов вообще находится за эпистемологическим порогом естественных историй. По его мнению, лишь Кювье, анализ которого переместился с уровня неких условно выделяемых классификационных принципов на уровень функционально целостного организма, смог преодолеть тупик таксономической темпоральности²⁰⁵.

Кювье, как известно, углубленно изучал палеонтологию и пришел к выводу, что кости ископаемых животных чрезвычайно трудно соотнести с таксономиями, потому что даже целому скелету «бывает трудно приписать <...> признаки, связанные большей частью с шерстью, с окраской и другими качествами, исчезающими при окаменении»²⁰⁶. Иными словами, внешние признаки в случае с ископаемыми оказывались бесполезными. Для атрибуции костей Кювье прибег к данным сравнительной анатомии и принципу корреляции форм у организмов: «с его помощью каждое существо могло быть в крайнем случае распознано по всякому обломку каждой из его частей»²⁰⁷.

²⁰⁴ Foucault Michel. Les mots et les choses. P. 163.

²⁰⁵ Foucault Michel. Les mots et les choses. P. 275–292. Foucault Michel. La situation de Cuvier dans l'histoire de la biologie // Foucault Michel. Dits et écrits 1954–1988. Paris: Gallimard, 1994. Т. 2. P. 30–66.

²⁰⁶ Кювье Ж. Рассуждение о переворотах на поверхности земного шара. М.; Л.: Гос. издательство биологической и медицинской литературы, 1937. С. 129.

²⁰⁷ Там же. С. 130.

Таким образом, с отличительного признака умозрительных таксономий акцент был перенесен на индивидуальный организм как целостность, в котором впервые могло проявить себя бергсоновское индивидуализированное время. Время, таким образом, перестает быть исключительно продуктом таксономических цепочек и проступающих в них изменений того или иного внешнего признака.

Поскольку в основу классификации теперь кладется индивид, то меняется и вся система видов. Дарвин, исходя именно из индивидуальных изменений биологических особей, смог сконструировать иную таксономию видов, которые теперь оказываются «реальностью» генеалогии (как замечает Фуко). Вид приобретает генеалогический характер, то есть становится *последовательностью индивидов*. Дарвин писал в письме Лайелю:

Я придерживаюсь совершенно определенного мнения, что все млекопитающие должны происходить от *одного* предка. Подумайте о множестве деталей, многие из которых имеют минимальное значение для их привычек (как число костей в голове и т. д., волосяной покров, идентичное эмбриологическое развитие и т. д., и т. д.). Это большое количество сходств я должен рассматривать как указывающее на единство происхождения от общего ствола²⁰⁸.

Но такого рода изменение в понимании вида могло быть осуществлено лишь благодаря Кювье, решительно выступившему против ламарковского трансформационизма.

В главке «Рассуждения о переворотах» с характерным названием «Исчезнувшие виды не суть разновидности живущих видов» Кювье писал:

Мне скажут: почему современные расы не могут быть видоизменениями тех древних рас, которые мы находим среди ископаемых, — видоизменениями, вызванными местными обстоятельствами и изменением климата и дошедшими до крайней степени различия в течение длинного ряда лет? Это возражение должно в особенности показаться сильным для тех, которые верят в возможность бесконечного изменения форм организованных существ и которые

²⁰⁸ The Life and Letters of Charles Darwin / Ed. by Francis Darwin. N. Y.: D. Appleton, 1904. V. 2. P. 134.

думают, что с веками и благодаря привычкам все виды могут переходить одни в другие или произойти от одного из них²⁰⁹.

Какие бы градации изменений мы ни обнаружили между сегодняшними животными и мастондонтами, утверждал Кювье, между ними нет никакой генеалогической преемственности. Ни одно животное нельзя прямо вывести из них с помощью постепенной трансформации признаков. Отсутствие генеалогической связи выводилось на основании отсутствия структурного сходства между организмами. С Кювье, как показал Фуко, история перестает быть искусственной темпоральностью эволюции, основанной на логике различий и градаций, история становится *историей жизни организмов*, их выживания, их несовместимости и т. д. По существу, история перестает быть историей духа, она становится историей жизни. Но одновременно история утрачивает качества хронологической непрерывности, континуальность уступает место разным историям, не связанным между собой хронологиям.

История культуры (и об этом не говорилось достаточно внятно) с какого-то момента строится первоначально как платонизирующая история, а затем как история градаций и умозрительного генезиса. Сначала можно было установить абсолютную идентичность прекрасного в искусстве Древней Греции и эпохи Ренессанса. Затем эта «фиксированность» вида уступила место «генетическим» (в понимании Тынянова) цепочкам, в полной мере сохранявшим платонизирующие ориентации. Типичным и новейшим отголоском этой тенденции в русской филологии можно считать теорию подтекстов Тарановского и его последователей. Для Тарановского обнаружение цитаты (признака) означает генеалогическое отношение: если Мандельштам цитировал Вячеслава Иванова, то его текст генеалогически связан с ивановским и смыслы лежат в плоскости этих искусственных генетических цепочек.

Виолле-ле-Дюк неожиданно применил к истории архитектуры метод Кювье и обнаружил такую же органическую структуру в готике, как и в античной архитектуре. То же самое структурное сходство неожиданно увидел между античными образцами и лирикой вагантов Буркхардт.

Но наиболее последовательно метод естественной истории к гуманитарному знанию приложили создатели сравнительного языкознания и срав-

нительного религиоведения, такие, как Макс Мюллер и ментор Фердинанда де Соссюра — Адольф Пикте. Мюллер начинает реконструкцию индоевропейских древностей в середине XIX века на основе методики Дарвина. Он пытается расположить корни индоевропейских слов в таксономические ряды, в которых они связываются различиями, понимаемыми как признаки эволюционных процессов. Мюллер указывает, что «сравнительная филология», которую он создает, должна находиться в семье таких наук, как ботаника, геология и анатомия²¹⁰. Пикте называет свои штудии индоевропейских корней «лингвистической палеонтологией» и сравнивает свою работу с изучением ископаемых²¹¹. В обоих случаях речь идет о возможности реконструкции истока, то есть чего-то принципиально недостижимого для эмпирического наблюдения. И у Мюллера, и у Пикте (и у их современных последователей — индоевропеистов) метод естественной истории позволяет обнаружить единство происхождения, генетический корень. Следует ли особо отмечать чрезвычайную соблазнительность, но и сомнительность такой задачи реконструкции прошлого по модели Кювье?²¹² Конечно, исток (знаменитый немецкий *Ursprung*) — одна из самых мифологических и в конечном счете идеологических конструкций разума²¹³. Исток — чаще всего это хранилище «истинной» идентичности объекта, некой мифической «истины» о нем, а потому он является лишь хитроумной экстраполяцией наших собственных представлений об этом объекте в прошлое.

Именно поэтому Фуко утверждал, что исток ни в коем случае не должен быть объектом генеалогии²¹⁴. Сознвая сомнительность, а иногда и опасность

²¹⁰ Olender Maurice. Les langues du Paradis. Paris: Gallimard; Seuil, 1989. P. 169.

²¹¹ Ibid. P. 182–183.

²¹² Даже такой лидер современной индоевропеистики, как Жорж Дюмезиль, признал возможность ошибочности реконструированных им схем и генеалогий.

²¹³ Показательно, что многие представители сравнительной филологии XIX века в той или иной мере подводили базис под идеологию превосходства арийской (индоевропейской, или индогерманской) расы.

²¹⁴ «Заниматься генеалогией ценностей, морали, аскетизма, знания — никогда не означает пускаться на поиски их „истока“ (*origine*), пренебрегая как недоступными всеми эпизодами истории...» (*Foucault Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire // Foucault Michel. Dits et écrits 1954–1988. T. 2. P. 140*).

того пути, по которому шла сравнительная филология прошлого, подозрительность самого понятия истока, я все же считаю, что уроки естественной истории (как и само понятие генеалогического истока у Кювье и Дарвина) имеют важное значение для современной истории культуры.

Во-первых, естественная история показывает, что даже объекты, не относящиеся к области культуры, интегрируются в историю с помощью идеологических цепочек. Но она же показывает, что разрыв с такого рода платонизирующей конструкцией истории может быть отчасти достигнут благодаря моделям, прошедшим серьезное эпистемологическое испытание в области естественных наук.

Я говорю об этом не потому, что не отдаю себе отчета в фундаментальном различии между текстом культуры и биосферой. Я говорю об этом потому, что преодоление традиционных и устаревших историософских схем может основываться на эвристически плодотворном исключении культурных артефактов из рамок «идеологического» дискурса. Иными словами, «текст» может в какой-то момент пониматься как биологический индивид, то есть как образование, не имеющее за собой никакой идеологии и культурной традиции.

Если биологическая модель кажется читателю слишком радикальной, я могу предложить иную — археологию. Археология начинала с изучения *памятников*, которые решительно связывались с известной нам литературной традицией. Шлиман атрибутировал раскопанные им памятники с томиком Гомера в руках. В 1876 году он информировал короля Греции: «Я переполнен радостью от того, что могу проинформировать Ваше Величество, что я нашел могилы, которые традиция, донесенная Павсанием, знала как могилы Агамемнона, Кассандры, Эвримедонта и их сподвижников, всех без исключения убитых Клитемнестрой и ее любовником Эгисфом»²¹⁵. В шлимановские времена археология стремилась установить непосредственную связь с *истоками* европейской цивилизации в античности. Памятники имели значение прежде всего как выражение бессмертной красоты (роль Винкельмана в ранней археологии весьма велика).

Постепенно, однако, акцент сместился с памятников к менее впечатляющим артефактам: инструментам, предметам утвари, культа и т. д.

²¹⁵ Hands of the Past. Pioneer Archaeologists Tell Their Own Story / Ed. by C. W. Ceram. N. Y.: Knopf, 1966. P. 59–60.

Эти объекты рассматривались как следы деятельности, по которым можно было восстановить характер этой деятельности. Одновременно наметился сдвиг в сторону естественной истории. Идентификация объектов и их расшифровка предполагали обнаружение сходств и различий и помещение предметов в классификации. В такой перспективе, как пишет Жан Молино, «базовым элементом не может быть изолированный предмет, потому что изолированный предмет — ничто и не имеет значения»²¹⁶. Молино замечает, что хотя археологический объект не является природным, только его сериализация в классификациях позволяет интегрировать его в историю и превратить в факт. Сериализация в данном случае опирается на понятие *стиля*. Именно стиль позволяет описать артефакт в категориях сходств и различий и поместить его, как показало классическое исследование орнамента Алоисом Риглем, внутрь некоего генетического слоя.

Когда я указываю на важность моделей, предлагаемых археологией и естественной историей, моделей, альтернативных традиционной истории духа, я, конечно, не считаю, что мы должны игнорировать символическое измерение текстов и произведений искусства. Варбург справедливо (по-видимому, вслед за Фридрихом Фишером) считал, что символическое в культуре эволюционирует от магически-ассоциативного к логически-диссоциативному, и при этом он утверждал, что культура полна рецидивов, возвращений к магии и алогизму²¹⁷. Распространение связанных с магией восковых *ex voto* в период Ренессанса — тому свидетельство. Но символическое не должно создавать системы всеобщей циркуляции и тотальной генетической взаимосвязанности, которые постоянно возникают в рамках истории духа. Символическое само должно быть соотнесено со своим собственным слоем, точно так же, как материальное — со слоем стилистическим. Это разнесение по *слоям* позволяет избавиться от унитарного хронологического видения истории как общего и соединяющего все и вся линейного движения. Классическая история культуры ставит перед собой задачу соединить воедино события, серии,

²¹⁶ Molino Jean. Archeology and Symbol System // Representations in Archeology / Ed. by J.-C. Gardin, Chr. S. Peebles. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1992. P. 21.

²¹⁷ Об этом см.: Rampley Matthew. From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art // The Art Bulletin. V. LXXIX. № 1. March 1997. P. 49–52.

идеи и институции, артефакты, произведения литературы и искусства в рамках историографического континуума. Но каждый организм, как утверждал Бергсон, имеет свое время и изолирован от других.

В этом контексте более чем логично вспомнить об археологическом проекте Фуко, который писал: «внимание сместилось с больших единств, создающих „эпоху“ или „век“, к феноменам разрыва. Под большими континуумами мысли, под массивными и однородными проявлениями духа <...> мы ищем теперь явления прерывистости»²¹⁸. Некоторые современные теоретики археологии считают, что прерывистость, провалы во времени вообще являются объектами археологического исследования, мыслящего категориями страт и образований, которые ассоциируются с той или иной культурой как хронологической и бытовой целостностью²¹⁹.

Но главное заключается в том, что ископаемое попадает в поле зрения археолога, выпав из тех смысловых цепочек, в которые оно было заключено. Как писал Вальтер Беньямин, археологические страты содержат в себе «те изображения, которые, будучи отрезанными от всех более ранних ассоциаций, покоятся, как драгоценности, в холодных комнатах наших поздних прозрений — подобно торсам в собраниях коллекционеров»²²⁰.

Беньямин отчетливо понимал, что прошлое всегда дается нам в разломах и вне континуальности. Действительно, прошлое доходит до нас как странное нагромождение фрагментов, которые мы стремимся включить в континуум наррации. Материал истории всегда дается нам в виде руин, развалин, ископаемых, в виде материала естественной истории. В этом смысле, чем бы мы ни занимались (филологией или историей искусства), прошлое всегда достигает нас в некоем метафорическом археологическом раскопе. Разорванность прошлого, его фрагментарность позволяют видеть в нем либо аллегорические руины, следы неких архаически-мифических эпох, либо прорывы будущего, погребенные в стратах времени. Адорно считал, что важ-

²¹⁸ Foucault Michel. Sur l'Archéologie des Sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie // Foucault Michel. Dits et écrits 1954–1988. T. 1. P. 697.

²¹⁹ Teoria e pratica della ricerca archeologica. V. 1. Premese metodologiche. A cura di Giuseppe Donato, Witold Hensel, Stanislaw Tabaczynski. Np.: Il Quadranti Edizioni, 1986. P. 123–125.

²²⁰ Benjamin Walter. Selected Writings. V. 2. P. 576.

нейшей задачей философии является отделение мифического от актуального и их включение в оппозиции. «Только там, — писал он, — где это противопоставление становится очевидностью, существует шанс полного построения естественной истории»²²¹. То, что у Адорно вызывает к диалектике, у Бенямина фиксируется в кристаллах так называемых *диалектических образов*, в которых новое выступает в видимости архаически-мифологического. Адорно будет говорить о *видимости* сходства нового и старого.

Артефакты оказываются одновременно включенными во множество связей, они располагаются в нескольких временных слоях. Это их свойство было отражено психоанализом, для которого старая травма может принадлежать новейшей актуальности. Показательно, что Фрейд проявил интерес к роману Вильгельма Йенсена «Градива», герой которого — археолог, глядя на походку женщины, изображенной на помпейском рельефе, узнает знакомую ему девушку. У Йенсена, по мнению Фрейда, «так называемое эстетическое суждение, согласно которому каменное изваяние представляет нечто «современное», замещает собой знание археолога, который хочет, чтобы подобная походка принадлежала девушке, которую он знает и которая пересекает улицу в то самое время, когда он живет...»²²².

Эта способность объекта принадлежать прошлому и настоящему одновременно помещает его в перспективу, которую Бенямин называл перспективой *истока* (*Ursprung*). *Исток* в данном случае не имеет ничего общего с «истоком» Макса Мюллера. По мнению Бенямина, будучи исторической категорией, он не имеет ничего общего с генезисом (*Entstehung*) и, соответственно, с поиском «истинной идентичности». Мы вновь здесь возвращаемся к той проблематике, которая волновала Тынянова:

Термин «исток» намерен описывать не процесс, с помощью которого существующее приобрело бытие, но скорее то, что возникает из процесса становления

²²¹ Adorno Theodor W. The Idea of Natural History // Telos. № 60. Summer 1984. P. 123. Наиболее известный анализ отношений истории и естественной истории дан Адорно не в этой ранней работе, но в последней части «Негативной диалектики». См. Adorno Theodor W. Negative Dialectics. N. Y.: Continuum, 1992. P. 300–408.

²²² Freud Sigmund. Le Délire et les rêves dans la *Gradiva* de W. Jensen. Paris: Gallimard, 1986. P. 193.

и исчезновения. Исток — это водоворот в потоке становления, и в своем кружении он проглатывает тот материал, который включен в процесс генезиса. То, что принадлежит истоку, никогда не проявляется в голом и очевидном существовании фактического...²²³

С одной стороны, «исток» проявляет себя в повторениях, с другой же — в несовершенстве и неполноте, с которой сталкивается самопроявление идеи в историческом мире. Во всяком случае «исток» всегда является результатом разыскания и отражает в себе сам процесс этого разыскания. Исток проявляется через внимательное изучение структуры. И в этом смысле операция его нахождения сходна с той, которую осуществляют натуралисты, старающиеся обнаружить исток биологической особи в ее структуре. Исток всегда спрятан в этой структуре, он всегда — пережиток, как кость, доставшаяся нашему скелету от дальних предков. И в этом смысле он всегда актуален. Так, в ренессансном портрете *содержится* восковое *ex voto*, даже если портрет не произошел от него генетически. В готическом соборе *заключены* эллинские образцы, даже если мы не видим между ними сходства. Исток принадлежит в равной мере истории культуры и естественной истории, хотя и реализуется он в них по-разному. В обоих случаях он не дает истории погрузиться в платонизирующую, замкнутую и фальшивую нарративную историю прошлого, отделенного от нас непроходимым рвом.

223

Benjamin Walter. The Origin of German Tragic Drama. London: Verso, 1977. P. 45.

II. КОСМОГРАФИЯ И ЛАБИРИНТ.
ЗАМЕТКИ О ВИДЕНИИ,
СЛЕДАХ ВРЕМЕНИ
И ИХ ОСВОЕНИИ

1. Стилъ и история.

Бюффон и Гегель

Книга Густава Шпета «История как проблема логики» начинается с опровержения расхожего предрассудка, что XVIII век не знал исторического сознания, которое развилось только в XIX веке. Шпет приводит, например, суждение Виндельбанда, согласно которому историзм сознания — завоевание последующей философии. И действительно, взять хотя бы Юма, о котором среди прочих пишет Шпет. Юм, в сущности, не признавал возможности нового и случайного, а потому мыслил, с нашей точки зрения, неисторически. Он писал:

Общепризнано, что существует значительное единообразие в поступках людей всех наций и эпох и что человеческая природа всегда остается одинаковой во всех своих принципах и действиях. Одинаковые мотивы всегда порождают одни и те же поступки, одинаковые явления вытекают из одинаковых причин. Честолюбие, скупость, себялюбие, тщеславие, дружба, великодушие, патриотизм — все эти аффекты, смешанные в различной степени и распределенные среди людей, с начала мира были и теперь еще остаются источником всех действий и предприятий, какие только когда-либо наблюдались среди человечества. Вы желаете ознакомиться с чувствами, наклонностями и образом жизни греков и римлян? Изучите хорошенько характер и поступки французов и англичан, и вы не сделаете больших ошибок, перенеся на первых большинство наблюдений, сделанных вами над вторыми. Человечество до такой степени одинаково во все эпохи и во всех странах, что история не дает нам в этом отношении ничего нового или необычного²²⁴.

Шпет объясняет тот факт, что Юм, с его эмпиризмом, лежащим вне Просвещения, еще не знает историзма. По мнению российского философа, именно в недрах Просвещения вызревает историзм XIX века: «Окажется прежде всего, что в XVIII веке очень энергично разрабатывались чисто исторические вопросы при помощи исторических методов, что хотя и остается преобладающей прагматической окраска в способе объяснения, но зато закладывается фундамент основательной филологической и материальной критики, наконец, что самый предмет истории приводится к тому пониманию, которое господствует и в XIX „историческом“ веке»²²⁵. В эпоху Просвещения историзм скрыт под маской прагматизма, но с очевидностью зреет и готовится к расцвету в следующем столетии. Расцвет этот связан со многими именами, над которыми возвышается имя Гегеля, в философии которого историзм возводится на престол.

В 1938 году Эдгар Уинд опубликовал исследование «Революция исторической живописи», где показал, что в изящных искусствах первые признаки историзма проявляются в последней трети XVIII столетия. Он указывает на первое произведение, в котором проявляется историзм. Это «Смерть генерала Вольфа», написанная в 1771 году Бенджаменом Уэстом. На этом полотне была изображена гибель генерала Вольфа в 1759 году в отдаленном уголке Канады. Уэст одел своего героя в униформу своего времени и оправдал это решение верностью исторической правде. Согласно господствовавшей традиции героическая смерть воина должна была изображаться в условном античном декоре. Именно эта традиция хорошо видна в коммеморативной живописи Французской революции, например у Давида. Уинд рассказывал, что Рейнольдс пытался разубедить Уэста, грубо нарушавшего академический канон, но, увидев готовую картину, «признал, что Уэст выиграл пари и смог трактовать современный сюжет в большом стиле, не оскорбляя *decorum'a*»²²⁶. Проблема Уэста, которую он смог решить, может быть описана как сопротивление «большого стиля» вторжению исторически достоверной детали. Уинд объяснял, что академики «боялись того, что представление героической смерти в повседневном платье

²²⁵ Шпет Густав. История как проблема логики. М.: Памятники исторической мысли, 2002. С. 105.

²²⁶ Wind Edgar. The Revolution of History Painting // Journal of the Warburg Institute, Vol. 2, No. 2, Oct., 1938. P. 116.

разрушит в зрителе уважение к герою и лишит его чувства почтения и удивления, этого ощущения необыкновенного и чудесного, с которым он должен приближаться к героическим деяниям»²²⁷. История понимается как совокупность необыкновенных поступков, на которые неспособна прозаическая современность. Значительно позже это ощущение будет оформлено Максом Вебером в его теории «расколдовывания» современного мира и его инструментальной рационализации. Из мира исчезает магия, составляющая существо истории. Исторический след понимается как след чуда, невероятного поступка. Но исторически достоверное конфликтует не только с героическим, но и со стилем. Полемика вокруг картины Уэста отсылает и к очевидному диссонансу исторически достоверного по отношению к стилистически целостному. Достоверная деталь, как нечто частное, одиночное, индексальное, не сочетается со стилем, как с неким общим и несколько абстрактным выражением истории. Этот диссонанс предвосхищал многие проблемы «исторического» XIX века.

Что же такое этот «стиль», сопротивляющийся вторжению современных элементов? Бюффон, посвятивший стилю знаменитую речь, противопоставлял стиль спонтанно-аффективной речи, которая не организует мысли и манеру выражения в некий гармоничный порядок. Главным свойством стиля Бюффон считал его единство, основанное на единстве темы и мысли. Он писал:

Почему произведения природы совершенны? Дело в том, что всякое такое произведение — это целостность, и оно следует вечному плану, от которого оно никогда не отступает...²²⁸

Когда Бюффон в общеизвестном афоризме утверждал, что «человек — это стиль», он имел в виду как раз органическое единство текста, в котором отражается органическое единство природного существа — человека. Стиль, по его мнению, отметал все плохо интегрированное в природную органику целого. Но органика стиля обеспечивалась тематикой:

²²⁷ Wind Edgar. The Revolution of History Painting. P. 117.

²²⁸ Buffon Georges Louis Leclerc. Discours sur le style suivi d'extraits choisis. S.L. Société générale de librairie catholique, 1882. P. 19.

Поэзия, история и философия все имеют один и тот же предмет, величайший предмет (*un très grand objet*) — человека и природу. Философия описывает и живописует природу; поэзия живописует и делает ее прекрасней; она также живописует людей, она их возвеличивает, преувеличивает (*elle les agrandit, les exagère*), она создает героев и богов. История живописует лишь человека, она рисует его таким, каков он есть: таким образом, тон историка становится возвышенным лишь тогда, когда он касается великих людей, когда он рассказывает о величайших деяниях, величайших движениях и величайших революциях... ²²⁹

Стиль, таким образом — не просто нечто природно-органическое, он призван живописать природу и человека, соотносимого с величием и единством природы. Только вознося человеческое до природного, то есть принципиально внеисторического, стиль достигает совершенства, а художник возвышенного. Природное же, согласно Бюффону, это то, что не терпит гетерогенности. Бюффон декларирует резкое неприятие всякого элемента, способного нарушить единство: «... ничто не противостоит в большей мере свету, который должен образовать тело и равномерно распространиться по рассказу, чем эти искры, которые извлекаются исключительно силой, столкновением слов друг с другом, и которые ослепляют нас на несколько мгновений, лишь чтобы затем оставить нас в потемках»²³⁰. Героизация в исторической живописи в такой перспективе идет по пути трансцендирования исторического и его превращения в природное. Отсюда страсть к природной нагоде и гармоничности героических тел. Униформа Вольфа торчит как заноза из возвышенно-природного тела картины. Историческое выступает тут как принципиально антиприродное и антистилевое, как частное и гетерогенное. Отсюда восхищение Рейнольдса способностью Уэста интегрировать историческое в так называемую «историческую живопись», которая принципиально противостоит историзму.

Стиль у Бюффона не имеет никакого исторического измерения. Гегель в значительной степени воспроизвел модель Бюффона, но модифицировал ее. Он противопоставил стиль — «манере». Манера у Гегеля — это область чисто индивидуального выражения. У Бюффона стиль свойственен природе,

²²⁹ Buffon Georges Louis Leclerc. Discours sur le style suivi d'extraits choisis. P. 30–31.

²³⁰ Ibid. P. 21–22.

а не истории, а потому может быть выражением природного, естественного в человеке. У Гегеля манера субъективна и не выражает ничего закономерного-природного: «Манера касается лишь частных и потому случайных особенностей художника, поскольку они сказываются в процессе создания художественного произведения и выступают в самом предмете и его идеальном изображении»²³¹. Зато стиль понимается Гегелем как нечто всеобщее:

Стилем обозначается здесь такой способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов искусства и вытекающим из понятия предмета законам. <...> Оригинальность состоит не только в следовании законам стиля, но и в субъективном вдохновении, когда художник не отдается голой манере, а избирает в себе и для себя разумный материал и, руководясь своим внутренним чувством, своей художественной субъективностью, формирует его как в согласии с сущностью и понятием определенного вида искусства, так и в соответствии со всеобщим понятием идеала²³².

Иными словами, стиль возникает тогда, когда индивидуальное поглощается всеобщим и универсальным. Принцип стиля, прежде всего, выражен в абсолютном единстве произведения:

Истинное художественное произведение должно быть свободно от этой превратной оригинальности, ибо оно доказывает свою подлинную оригинальность лишь тем, что оно предстает как единое создание единого духа, который ничего не собирает и не склеивает по кусочкам извне, а создает строго связанное монолитное целое, выполненное в одном тоне и развертывающееся посредством себя самого в соответствии с тем, как объединился в самом себе сам предмет. Если же, напротив, мы находим, что сцены и мотивы объединены не сами собою, а лишь извне, то в таком случае отсутствует внутренняя необходимость их соединения и оно представляется лишь случайной связью, произведенной каким-то третьим, чуждым лицом²³³.

²³¹ Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 302.

²³² Там же. Т. 1. С. 305.

²³³ Там же. Т. 1. С. 307–308.

Единство произведения, обладающего стилем, оставляет мало места самопроявлению творца, его свободная воля поглощается стилевым единством. Иначе произведение будет нести на себе следы произвола, собирающего его «извне». В принципе, Гегель прямо не связывает в «Эстетике» стиль с историей, но связь эта лежит на поверхности. В отличие от Бюффона, природа у Гегеля обладает лишь относительной способностью к интеграции разнообразия мира, так как «...ее внутреннее содержание не выявлено как внутреннее для самого себя, но разлито в пестром многообразии явлений и потому не самостоятельно»²³⁴. Истинное единство достигается только тогда, когда дух свободно обращается к самому себе, и обращение это должно трансцендировать волю индивидуального творца.

У Гегеля дух возникает из взаимодействия субъективного и объективного, логики и природы. В Логике он предстает как наука об идее в самой себе, наука, направленная на постижение человеческой мысли. В философии природы речь идет о науке, об идее *вне себя* или для себя. В философии духа — об идее в себе и для себя. История реальности — это история духа, который стремится совпасть и примириться с собой в некоем финальном синтезе. Синтетическое единство культуры или искусства не является завершением истории, но в нем дух являет себя как объективация наиболее полного воплощения духа эпохи, времени.

Полное гармоническое совпадение с собой, однако, чрезвычайно близко концу исторического как такового. Герберт Маркузе, считавший, что в основе гегелевской исторической онтологии лежит динамизм жизни, замечал, что у Гегеля «жизнь выходит за рамки своей собственной историчности на пути к сущностной внеисторичности Абсолютного Знания; Жизнь выходит за пределы своей собственной историчности»²³⁵. До тех пор, пока культура не достигает полной адекватности между субъектом и объектом, то есть, до тех пор пока она исторична, она неотвратимо несет в себе элементы анахронизма, вроде современных костюмов Уэста в историко-коммеморативном полотно. Как только она достигает идеальной гармонии абсолютного единства в воплощении истории, она перестает быть исторической.

²³⁴ Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика. Т. 1. С. 140.

²³⁵ Marcuse Herbert. *Hegel's Ontology and the Theory of Historicity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1987. P. 4.

Это противоречие принципиально для всей истории XIX века, которая тонет в анахронизмах и не может обрести вожделенного стиливого единства. На самом понятии стиля, как всепронизывающей репрезентации эпохи, лежит печать чего-то безвозвратно утраченного. Можно говорить о стиливом единстве греческой классической эпохи или готики, но чем ближе мы подходим к современности, тем труднее обнаружить это единство.

Это противоречие выражено в представлении о способности искусства обеспечить бессмертие, то есть, вывести изображаемое за рамки исторического. Эссеист начала XX века Робер де ля Сизеранн видел непримиримое противоречие между идеей скульптуры и получавшими распространение памятниками людей в современной одежде. Нелепость таких памятников, по его мнению, заключалась в невольной попытке обессмертить преходящую моду:

Общественные площади Европы от Глазго до Неаполя заполнились бронзовыми фигурами, фиксирующими для вечности покров сюртуков. А в генуэзском Кампо-Санто итальянские художники, мстя Канове, воспели в мраморе с помощью своих коварных резцов славу пиджаков в клетку, начищенных ботинок, фетровых шляп...²³⁶

Сизеранн объяснял нелепость современных памятников противоречием между исторически детерминированным туалетом и идеей скульптуры, ориентированной на воплощение вечной красоты и гармонии.

Теодор Адорно писал о том конфликте, который испытывает на себе искусство, постоянно сталкивающееся с невозможностью гармонизировать детали и абсорбировать их в некую тотальность. Произведение искусства создается художником, придающим ему видимость как форму. Но произведение претендует и на объективность своей формы, которая якобы обладает всеобщностью, в которой отражается мир. Адорно писал:

Пробуждается обманчивое ощущение, что все это — не обман, что присущие произведению диффузные, чуждые личностному началу Я черты и внесенная в них предустановленная тотальность находились в гармонии друг с другом

236

Sizeranne Robert de la. Les questions esthétiques contemporaines. Paris: Hachette, 1904. P. 117–118.

априори, тогда как сама гармония ставится и режиссируется извне; что процесс создания произведения представляется как единственный результат органичного развития самого произведения, от самых низших до самых высших его структур, тогда как процесс этот по-прежнему, как встарь, предопределен указаниями «сверху»²³⁷.

Эти усилия по гармонизации, по наложению на материал единого стиля, якобы исторически предопределенного, сами лежат в основе стилевого единства, возникающего именно как усилия по подавлению всех сопротивляющихся гармонизации элементов:

В произведениях искусства в силу их конституции должно растворяться все гетерогенное их форме, в то время как они, однако, являются формой единственно по отношению к тому, что они хотели бы заставить исчезнуть. Тому, что в них хочет явиться, они препятствуют в силу собственных априорных качеств²³⁸.

Только появление дисгармоничных, гетерогенных элементов, не поглощенных видимостью, не только позволяет произведению обрести экспрессивность, энергию выражения, но и связь с определенным «частным» историческим моментом. Это становится возможным только тогда, когда обнаруживается иллюзорность исторической целостности. История, прежде всего, должна начать осознаваться как совокупность частных фактов и поступков, как зона гетерогенного. В этот момент и происходит крушение утопии большого стиля. Адорно писал: «Сожалеть следует не о том, что искусство лишилось стиля стилией, а о том, что оно, поддавшись обаянию их авторитета, подделывало стили; вся бесстильность девятнадцатого века приходит к такому финалу»²³⁹.

Долгое время стиль считался языком эпохи, в действительности же он не давал эпохе говорить. Историзм возникает в культуре как кризис стиля, который одновременно выражается в неспособности «говорить».

²³⁷ Адорно Теодор. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 159–160.

²³⁸ Там же. С. 162.

²³⁹ Там же. С. 298.

2. Символ.

Гегель, Виолле-ле-Дюк, романтизм

Историзм начинает особенно остро реализоваться в регионах, испытывающих «проблемы» с историей. Это может быть отставшая от мирового прогресса Австро-Венгрия, которая не имеет единой истории, а потому начинает ее изобретать. Это может быть и Россия, которая до 1917 года страдала от комплекса исторической неполноценности, суть которого была прекрасно сформулирована Чаадаевым:

Окиньте взором все прожитые века, все занятые нами пространства, и Вы не найдете ни одного приковывающего к себе воспоминания, ни одного почтенного памятника, который бы властно говорил о прошедшем и рисовал его живо и картинно. Мы живем лишь в самом ограниченном настоящем без прошедшего и без будущего, среди плоского застоя²⁴⁰.

Такое чувство дефицита исторического возникает на фоне обостряющегося сознания историзма, характерного для начала XIX века.

Ощущение выпадения из истории было описано и осмыслено молодым Марксом по отношению к Германии. Для Маркса современная Германия отстала от мирового исторического процесса и все еще существует в *ancient régime*. Покуда *ancient régime* боролся с новым нарождающимся миром, в его сопротивлении еще было что-то трагическое. Но сегодня немецкая действи-

²⁴⁰ Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. М.: Наука, 1991. Т. 1. С. 325.

тельность представляет собой чистый анахронизм. Приведу заслуженно знаменитый фрагмент марксова анализа:

Современный *ancien régime* — скорее лишь комедиант такого миропорядка, действительные герои которого уже умерли. История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым²⁴¹.

С точки зрения Маркса, германская действительность настолько архаична, что даже ее отрицание является архаическим по существу:

Даже отрицание нашей политической современности обретается уже в исторической кладовой современных народов как покрытое пылью прошлое. Когда я отвергаю напудренные косы, мне все еще приходится иметь дело с ненапудренными косами. Отвергая немецкие порядки 1843 года, я, по французскому летосчислению, нахожусь едва ли даже в 1789 году и уж никак не в фокусе современности²⁴².

Ситуация, описанная Марксом, интересна среди прочего потому, что все в горизонте немецкой истории анахронично, и в силу этого отмечено острым историзмом, как, например, косы и парики, которые ясно вписаны в определенный хронологический контекст. Историзм еще и потому всегда анахроничен, что не соответствует современности, которая уже в силу этого как бы не отмечена ясными чертами исторического.

Это несоответствие современности понималось Гегелем и Марксом как *отчуждение*. Отчуждение — это как раз несовпадение объекта и субъекта, то есть, анахронизм. В «Немецкой идеологии» само гегелевское понимание истории укоренено в анахронизме:

²⁴¹ Маркс Карл. К критике гегелевской философии права. Введение // Маркс Карл, Энгельс Фридрих. Сочинения. М.: Политиздат, 1955. Т. 1. С. 418.

²⁴² Там же. С. 415–416.

... весь исторический процесс рассматривался как процесс самоотчуждения «Человека»; объясняется это, по существу, тем, что на место человека прошлой ступени они всегда подставляли среднего человека позднейшей ступени и наделили прежних индивидов позднейшим сознанием. В результате такого переворачивания, заведомого абстрагирования от действительных условий и стало возможным превратить всю историю в процесс развития сознания²⁴³.

Невыносимый для Маркса анахронизм получает, однако, совершенно иное толкование у патриотических ценителей национального прошлого. Парик, вызывающий отвращение у Маркса, вызывает у такого ценителя умиление. Историзм становится способом культивирования и сохранения национального прошлого. Большую роль тут сыграл романтизм. Существенно также и возникновение новых областей знания, таких как филология, а затем археология. Одновременно возникают первые музеи, чьей задачей становится консервация прошлого, например, известный Музей французских памятников (1793–1818) Александра Лемуара или историческая коллекция средневековых реликвий Александра Дю Соммерара (1779–1842), выставленная в 1830-х годах в отеле Клюни в Париже²⁴⁴.

²⁴³ Маркс Карл, Энгельс Фридрих. Немецкая идеология // Маркс Карл, Энгельс Фридрих. Сочинения. Т. 3. С. 69.

²⁴⁴ Стивен Банн подробно рассмотрел процесс упорядочивания обеих новаторских коллекций. У Лемуара был принят «метонимический» принцип размещения экспонатов исключительно по хронологии и «эпохам». Банн показал, что чисто исторический принцип оказался недостаточно эффективным для смысловой организации экспонатов. Дю Соммерар наряду с хронологическим принципом ввел тематический: «религиозная жизнь», «кухня» и т. д. Искусство же он вообще вывел из хронологии. По мнению Банна, таким образом, принцип синекдохи, который вел от предмета к его пользователю (то есть принцип индексальности), был уравновешен «мифической системой „прожитой“ истории, истории, как *le vécu*. Это утверждение опытной реальности истории, которую риторика музея одновременно производит и уничтожает. „История“ становится реальной благодаря фикции прозрачности исторической синтагмы» (Bann Stephen. *The Clothing of Clio. A Study of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. P. 88).

Музеификация сопровождается массивной реставрацией памятников старины, образцом которой была работа Эжена Виолле-ле-Дюка над Собором Парижской богородицы. Когда Виолле-ле-Дюку была поручена реставрация собора, последний находился в ужасном состоянии. Сохранились лишь немногие из знаменитых химер, но и те очень сильно пострадали от времени. Виолле-ле-Дюк решил «восстановить» множество несохранившихся скульптур, полагаясь на свое собственное воображение. Майкл Кемилль обратил особое внимание на произведенную французским архитектором переоценку смысла химер. Тогда как эти средневековые монстры обычно считались защитниками от сил зла, архитектор стал рассматривать их как защитников самого здания от упадка и разрушения. Таким образом, как замечает Кемилль, химеры становятся «встроенными элементами реставрации, сохраняющими и охраняющими структуры»²⁴⁵. Но это попросту значит, что химеры — эти эмблематические элементы готического собора — представляются французскому архитектору XIX века как нечто вневременное. Именно в силу своего «ахронизма» они могут предотвратить распад структуры сооружения.

В «Беседах об архитектуре» Виолле-ле-Дюк касается генезиса монстров в истории культуры. По его мнению, они возникают в варварские времена как результат воображения, которое он неожиданным образом связывает с прямым копированием природы: «Человек не может, строго говоря, творить: он может лишь приближаться, собирать элементы божественного творения, создавать из них композит, похожий на творение второго порядка»²⁴⁶. Монстр — это миметический слепок с реальности, его монструозность, однако, связана с тем, что он по природе своей композитен, состоит из разных частей. Сила же искусства заключается в том, что создание варварских монстров следует не только миметическому инстинкту, но и разуму, который требует гармонизации частей:

Эта естественная способность указывает ему [художнику], что, чем более порождения его воображения удаляются от реальности, тем больше он должен

²⁴⁵ Camille Michael. The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. P. 17.

²⁴⁶ Viollet-le-Duc Eugène. Entretiens sur l'architecture. Paris: A. Morel, 1863. T. 1. P. 25.

придавать материальному ассамбляжу (*à l'assemblage materiel*) внятность, — связность, гармоническую форму. Человеческое воображение придумывает кентавра — невозможное существо, противоположное всему тому, что создала природа, животное с четырьмя ногами и двумя руками, двумя парами легких, двумя сердцами, двумя печенками, двумя желудками, двумя животами и со всем, что из этого следует²⁴⁷.

Именно сила гармонизирующего разума позволяет интегрировать человека и лошадь в некое единство, которое нам кажется почти гармоничным.

Разум — надисторическая сила, которой открыто поле внеисторического, данного нам в виде тотальности, целостности, поглощающей в себя монструозность миметического и исторического. Разум-идея позволяет трансцендировать анахроничность «материальных ассамбляжей», если использовать выражение Виолле-ле-Дюка. В 1846 году архитектор написал небольшую, но важную работу «Готический стиль в девятнадцатом веке», в которой обсуждался взволновавший Академию вопрос о допустимости постройки в XIX веке зданий готического стиля. Виолле-ле-Дюк признает, что такие здания будут анахронизмом, «странностью», так они не могут, подобно Нотр-Даму, претендовать на статус исторического монумента. Они, писал архитектор, «представят шокирующий контраст со всем тем, что будет строиться, со всем тем, что будет происходить вокруг, и, в силу одного этого противоречия, возвысаясь до мощи памятника, они нанесут оскорбление разуму и вкусу...»²⁴⁸

Это оскорбление разуму, однако, действует только в той мере, в какой готика понимается как исторически определенный стиль. Виолле-ле-Дюк, однако, предлагает посмотреть на нее и с другой точки зрения. Готика — не только стиль средневековья, но и наиболее адекватное выражение духа религии. Возвысаясь до духа, до идеи, готика утрачивает историзм и становится транс-исторической.

Но самое существенное тут — это способность разума и идеи трансформировать гетерогенный ассамбляж, монстра историзма в свою противоположность. Исторически детерминированное превращается в символ.

²⁴⁷ Viollet-le-Duc Eugène. Entretiens sur l'architecture. T. 1. P. 25.

²⁴⁸ Viollet-le-Duc Eugène. Style au dix-neuvième siècle. Paris: Librairie Archéologique de Victor Didhon, 1846. P. 6.

Показательно, что интерес к символу, особенно у романтиков, развивается параллельно с возникновением историзма. Такая роль символа была связана с меняющейся перспективой на мифологию, которая сначала понималась как вечный репертуар символов и аллегорий, затем стала рассматриваться как историческое явление, характеризующее определенный этап развития человечества. И наконец, отчасти благодаря Гердеру, мифология стала пониматься как историческое образование, цель которого — трансцендировать историю. Идея эта была сформулирована Гердером в эссе «О новом использовании мифологии» (1767). Поскольку мифология, считал Гердер, укоренена в универсальном репертуаре историй и образов, она, будучи исторической по существу, может вывести за пределы историзма и стать инструментом социальной идентификации и унификации²⁴⁹.

В рамках такого подхода символ понимается как такая форма мысли, в которой снимается различие между частным, особенным и всеобщим, явлением и идеей. Гете писал:

Символика превращает явление в идею, идею в образ и притом так, что идея всегда остается в образе бесконечно действенной и недостижимой. Даже выраженная на всех языках, она осталась бы все-таки невыразимой²⁵⁰.

В символе бесконечность идеи всегда активна. Шеллинг в «Философии искусства» понимал символ как синтез схематического и аллегорического. В схематизме общее обозначает особенное, в аллегории — наоборот. «Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где то и другое абсолютно едины, есть символ»²⁵¹.

Шеллинг утверждал, что в античном язычестве идея выражается в абсолютной конкретности природных форм: «Бесконечное созерцалось лишь в конечном и таким образом само оказывалось подчиненным конечному»²⁵².

²⁴⁹ См. *Halmi Nicholas*. The Genealogy of the Romantic Symbol. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 136–138.

²⁵⁰ Гете Иоганн Вольфганг. Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. С. 352.

²⁵¹ Шеллинг Фридрих Вильгельм. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 106.

²⁵² Там же. С. 130–131.

В христианстве характер символизма меняется. По мнению Шеллинга, христианство не соотносит идею с природой (то есть с абсолютно конечными формами), но с историей, которая сама по себе разворачивается в бесконечной временной прогрессии. «В Христе гораздо больше символизируется конечное через бесконечное, чем последнее через первое»²⁵³. Шеллинг рисует картину христианского символизма, воплощенного в церкви, которая как «океан» все принимает в себя, воплощает в своей видимой ипостаси все разнообразие человечества, являет в своей конечности бесконечность. «В мире идеальном, т. е. по преимуществу в истории, божественное сбрасывает с себя покров, и история — это ставшая явной мистерия божественного царства»²⁵⁴.

Символ у Шеллинга таким образом трансцендирует историзм, преобразуя его в хронологическое единство всех времен. Я, конечно, ни в коей мере не возвожу идеи Виолле-ле-Дюка к философии Шеллинга, я просто хочу показать сходство их мыслительных ходов, с помощью которых нечто отмеченное историзмом превращается в надисторический символ. Символизм, первоначально возникающий в рамках романтизма, а затем ближе к концу XIX столетия становящийся заметным, самостоятельным течением в культуре, восстанавливает с помощью символа утраченное стилевое и смысловое единство эпохи. Символ позволяет частному, историческому участвовать в большом темпоральном комплексе. Готика у Виолле-ле-Дюка покидает историзм стиля — и «возвышается» до символа.

Символ — это историзированный фрагмент, претендующий на свою внеисторичность. Одной из ипостасей символа в культуре романтизма становится иероглиф, привлекавший к себе внимание еще с эпохи Ренессанса. Постренессансная культура ассимилировала иероглиф как образец для иконографии и эмблематики. Но романтики начинают видеть в нем все черты символа²⁵⁵. Иероглиф интересен тем, что он как бы выпадает из линейной цепочки письма (ассоциируемого с течением линейного хронологическо-

²⁵³ Шеллинг Фридрих Вильгельм. Философия искусства. С. 133.

²⁵⁴ Там же. С. 136.

²⁵⁵ См. *Dieckmann Liselotte*. The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism // Comparative Literature. 1955. Autumn. Vol. 7. No. 4. P. 306–312; *Dieckmann Liselotte*. Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol. St. Louis: Washington University Press, 1970.

го времени) и превращается в изолированный, полуавтономный фрагмент, чья сила заключается как раз в том, что он, не интегрируясь до конца в текст, обладает способностью открываться на всю глубину мироздания.

Новалис, например, считал, что мироздание, когда-то, в пору творения и откровения, полное смысла для людей, стало непроницаемым в своем значении. Люди утратили ключи к его пониманию. Иероглифика — обломки того утраченного языка, когда природа еще говорила с человеком. Иероглифы дошли до нас, уже потеряв свое значение:

Раньше все вещи были явлениями духа. Сегодня мы не видим ничего, кроме мертвого повторения, которое мы не понимаем. Смысл иероглифа утрачен²⁵⁶.

Для того, чтобы восстановить утраченный смысл иероглифов, мир, как писал Новалис, должен быть сделан романтическим. Для этого повседневное должно стать загадочным, познанное — непознанным, конечное должно обрести видимость бесконечного.

Одно из важнейших свойств иероглифа — это его непоглощаемость текстом. Иероглиф выступает как исторический фрагмент минувших эпох. Йозеф Гёррес так характеризовал творчество Жана-Поля, в его глазах — иероглифического автора *par excellence*:

Он возводил и стены из торсов, и колонн, и голов, и барельефов, и, наоборот, как египтяне, высекал образы из обломков старых стен и, нанося на них свои письмена, отнюдь не стирал начертанные на них древние иероглифы, — и при всем том безвкусица, какую ставят ему в вину, не более чем жалкая выдумка, которую передают из уст в уста, полагаясь на легковёрность собеседника²⁵⁷.

²⁵⁶ Novalis. Philosophical Writings. Albany: State University of New York Press, 1997. P. 60.

²⁵⁷ Гёррес Йозеф. О сочинениях Жана Поля Фридриха Рихтера // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 337. Показательно, что эти рассуждения включены Гёрресом в раздел «Стиль» и являются ответом на обвинения Жан-Поля в безвкусице и бесстилье: «Стиль. Тут немедленно припоминаются старинные сетования на дурной стиль и безвкусицу — ярко-красное знамение воцаряющегося дурного вкуса на самом краю горизонта» (там же).

Символическое чтение иероглифов призвано преодолеть видимый хаос фрагментов и руин, оставленных неумолимым ходом истории. Историзм должен быть трансцендирован «романтизмом» (часто ассоциируемым с историзмом), если использовать выражение Новалиса. Сам Жан-Поль называл этот романтизм «фантазией»:

Если остроумие — это играющая анаграмма природного, то фантазия — это иероглифический алфавит природы, и требуется не много образов, чтобы выразить ее. Фантазия всякую часть превращает в целое — тогда как прочие силы и опыт только рвут страницы из книги природы, — она все обращает в целокупность, даже и бесконечное²⁵⁸.

Логика тут понятная. То, что стилисту кажется безвкусным нагромождением разнородных фрагментов «стенами из торсов, и колонн, и голов», может пониматься как чистая игра фантазии, которая превращает конечный фрагмент в иероглиф вневременного и бесконечного. Романтизм как направление в целом активно занимается освоением историзированного фрагмента в направлении его фантастического преобразования во вневременной символ. Николас Халми видит в этой стратегии представление о том, что «все что угодно может приобрести значение, а по видимости атомизированный индивид оказывается частью гармонично структурированного целого»²⁵⁹. Не оспаривая этого утверждения, я настаиваю на том, что ключ от этой стратегии в меньшей мере лежит в области метафизики и в большей мере в области парадоксов возникающего исторического сознания.

²⁵⁸ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. С. 79.

²⁵⁹ Halmi Nicholas. The Genealogy of the Romantic Symbol. P. 25.

3. Производство старины.

Солнцев, Сахаров

Историзированные объекты начинают массово фантазмироваться романтической и постромантической культурой именно как иероглифы, которые открывают доступ к утраченной континуальности исторического времени. Одним из наиболее успешных изобретателей псевдоисторических артефактов в России был Федор Григорьевич Солнцев (1801–1892). Сын крепостного, Солнцев смог поступить в 1815 году в Императорскую академию художеств, которую он закончил спустя девять лет с двумя золотыми медалями. Еще будучи студентом, он привлек к себя внимание Алексея Николаевича Оленина — государственного секретаря и президента Академии художеств. Оленин и привлек Солнцева к реконструкции российских древностей и созданию их иконографии. Солнцеву было поручено создать гигантский изобразительный свод древних обычаев, нарядов, оружия, церковной и имперской атрибутики, якобы основанной на материалах археологии и этнографии. Эти изображения мыслились, вероятно, в прямом соотношении с сочинением самого Оленина, опубликованном в 1832 году: «Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения словен от времен Траяна до нашествия татар».

Задача Солнцева — визуализировать исчезнувшую культуру, создать гигантскую коллекцию антикварных артефактов на бумаге. Но создание этой коллекции не является результатом чисто археологической реконструкции, оно подчиняется некоторым идеологическим императивам. Оленин и его окружение ставили перед собой задачу найти сходство между Древней Грецией и Россией. Оленин даже предложил Солнцеву написать картину (для

получения звания академика), где бы на одном полотне были изображены греческие и русские памятники, обнаруженные при раскопках. А. А. Формозов так определяет существо общего проекта Оленина и Солнцева:

Установки так называемого оленинского кружка литераторов и художников Л. Н. Майков определял впоследствии следующими словами: «героическое, возвышающее душу, присуще не одному классическому — греческому и римскому миру, оно должно быть извлечено и из преданий русской древности и возведено искусством в классический идеал». Именно с этой установкой связаны два направления в работах А. Н. Оленина, который писал об оружии гладиаторов, изображениях на античных вазах, о находках в Керчи и одновременно о тмураканском камне, шлеме Ярослава Всеволодовича и рязанском кладе русских ювелирных вещей²⁶⁰.

По мнению современных исследователей, Солнцев работал тем же методом, что и Виолле-ле-Дюк, а именно методом «вдохновенной творческой переинтерпретации»²⁶¹, в котором художественная фантазия играла ведущую роль. Устанавливая связь с мифической Грецией, Солнцев и Оленин как раз и реализовали гердеровскую программу трансцендирования чисто исторического вневременным и универсальным. Российские средневековые артефакты, или их воображаемые образы, должны были достигнуть унифицирующей всеобщности символа.

В 1825 году Оленин отправил Солнцева в длительную экспедицию «для срисовывания старинных наших обычаев, одеяний, оружия, церковной и царской утвари, скарба, конской сбруи и прочих предметов, принадлежащих к историческим, археологическим и этнографическим сведениям»²⁶². В 1843 году по распоряжению императора была создана комиссия для подго-

²⁶⁰ Формозов А. А. Очерки по истории русской археологии. М.: Издательство академии наук СССР, 1961. С. 49.

²⁶¹ *Salmond Wendy, Whittaker Cynthia Hyla. Solntsev, Olenin, and the Development of a Russian National Aesthetic // Visualizing Russia: Fedor Solntsev and crafting a national past. / Ed. by Cynthia Hyla Whittaker. Leiden: Brill, 2010. P. 8.*

²⁶² Цит. по: Лебедев Г. С. История отечественной археологии. 1700–1917. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1992. С. 78.

товки многотомного издания «Древности Российского государства», в основе которого должны были лежать многочисленные акварели Солнцева. Издание планировалось в шести томах, каждый из которых был призван покрывать области, изучавшиеся Олениным и Солнцевым: «1-й том — иконы, кресты, утварь храмовая и облачение сана духовного; 2-й — древний чин царский, царские утвари и одежды; 3-й — броня, оружие, карты и конская сбруя (с дополнением о знаменах); 4-й — древние великокняжеские, царские, боярские и народные одежды, изображения и портреты; 5-й — древняя столовая и домашняя утварь; 6-й — памятники древнего народного зодчества»²⁶³. Таким образом, история сводилась к набору мало связанных между собой материальных артефактов, реконструированных в эффектных акварелях Солнцева. Сама классификационная система во многом перекликалась с хронологически-тематическим подходом Дю Соммерара.

Император назначил Солнцева руководить археологией и реставрацией Святой Софии в Киеве. Срезневский, поехавший в Киев с проверкой, обнаружил целый ряд недостатков в работе Солнцева, так описываемых Н. И. Веселовским:

Вместе с тем оказалось, что древние рисунки восстанавливались при реставрации стенописи собора в некоторых случаях по догадкам и не всегда удачно, поэтому издавать такие рисунки надо было по снимкам Солнцева, сделанным до возобновления. Так, у Солнцева сохранился рисунок с четырех изображений, которые во время подновления приняты были за лики св. Софии и ее дочерей Веры, Надежды и Любви, как указывают и надписи, и потому сделаны в покрывах, облегающих головы, тогда как до возобновления, вместо покрывов, были на головах шапки. По другим частям одежды можно думать, что это изображения лиц русской княжеской семьи: двух женщин и двух мужчин. Утратили археологическое значение и надписи при ликах, сделанные, при возобновлении, очень редко по древним «начеркам», а большую частью по догадкам²⁶⁴.

²⁶³ Цит. по: Лебедев Г. С. История отечественной археологии. 1700–1917. С. 79.

²⁶⁴ Веселовский Н. И. История Императорского русского археологического общества за первое пятидесятилетие его существования. 1846–1896. СПб.: Типография Главного Управления Уделов, 1900. С. 118–119.

Эта фантастическая доработка реалий с помощью антикизирующей, классицистской фантазии, помноженной на фольклорное романтическое воображение, характеризует все работы Солнцева, единолично придумавшего и вид средневекового русского оружия (он, например, «восстановил» шлем Александра Невского), и национальных костюмов, и даже церковной утвари. В 1833 году во время поездки в Новгород Солнцев испытал момент религиозного экстаза, после чего он начал работать в Святейшем Синоде, создал в Петербургской богословской семинарии школу иконописи, послужившую моделью для аналогичных школ в районах, где православие плохо приживалось (например, в Польше). Он создал дизайн для двух сотен иконостасов, претендовавших на аутентичную русскость.

В середине 1850-х годов направление русской националистической археологии меняется. Происходит решительный отказ от антикизирующих традиций. Новое направление заключается только в культе самобытности, противостоящей западной традиции в любом ее виде. Формозов называет смену направления в деятельности Русского археологического общества «настоящим переворотом», произведенным группой лиц под руководством фольклориста Ивана Петровича Сахарова (1807–1863). В эту группу входили также обер-прокурор синода А. И. Войцехович, П. И. Савваитов, Д. В. Поленов и др. Сахаров сильно отличался от образованного вельможи Оленина. Он был невежественен и кичился своей малой культурностью, как если бы последняя давала ему привилегированный доступ к русской народной душе. Он учился сначала в семинарии, а потом на лекаря. Главным пафосом его работы было опровержение якобы бытовавшего на Западе представления о том, что у русских нет истории. Тон его отношения к западной науке хорошо выражен в следующих его декларациях:

Благодарю Господа, — пишет он, — что над моей головою не работала ни одна французская *тварь*. Горжусь, что вокруг меня не было ни одного немецкого *бродяги*. Я не преклонялся ни перед одним сапожником-французом и не принимал от него наставлений, как презирать отца и мать, как ненавидеть родину, как расточать достояние отцов и дедов. За меня ни одной русской копейки не перешло в карман *бродяг*²⁶⁵.

²⁶⁵ Пытин А. Н. История русской этнографии. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1890. Т. 1. С. 284.

Западная наука, по мнению Сахарова, была частью большого европейского заговора, который стремился лишить Россию той жизненной силы, которую в ней обнаруживали прозорливые европейцы.

Сахаров был неукротимым собирателем этнографических древностей, которые никак им не интерпретировались. Гора собираемых им материалов была в чем-то похожа на иконографический Эверест, создаваемый Солнцевым. Но если Солнцев стилизовал и приукрашивал, то Сахаров просто беспардонно фальсифицировал. Так, в четвертую книгу собранных им русских сказаний, наряду со «Словом о полку Игореве», «Сказанием о нашествии Батыя» и другими известными памятниками словесности, Сахаров поместил «былины», якобы взятые им из рукописи, принадлежавшей тульскому купцу Бельскому (сам Сахаров тоже был родом из Тулы). Рукопись Бельского, по-видимому, никогда не существовала и была выдумана Сахаровым. Из этой фиктивной рукописи он якобы извлек былину «Акундин», которая, как установил известный фольклорист П. А. Безсонов, была сочинением самого Сахарова по мотивам поэмы Федора Глинки «Карелия». А. Н. Пыпин замечал по поводу этой мнимой былины:

Сахаров поступал не без хитрости. Так, например, чтобы изобретенный им (или в крайнем случае, через меру подмалеванный) богатырь Акундин не бросился в глаза абсолютной неизвестностью самого имени, он вклеил такое имя в «сказку» о Добрыне (стр. 32: «Акундин Иванович, воевода киевский»); потом являются и Акундин Путятич, новгородец, и его сын того же имени, самый богатырь сказки²⁶⁶.

Фальшь в работах Сахарова бросалась в глаза. Тот же Пыпин так характеризовал, например, его язык: «...все сказки Сахарова написаны особенным языком, также доньше не имеющим себе никакой параллели в других памятниках; этот язык невольно представляется сочиненным, и именно всего более скопированным с языка былин и песен, но прикрашенным, подслащенным до противности»²⁶⁷. Пыпин посвятил небольшую книгу истории фальсификации русских древностей, где наряду с Сахаровым фигурировали

²⁶⁶ Пыпин А. Н. История русской этнографии. Т. 1. С. 307.

²⁶⁷ Там же. С. 308–309.

также М. Н. Макаров и некий Сулукадзе, которому приписывается изготовление древнерусской рунической книги и «открытие» русской рунической письменности, якобы предшествовавшей кириллице. Сулукадзе утверждал, что нашел песнопение Баяна и оракулы древних новгородских жрецов-друидов. Пыпин, в частности, рассказывает о посещении Сулукадзе Державиным в 1810 году. Поэт был приглашен для ознакомления с археологическими «древностями». Пыпин сообщает также, что Оленин уже тогда предупреждал Державина, что тот имеет дело с подлогом²⁶⁸. Это, впрочем, не мешает нынешним «палеофилам» и «древностелюбцам» (выражения Евгения Болховитинова) возводить к Сулукадзе известную фальшивку «Велесову книгу».

Я коротко остановился на деятельности Солнцева и Сахарова потому, что она отражает общую установку XIX века на накопление гигантских архивов исторических или псевдо-исторических артефактов, не имеющих непосредственной привязки к тому или иному времени, но лишь отмеченных *печатью* времени. Их функция — репрезентировать старину. Печать эта имеет все свойства «парящего означающего» — она может быть снята, актуализирована, она может превратиться в знак национальной самобытности и т. д. В этом смысле связь этой деятельности с археологией довольно показательна. С сегодняшней точки зрения, собирание фольклора, которым занимался Сахаров, не имеет прямого отношения к археологии. Впрочем, уже и в XIX веке деятельность Сахарова критиковалась не только из-за подделок, но и потому, что уводила археологическое общество от его главных целей. И все же связь деятельности Сахарова и Солнцева с археологией была далеко не случайной. Филология во многом возникает не только как наука об интерпретации текстов (например, библейских или античных), но и как своего рода археология текстов.

268

Пыпин А. Н. Подделки рукописей и народных песен. СПб.: Типография

М. М. Стасюлевича, 1898. С. 3.

4. Космос.

Гумбольдт, Бастиан

Коллекционирование имеет длинную историю. Арнальдо Момильяно в своей известной статье рассматривал фигуру антиквара еще в античности. Он относил к этом разряду Гиппия из платоновского диалога «Гиппий большой». Гиппий у Платона человек, увлеченный собиранием сведений об истории, о которой он охотно рассказывает любопытствующим: «О родословной героев и людей, Сократ, о заселении колоний, о том, как в старину основывались города, — одним словом, они с особенным удовольствием слушают все рассказы о далеком прошлом, так что из-за них я и сам вынужден был очень тщательно все это изучить» (285d-e)²⁶⁹. Гиппий напоминает скорее Сахарова, собирателя текстов, чем антиквара в нашем сегодняшнем понимании.

Момильяно так определял различие между антикваром и историком:

1.) Историки пишут в хронологическом порядке; антиквары пишут в систематическом порядке. 2.) Историк приводит те факты, которые служат для иллюстрации некоторой ситуации; антиквары коллекционируют все, что связано с определенной темой, вне зависимости от того, помогает ли собранное решить проблему или нет²⁷⁰.

Одним словом, историк — это организатор сюжетов, хронологических рассказов, опирающихся на модель причинно-следственных отноше-

²⁶⁹ Платон. Собр. соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 391.

²⁷⁰ Momigliano Arnaldo. Ancient History and the Antiquarian // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1950. Vol. 13. No. 3/4. P. 286.

ний. Поэтому историк — не только повествователь, но и интерпретатор. Он делает историю осмысленной. Антиквар, археолог, коллекционер имеет дело с систематикой, а не с интерпретацией. Факты, тексты, надписи, оружие, утварь и т. д. должны быть собраны и расклассифицированы, но сами по себе они не помогают решить какую бы то ни было проблему.

Систематика коллекций меняется. Например, ренессансные «кабинеты», в которых просвещенные любители и ученые собирали всевозможные курьезы, с нашей точки зрения, являют абсолютно бессистемную грудку разнородных вещей: животных, растений, человеческих артефактов. Фуко убедительно показал, что парадигма систематизации, господствовавшая в эпоху Ренессанса, основывалась на идее сходства. Именно сходство позволяло устанавливать связи между макрокосмосом и микрокосмосом и всеобщую связь вещей, порождая тем самым единство мира, унифицированность космоса. Фуко различал четыре главные формы аналогии: «пригнанность» (*convenientia*); соперничество (*aemulatio*); третья форма — аналогия, которая «способна установить неопределенное число черт родства, исходя из одного и того же момента. Отношение, например, светил к небу, в котором они мерцают, столь же хорошо обнаруживается в отношении травы к земле, живых существ — к земному шару, на котором они живут, минералов и алмазов — к породам, в которых они содержатся, органов чувств — к лицу, которое они одушевляют, пигментных пятен на коже — к телу, которое они тайком отмечают»²⁷¹. Четвертая форма — симпатия: «Симпатия — начало подвижности: она притягивает тяжелые тела к тяжести земли, а легкие тела увлекает в невесомый эфир; она направляет корни растений к воде, заставляет поворачиваться вслед за солнцем большой желтый цветок подсолнуха. Более того, связывая вещи видимым внешним движением, симпатия втайне вызывает в них движение внутреннее — перемещение качеств, сменяющих друг друга»²⁷².

Эти четыре вида аналогии способны связывать между собой внешне совершенно разнородные предметы, придавая ренессансным коллекциям внутреннюю логику. Постепенно, однако, логика аналогии перестает унифицировать мир. Вальтер Беньямин считал, что аналогии предполагают некий

²⁷¹ Фуко Мишель. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. С. 58.

²⁷² Там же. С. 60.

«дар сопряжения личности с образом космического бытия», и писал о постепенном угасании этого дара в современности²⁷³.

Когда аналогия уходит в прошлое, объединительным принципом коллекции становится история, которая, как мы уже знаем, традиционно противопоставлялась антикварному, системному описанию. Между системностью и историей возникает острое напряжение, которое так никогда и не будет разрешено. Историзация быстро приводит к отделению коллекций, связанных с животными и минералами, от коллекций, включающих человеческие артефакты. Это отделение связано с постулированным еще Аристотелем противопоставлением искусственных, сделанных вещей природе²⁷⁴. Кроме того, это связано с утверждением двух различных темпоральностей — времени естественной истории и времени человеческой истории.

Но сама историчность почвы, на которой являет себя множественность феноменов, позволяет думать об унификации мира на новой почве. Одна из самых влиятельных попыток к новой унификации мира была предпринята Александром фон Гумбольдтом в его «Космосе». В предисловии к первому тому Гумбольдт пишет о том, как с самого начала своей научной карьеры им руководила мысль воссоздать единую картину мироздания, «понять феномены физических объектов в их всеобщей связи и представить природу как одно великое

²⁷³ Беньямин Вальтер. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 166.

²⁷⁴ «Из существующих [предметов] одни существуют по природе, другие — в силу иных причин. Животные и части их, растения и простые тела, как-то: земля, огонь, воздух, вода — эти и подобные им, говорим мы, существуют по природе. Все упомянутое очевидно отличается от того, что образовано не природой: ведь все существующее по природе имеет в самом себе начало движения и покоя, будь то в отношении места, увеличения и уменьшения или качественного изменения. А ложе, плащ и прочие [предметы] подобного рода, поскольку они соответствуют своим наименованиям и образованы искусственно, не имеют никакого врожденного стремления к изменению или имеют его лишь постольку, поскольку они оказываются состоящими из камня, земли или смешения [этих тел] — так как природа есть некое начало и причина движения и покоя для того, чему она присуща первично, сама по себе, а не по [случайному] совпадению» (192b, 8–23) (Аристотель. Физика // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1981. Т. 3. С. 82).

целое, движимое и оживляемое внутренними силами»²⁷⁵. Там же Гумбольдт объясняет неспособность старой классификационной биологии дать общую картину мира: «Описательная биология, больше не ограниченная узким кругом, определяющим роды и виды, ведет наблюдателя, пересекающего дальние страны и высокие горы, к изучению географического распределения растений по поверхности земли в соответствии с удаленностью от экватора и высоты над уровнем моря»²⁷⁶. Гумбольдт пытается мыслить всю природу как единую систему, примыкая тем самым к почтенной традиции, восходящей к Платону, и в чем-то предвосхищая идеи Вернадского о биосфере.

Платон, рассказывая в «Тиме» историю создания космоса демиургом, объяснял: «...пожелавши, чтобы все было хорошо и чтобы ничто по возможности не было дурно, бог позаботился обо всех видимых вещах, которые пребывали не в покое, но в нестройном и беспорядочном движении; он привел их из беспорядка в порядок, полагая, что второе, безусловно, лучше первого» (30a)²⁷⁷. Единство и гармония мира обеспечиваются мировой душой, которая придает мирозданию свойство огромного животного. Гармония эта основывается на единстве делимого и неделимого. Франсуа Дагонье пишет:

Платон таким образом решает заковыристую проблему: душа изначально неделима (она целиком заключена в каждой из своих частей), но должна проникать в делимое тело мира, чтобы его оживить. <...> Так достигается симбиоз или слияние²⁷⁸.

Душа производит с космосом ту же операцию, что гармонизирующий разум с химерами Виолле-ле-Дюка. Она соединяет разрозненные части в подобие живого организма, придавая этим случайным частям и их распределению рациональный порядок. Разъединенные части попадают под господство неделимого, создающего их гармонию и единство. Гумбольдт тоже будет говорить о космосе, под которым он понимает природу.

²⁷⁵ Humboldt Alexander von. *Cosmos. A Sketch of Physical Description of the Universe*. N. Y.: Harper & Brothers, 1858. Vol. 1. P. VII.

²⁷⁶ Ibid. P. VIII.

²⁷⁷ Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 433–434.

²⁷⁸ Dagognet François. *Nature*. Paris: Vrin, 1990. P. 29.

Понятным образом, Гумбольдт не апеллирует к мировой душе. Ему нужен иной принцип соединения и гармонизации. Сама по себе таксономия видов и родов не обладает достаточной объединяющей феномены энергией. В итоге Гумбольдт приходит к пониманию космоса как гигантской *эстетической* формы, которая способна объединить все феномены, но которая, естественно, немыслима без субъективного опыта, субъективности в широком смысле слова. Субъект занимает у немецкого естествоиспытателя место платоновской мировой души. Единство субъекта, трансцендентальность эго у Канта оказываются объединителями мира. Когда Гумбольдт говорит о том, что новая ботаника толкает ученого к путешествиям, он вовсе не имеет в виду чистый сбор данных, предполагаемый экспедицией, он имеет в виду *опыт самого путешественника*, который оказывается основой для нового, пост-аналогического интегрирования мира.

В предисловии к «Картинам природы» он так описывает стоящую перед естествоиспытателем задачу:

Я стремился представить картину природы в целом и показать взаимодействие ее сил, а также воспроизвести то наслаждение, которое получает от непосредственного созерцания тропических стран человек, способный чувствовать. Каждая статья должна представлять единое целое, но в каждой вместе с тем должна чувствоваться и общая тенденция. Такая эстетическая обработка естественно-исторических описаний, несмотря на всю чудесную силу и гибкость нашего отечественного языка, представляет большие трудности с точки зрения композиции. Богатство природы влечет к нагромождению отдельных образов, а это нагромождение лишает картину спокойствия, мешает восприятию целого. Под наплывом чувств и воображения самый стиль легко перерождается в стихотворную прозу²⁷⁹.

Как видно из этого объяснения, эстетика и личный опыт играют тут центральную роль. При этом путешествие, будучи растянутым движением во времени и в пространстве, оказывается идеальной моделью для перевода «нагромождения отдельных образов» в хронологический, «исторический»

279

Гумбольдт Александр. Картины природы. М.: Государственное издательство географической литературы, 1959. С. 21–22.

нарратив. Путешествие оказывается не только путешествием в пространстве, но и моделью погружения в историю, как это, например, часто встречается в романах Жюль Верна.

Как справедливо заметила Маргарита Боуэн, весь проект Гумбольдта был направлен на преодоление открытой Декартом пропасти между миром протяженности и миром мысли. Наука должна функционировать, по ее мнению, в разрыве между мыслью и физическим миром²⁸⁰. Акцент на эстетический опыт и субъективность у Гумбольдта оказался принципиальным для утверждения новых принципов коллекционирования. По мнению Жана Бодрийяра, для того, чтобы стать частью коллекции, предмет должен порвать с любой формой функциональности. До тех пор пока инструмент используется по своему назначению, он не может войти в коллекцию. В глазах Бодрийяра существует жесткая оппозиция использования и владения:

Две функции взаимно исключают друг друга. В конечном счете, чисто утилитарный предмет имеет социальный статус; взять хотя бы машину. В противоположность ему просто объект как таковой, лишенный функции, абстрагированный от любого практического контекста, приобретает исключительно субъективный статус. Теперь его удел — попасть в коллекцию. <...> Как только предмет перестает определяться его функцией, его значение начинает полностью зависеть от субъекта. В результате, благодаря страстному абстрагированию, которое мы называем владением, все объекты коллекции становятся эквивалентными²⁸¹.

Позиция путешествующего наблюдателя оказывается идеальной для коллекционирования разнообразных предметов, которые могут быть собраны вместе не благодаря тем аналогиям и корреспонденциям, которые устанавливаются между предметами, но благодаря субъективному эстетическому переживанию, делающему их частью целого.

Не случайно Гумбольдт оказал такое решающее воздействие на возникновение этнографии и этнографических музеев, особенно в Германии.

²⁸⁰ Bowen Margarita. Empiricism and Geographical Thought from Francis Bacon to Alexander von Humboldt. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 255–257.

²⁸¹ Baudrillard Jean. The System of Collecting // Cultures of Collecting / Ed. by John Elsner and Roger Cardinal. London: Reaktion Books, 1994. P. 8.

Отец немецкой этнографии Адольф Бастиан (1826–1905) не случайно посвятил свою первую значительную книгу «Человек в истории» Гумбольдту. Бастиан предпринял попытку создать синтез этнографии, философии, психологии и антропологии. Синтез этот должен был следовать принципам гумбольдтовского космоса и основываться на своеобразно понятом историзме. Сам исторический метод Бастиана восходил в своей основе к теории мифа популярного в XIX веке Фридриха Кройцера. Кройцер считал главным своим методом созерцание (*Beobachtung*), во многом родственное гумбольдтовскому созерцанию космоса. Созерцание должно было обнаружить во множестве явленных нам феноменов некое первичное протоединство, когда природа была еще экспрессивной и обращалась к чувствам человека с помощью изображений, фигур и символов. По мнению Кройцера, «в этот период человеческого духа изображение и слово еще не отделились друг от друга: напротив, они поддерживали друг друга и проникались взаимным светом»²⁸². Способом постижения этих изображений и символов было их схватывание в непосредственном созерцании, которое оказывалось прямым способом исторического восхождения к протоистокам. Целью этнографии в таком контексте было обнаружить за бесконечным разнообразием богов и идолов их исток в первичном монотеизме. Накопление огромного количества разнообразных фактов из жизни абсолютно удаленных народов, а затем их интуитивное объединение в созерцании позволяло в случае успеха подняться к историческим истокам первичного единства.

На основе Кройцера Бастиан разработал учение о так называемых «основных идеях» (*Elementargedanken*) — термин восходит к Шеллингу и Гербарту, отличаемых им от «народных идей» (*Völkergedanken*). Основные идеи, по его мнению, параллельно и независимо друг от друга развивались в разных культурах, в то время как «народные идеи» возникли лишь единожды и распространялись с помощью контактов и заимствований. Особый интерес для Бастиана представляли «основные идеи», так как в них отражались глубокие закономерности исторического развития человечества. Эти идеи должны были являть себя во всех уголках мира вне случайностей внешних взаимодействий.

282

Creuzer Frédéric. Religions se l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques. Paris: Treuttel et Würtz, 1825. T. 1. P. 14.

Между тем, именно «народные идеи» были наиболее зримыми, в то время как абсолютные универсалии, опирающиеся на единство человеческого рода, были в значительной степени невидимыми. Изучение «народных идей» внешне выражало механизм исторической эволюции. Само это изучение испытало глубокое влияние филологии в том ее варианте, который утвердил брат Александра Гумбольдта — Вильгельм. Гумбольдт опирался на открытие, сделанное английским ориенталистом Уильямом Джонсом, который в 1787 году обнаружил сходство между санскритом, латынью и греческим. Гумбольдт высказал гипотезу о параллелизме развития языков и культуры. Якоб Грим установил правила исторической трансформации звуков от индоевропейского праязыка к немецкому, а Франц Бопп заложил основу компаративной эволюционной грамматики. Успехи исторических реконструкций в области исторической лингвистики оказали сильное влияние на антропологию, где под их влиянием возникло направление диффузионизма, признанным классиком которого стал Фридрих Ратцель. Последний — и это очень симптоматично — начинал как зоолог, потом обратился к географии и, в конце концов, стал ратовать за создание дисциплины, называемой им «антропогеография». Ратцель считал необходимым искать пути миграции — диффузии — культуры от общего истока к периферии, и собственно видел в этих миграционных маршрутах диаграммы исторической эволюции²⁸³.

Бастиян был лишь отчасти диффузионистом, он, как и Ратцель, находился под сильным влиянием Гумбольдта. Как и его вдохновитель, он считал путешествие главным методом нарождающейся антропологии. Без него созерцание и синтез не могли иметь место. Нужно было не просто созерцать феномены, но и накапливать вызванные ими эстетические переживания по мере протекания времени и движения в пространстве. Путешествия предпринимались Бастияном безостановочно и вели к накоплению необозримой коллекции разнообразных артефактов и текстов. Первое путешествие Бастиян предпринял в 1850–1858 годах в Австралию, Америку, Малую Азию, Южную Африку и Анголу. С 1861 по 1865 он жил в Индонезии и Восточной Азии и т. д. Среди прочего он посетил Америку, Полинезию, Южную Россию, Египет, Восточную Африку, Индию и, наконец, умер в Тринидаде в 1905 году.

283

О диффузионизме см.: *Barnard Alan. History and Theory in Anthropology.*

Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 47–60.

Во время путешествий Бастиан учил сотни языков и наречий, правда так и не выучил ни одного до конца. Эта масса языков в его сознании привела к неуверенности в использовании родного языка, на котором он написал более сотни книг. Субъективно-медитативный подход Бастиана привел к своего рода деформации его собственного сознания. Историк этнографии Фритц Крамер так характеризует эффект путешествий на работу Бастиана:

...слова из европейских, индийских, полинезийских и американских языков случайно разбросаны в его текстах; эти заимствования кажутся пустыми ракушками, в которых синтаксически не связанные ассоциации влачат свою призрачную жизнь. В последних писаниях Бастиана искаженные образы того, что он видел и собрал во время своих путешествий, встают из памяти как фантазматический маскарад²⁸⁴.

Принятие модели почти неоплатонической иррадиации культур из некоего единства и формирования культур по лекалу невидимых, но всюду действующих основных идей неотвратно столкнуло Бастиана с принципами позднего дарвинизма. Когда я говорю о «позднем дарвинизме», я имею в виду то направление, которое приняла теория эволюции после публикации Дарвином книги о происхождении человека, где речь шла о генезисе *homo sapiens* из более ранних приматов. Принятие такого рода эволюционной картины означало признание неустойчивости видов и, в конечном итоге, всей видовой, таксономической панорамы эволюции, нарисованной Дарвином раньше в «Происхождении видов». Ориентация на раннего или позднего Дарвина означала и две несводимые друг к другу эволюционные модели культуры.

Бастиан объединил усилия со знаменитым антропологом, археологом и врачом Рудольфом Вирховым, с которым они подвергли серьезной критике дарвинизм, особенно в его немецком изводе, представленный Эрнстом Геккем. Главный упрек Бастиана и Вирхова дарвинизму состоял в том, что теория эволюции опирается на таксономию родов и видов, которая отчасти носила априорный характер и была обязана своим возникновением «методу».

²⁸⁴ *Kramer Fritz. Empathy — reflections on the history of ethnology in pre-fascist Germany: Herder, Creuzer, Bastian, Bachofen, and Frobenius // Dialectical Anthropology. 1985. Vol. 9, No. 1/4. June. P. 342.*

По мнению антропологов, эволюционисты не обладали достаточным количеством знаний, чтобы доказать обоснованность таксономий. По их мнению, следовало бесконечно набирать все новые и новые факты, призванные в конце концов сложиться не в таксономии, но в некую глобальную картину мира наподобие той, которую рисовал Гумбольдт. Речь шла по существу о бесконечном собирании коллекций, которые должны были заполнить собой некий бескрайний, борхесовский музей.

Парадоксально, но ни диффузионизм, все сводивший к влияниям и контактам, ни приверженность идее базовых, абсолютных универсальных идей не согласовывались в полной мере с идеей эволюции. В одном случае речь шла не об эволюции, а о заимствовании, в другом — о неизбежности некоторых универсальных принципов. Атака на Геккеля состоялась во время пятнадцатого съезда Общества немецких естествоиспытателей и врачей в сентябре 1877 года. Съезд открыл Геккель, а закрывал его учитель Вирхов. Принципиальным в докладе Геккеля было его утверждение, что эволюционная теория превращала значительную часть биологии и геологию в исторические дисциплины, выводя их таким образом за пределы *Naturwissenschaften*, то есть точных наук, основанных на математике, и помещая их в область *Geisteswissenschaften* — «наук о духе», к которым относились психология, политическая экономия и история.

Такой поворот, естественно, предоставил оппонентам возможность объявить эволюционную биологию спекулятивной, а не строгой наукой. К тому же Геккель провозгласил монистический принцип эволюции, возводящий генезис сознания к примитивным формам жизни, одноклеточным. Геккель даже говорил о душе примитивной протоплазмы — *Plastidule*. Вирхов, обвинив эволюционизм в близости социализму, затем атаковал как геккелевский монизм, так и идею происхождения человека от низших приматов²⁸⁵.

Геккель хорошо понял, что за атаками на него скрывалось отрицание эволюции как таковой. Вот что он писал:

Бастиян цитирует высказывание Вирхова: «План организации неизменен в рамках видов; виды не происходят от видов». Фундаментальная телеологиче-

285

См. *Richards Robert J. The Tragic Sense of Life. Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. P. 312–329.*

ская идея этой школы о том, что каждый вид имеет свой специфический и постоянный план структуры, не может быть выражена более красноречиво. Нет сомнений в том, что Вирхов стал дуалистом и так же глубоко верит в правду своих принципов, как я, будучи монистом²⁸⁶.

Проблематика, с которой столкнулась историзирующая антропология, получила отражение в практике одного из отцов американской антропологии и последователя Гумбольдта и Бастиана — Франца Боаса. Еще будучи молодым человеком он признал, что исторический синтез должен осуществляться не на основе теории эволюции, но в рамках широко понимаемой географии. География для него — это наука, объединяющая в себе множество отраслей антропологического знания, касающихся пребывания человека в некоем физически детерминированном пространстве. Именно география, с его точки зрения, снимала противоречие между физическими и историческими науками:

Здесь натуралисты и историки встречаются друг с другом в общем исследовательском поле. Множество современных географов были обучены как историки, и они должны прийти к согласию с натуралистами, которые, в свою очередь, должны научиться приспособлять свои взгляды к взглядам историков²⁸⁷.

В мире эволюционной теории все элементы между собой связаны, как причины и следствия. В мире же географии геологические, климатические и антропологические элементы не имеют внятной внутренней связи. Их связь как будто укоренена в субъективном сознании географа, которого Боас, явно указывая на Гумбольдта, называет «космографом». Космография лежит у истоков всех наук, так как в основе всякого научного знания, по мнению Боаса, лежит эстетический импульс. Именно эстетический импульс заставляет ученого подбирать факты в гармоническую картину, соединять их и классифицировать в логические таблицы. На основании эстетического подхода ученый приближается к формулировке общих законов и идей.

²⁸⁶ *Haeckel Ernst. Freedom in Science and Teaching. N. Y.: D. Appleton, 1879. P. 8–9.*

²⁸⁷ *Boas Franz. The Study of Geography // Boas Franz. Race, Language and Culture. N. Y.: Macmillan, 1940. P. 641.*

Боас описывает, каким образом физик, изучая поверхность земли, обращает внимание на какой-нибудь факт, как он начинает искать сходные явления.

Так, — пишет Боас, — он становится основателем наук, в которых география постепенно преобразовалась, так как его исследования направлены исключительно на геологические или метеорологические, или ботанические явления, или что-либо в этом роде. <...> Самым общим результатом его исследований, таким образом, станет общая история поверхности земли²⁸⁸.

Но создание такой общей истории невозможно без эстетического «желания», под воздействием которого собранные факты укладываются в стройную систему. История в итоге возникает как один из способов эстетического упорядочивания космографических фактов.

Это значит, что вся история уже присутствует синхронно на поверхности земли в качестве огромного зрелища. Музей, коллекция становятся космографическим, географическим объектом, в котором собранные факты располагаются в эстетическом порядке и предстают как диаграмма истории.

5. Пейзаж и эстетика.

Кант, Лейбниц и другие

Гумбольдт и его последователи считали, что путешествия помогают сложить общую картину мироздания и истории. Но картина и путешествия находятся в отношениях взаимоисключения. В пейзаже невозможно прокладывать маршруты и двигаться по ним. Дело в том, что пейзаж в культуре возникает как результат радикального отчуждения от природы. До тех пор, пока человек живет в природе, он не может видеть пейзаж. Греки были слишком укоренены в окружающем природном мире, чтобы представлять его как картинку, видимую с расстояния. А расстояние, дистанция — необходимый элемент пейзажного мироощущения. Эрвин Штраус как-то заметил, что фермер живет в середине мира. Мир по отношению к занимаемому им центру расходится концентрическими кругами, каждый из которых становится все менее ему знакомым, все более чужим. Но поскольку фермер всегда находится в центре знакомого ему мира, он не особенно озабочен существованием чужого, неизвестного и дистанцированного²⁸⁹. Фермер не знает пейзажа.

Когда-то Эрнст Блох заметил, что между нами и пейзажем всегда имеется дистанция, которую мы не в состоянии преодолеть. Пейзаж всегда отделен от нас. Георг Лукач использовал это наблюдение Блоха и развил его:

Если природа становится ландшафтом (в противоположность, например, бес-
сознательной жизни-в-природе крестьянина), то художественная непосред-

ственность переживания ландшафта, которое, разумеется, проходит многие опосредствования, дабы достичь этой непосредственности, обзаводится предпосылкой в виде некоей, в данном случае пространственной, дистанции между наблюдателем и ландшафтом. Наблюдатель находится вне ландшафта, иначе природа не может стать для него ландшафтом. И если бы он, не выходя за рамки этой эстетическо-контемплативной непосредственности, попытался ввести самого себя и непосредственно окружающую его пространственно природу в «природу как ландшафт», то он тотчас бы убедился в том, что ландшафт только на определенной, при разных обстоятельствах различной, дистанции от наблюдателя начинает быть ландшафтом, что он лишь как пространственно обособленный наблюдатель может иметь ландшафтное отношение к природе²⁹⁰.

Для Лукача наше отношение к пейзажу воспроизводится в нашем отношении к истории, всегда протекающей вне нас и на расстоянии от нас. В каком-то смысле можно сказать, что дистанцированность истории находится в прямом отношении к дистанцированности пейзажа. И то и другое дается нам как тотальность и объект стороннего наблюдения.

Уже у «изобретателя» пейзажа Клода Лорена мы имеем крайнюю форму временного дистанцирования. Его пейзажи чаще всего относятся к мифологическим временам и изображают идиллию давно минувших эпох — со старинным храмом и людьми, одетыми в одежды мифологического прошлого. У Лорена мы имеем не только пространственное, но и временное дистанцирование. Не случайна, конечно, устойчивая ассоциация пейзажей Лорена с театральными подмостками, сценой, радикально отделенной от зрителя²⁹¹. Сходство пейзажа с театральной сценой усиливалось и тем, что пейзаж обыкновенно включал в себя ограниченный набор постоянно воспроизводимых элементов: гору, живописную группу деревьев, храм или руины и т. д. Эта воспроизводимость одних и тех же мотивов существенна, так как она облегчала их интеграцию в целое. Можно сказать, что природа в ранних пейзажах была подвержена «грамматизации» в смысле, который вкладывает в этот термин французский

²⁹⁰ Лукач Георг. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике. М.: Логос-Альтера, 2003. С. 244.

²⁹¹ См. Lagerlöf Margaretha Rossholm. Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain. New Haven: Yale University Press, 1990. P. 95–128.

лингвист Сильвен Ору. Грамматизация у Ору, как и у Деррида, связана с письмом и отсылает к «переводу» устного в письменные знаки. Грамматизация позволяет перевести элементы, включенные в линейную цепочку, в двумерное пространство изображений, таблиц, списков и т. д. Джек Гуди показал, что устные культуры не знают способов группировки фактов и объектов в таблицы и списки, позволяющие их синхронное чтение и нелинейное сближение²⁹².

Ору утверждает, что таблица или список могут быть переведены в линейный устный текст. Но при таком переводе утрачивается важное второе измерение, которое открывает письмо:

Вам нужно дополнительное измерение, — пишет он, — его дает письмо. Таблицы используют естественную двухмерность поверхностного пространства. Линейные последовательности, опространствованные письмом, позволяют вам конструировать двухмерность иным образом: список — перед вашими глазами, и вы можете просмотреть его, перескочить через элементы, посчитать их, пронумеровать и т. д. Это возможно потому, что вы не включены в линейность списка, не помещены в одну из его точек, как когда вы говорите²⁹³.

Пейзаж делает возможным перевод из хронологической линейности (например, путешествия у Гумбольдта и Бастиана) в плоскость таблиц, картин и списков. Но для этого его элементы должны быть грамматизированы, то есть сведены к таким, которые могут быть отделены друг от друга, опознаны, подсчитаны и пронумерованы. Именно с этим связана радикальная редукция элементов пейзажа к определенному, легко запоминаемому и опознаваемому набору. Связь грамматизации с пейзажем хорошо видна на примере средневековых гербариев, так называемых *Tacuina* (или *Theatra sanitatis* — трактатов, в которых были собраны все имеющиеся сведения о лечебных растениях — по существу, своду средневекового медицинского знания. Эти трактаты происходили от арабских *Taqwin as-sihha* — оглавлений здоровья. Иллюстрации к ним принимали форму пейзажей, в которые, как в таблицы, были включены различные растения и животные. Ален Роже отме-

²⁹² Goody Jack. The Domestication of the Savage Mind. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

²⁹³ Auroux Sylvain. La philosophie du langage. Paris: PUF, 1996. P. 66–67.

чает связь этих изображений с секуляризацией культуры, когда место онтологизированных иерархий в репрезентации знания стала занимать «саморегулирующаяся среда», гораздо больше похожая на пейзаж, чем на музей²⁹⁴. Пейзаж тут прямо выступает аналогом сводных энциклопедических таблиц.

Но одной грамматизации недостаточно. Элементы пейзажа должны обладать способностью организовывать одно органическое целое, соединяться в единую форму, наличие которой принципиально для Гумбольдта. Унификация объектов в пейзаже уже на очень раннем этапе начинает связываться с изобретением так называемой воздушной перспективы, когда удаленные от наблюдателя предметы постепенно теряют свой цвет и унифицируются на основе голубого. Существенным для этой тотализирующей функции пейзажа было использование так называемых зеркал Клода (их название отсылает к Лорену). Предполагалось, что путешественник и, конечно, живописец будет смотреть на пейзаж не непосредственно, но через черное овальное зеркало, часто сделанное из обсидиана. Такое зеркало подвергало природу двойной редукции: снимало разнообразие и пестроту цвета и создавало иллюзию композиционного единства пейзажа. Теоретик классицистской живописи Роже де Пиль рекомендовал использование для пейзажей вогнутых зеркал, которые держали в фокусе центр изображения, а все остальное выводили из резкости, тем самым создавая единство изображения по отношению к привилегированному резкому центру²⁹⁵. Де Пиль писал в связи с этим:

Машина (зеркало Клода) — это просто собирание или комбинирование множества частей, чтобы создать один и тот же эффект. А распределение в картине — это ни что иное, как собирание многих частей, по отношению к которым мы должны предвидеть взаимное согласие и точность, способные создать прекрасный эффект²⁹⁶.

Машина, о которой говорит де Пиль, — это оптическое устройство, способное трансформировать множество в единство. Прототипом такой машины является окно. Ален Роже заметил, что пейзаж, видимый сквозь окно,

²⁹⁴ Roger Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997. P. 68–69.

²⁹⁵ Maillet Arnaud. *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. N. Y.: Zone Books, 2004. P. 88.

²⁹⁶ Ibid.

интегрируется в картину гораздо лучше, чем пейзаж, ничем не отделенный от фигур на первом плане. Такой неотделенный пейзаж всегда производит, как и картины Клода Лорена, впечатление театральных подмостков и бутафории²⁹⁷. С моей точки зрения, это происходит потому, что пейзаж по самой своей сути находится на расстоянии и сопротивляется интеграции с первым планом, на котором изображены персонажи. Жерар Вайсман утверждает, что пейзаж — это результат наложения на природу рамки окна. Окно не просто изолирует пейзаж, но изымает из сакрального мира «вырез» мира секулярного, утратившего сакральность. Пейзаж — это природа, увиденная из окна дома, стоящего на окраине ренессансного города. Это природа, в любом случае, увиденная не крестьянином, но горожанином. Но, поскольку пейзажный вид на природу — это вид через окно, наблюдатель всегда занимает позицию, которую уже до него кто-то занимал. Вайсман пишет:

То, что называется пейзажем, — это взгляд другого. Рама окна — это воплощение взгляда другого. Рама окна устанавливает дистанцию взгляда, нашего взгляда, который всегда взгляд другого. Иными словами — художника²⁹⁸.

Одним из первых документов, свидетельствующих о роли окна, как преобразователя зрения, можно считать известное письмо Аретино Тициану, в котором тот с восторгом описывает трансформацию мира, увиденного через окно. Аретино описывал Тициану меняющийся цвет неба, форму облаков и общее преображение материи в нечто принципиально иное: «Благодаря моему описанию вы должны увидеть, прежде всего, здания, хотя и сделанные из настоящего камня, но выглядевшие так, как если бы они были сделаны из какого-то нереального материала»²⁹⁹. Виктор Стойкита видит в этом письме нарастающую неразличимость живописного пейзажа и природы, сливающихся воедино в Венеции³⁰⁰. С моей же точки зрения, речь идет

²⁹⁷ Roger Alain. *Court Traité du paysage*. P. 75.

²⁹⁸ Wajcman Gérard. *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Paris: Verdier, 2004. P. 250.

²⁹⁹ Italian Art 1500–1600. Sources and Documents / Ed. by Robert Klein and Henri Zerner. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966. P. 55.

³⁰⁰ Stoichita Victor I. *L'Instauration du tableau*. Paris: Klincksieck, 1993. P. 50.

о постепенной унификации в пейзаже на основе субъективного видения, для которого окно давало раму. И не просто раму, но, как заметил Вайсман, позволяло идентифицировать видимое с увиденным другим. Речь идет об унификации природы на основе субъективного зрения.

Увидеть пейзаж — не просто увидеть то, что другой видел через окно. Во множестве случаев речь идет о видении недоступного зрению человека. Зиммель когда-то писал, что в пейзаже часть тяготеет к тому, чтобы выдавать себя за целое: «То, что одна часть сама должна стать самодостаточным целым, возникая из него и требуя для себя права на самостоятельное существование, само по себе может быть фундаментальной трагедией духа»³⁰¹. Пейзаж не просто — фрагмент мира, вырезанный для нас «окном». Это фрагмент, претендующий на удивительную полноту видения, на то, что он является *целым*. В этой претензии на тотальность кроется его эстетическое измерение. Зиммель совершенно справедливо замечал: «Где бы мы ни видели пейзаж поверх и над совокупностью отдельных природных объектов, мы имеем произведение искусства *in statu nascendi*»³⁰². Произведение искусства, понимаемое в кантовской перспективе, всегда обладает тотальностью, формальным единством.

Иными словами, в пейзаже мы созерцаем целое, в принципе недоступное видению смертного индивида. Мы видим не фрагмент природы, но некоторую целокупность, данную нам в созерцании. Кант утверждал, что мы не можем эмпирически получить представление о природе, как целокупности. Природа для него — это прежде всего регулятивная идея разума. Пейзаж же неожиданно представляет нам возможность увидеть во фрагменте непостижимое для нас эмпирически целое, при этом увидеть его как понятие — «мир», «природа».

Кант когда-то решительно отвергал утверждение некоторых визионеров и мистиков от философии о возможности *интеллектуальной интуиции*. В эссе «О вельможном тоне, недавно возникшем в философии» он писал:

...если допустить существование познания сверхчувственного (что в теоретическом отношении единственно представляет собой действительную тайну), раскрыть которое, во всяком случае в практическом отношении, в состоянии

³⁰¹ Simmel Georg. The Philosophy of Landscape // Theory, Culture, Society. 2007. Vol. 24. No. 7–8. P. 22.

³⁰² Ibid. P. 25.

рассудок человеческий, то оно как таковое, как способность познания с помощью понятий, значительно уступало бы тому познанию, которое, будучи способностью созерцания, могло бы быть воспринято рассудком непосредственно, ибо дискурсивному рассудку понадобилось бы с помощью первых понятий проделать большую работу по анализу и обратному синтезу своих понятий, основанных на принципах, и с целью достижения прогресса в познании преодолеть много трудных ступенек, в то время как интеллектуальное созерцание сразу и непосредственно схватывало бы и представляло бы свой предмет³⁰³.

Кант признавал такую способность к интеллектуальной интуиции только за Богом, который видит и одновременно знает предмет своего созерцания, и относил ее к теологии³⁰⁴.

Уже у Рейнгольда, однако, правда, довольно нерешительно, делается попытка перейти от чувственного созерцания к интеллектуальному:

В той мере, в какой репрезентация в целом на основании своей формы содержит в себе постигаемое множество (соединенное вместе, сведенное к единству),

³⁰³ Кант *Иммануил*. Собр. соч.: В 8 т. М.: Чоро. 1994. Т. 8. С. 225–226.

³⁰⁴ Кант писал в «Критике чистого разума»: «...Если же под ноуменом мы разумеем объект чувственного созерцания, то мы допускаем особый способ созерцания, а именно интеллектуальное созерцание, которое, однако, не свойственно нам и даже сама возможность которого не может быть усмотрена нами...» (*Кант Иммануил*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 242). Там же он уточняет: «Нет никакой необходимости ограничивать способ созерцания в пространстве и времени чувственностью человека. Возможно, что всякое конечное мыслящее существо необходимо должно походить в этом отношении на человека (хотя мы не можем решить этого вопроса), однако, обладая такой общезначимостью, этот способ созерцания еще не перестает быть чувственностью и именно потому, что он производный (*intuitus derivativus*), а не первоначальный (*intuitus originarius*), стало быть, не интеллектуальное созерцание, которое по только что приведенной причине присуще, по-видимому, лишь первосущности, но никоим образом не существу, зависимому и в своем существовании, и в своих созерцаниях (которые определяют его существование в отношении к данным объектам). Впрочем, последнее замечание следует считать лишь пояснением к нашей эстетике, а не доводом в ее пользу» (там же. С. 87).

оно называется понятием в широком смысле слова. Слово «понятие» характеризует ту модификацию ума, с помощью которой репрезентация проявляется через форму...³⁰⁵

Репрезентация у Рейнгольда сводит воедино чувственно данное множество, и в результате этого сведения появляется понятие. Здесь еще нет прямого интеллектуального созерцания, понятие не дается в интуитивном схватывании, но движение в эту сторону явно намечено. Движение это завершается у Фихте, который прямо говорит об интеллектуальном созерцании применительно к абсолютному «Я». А от Фихте через Шеллинга эта проблематика движется (при посредстве Руссо и Спинозы) к экстатическому созерцанию природы как целого³⁰⁶. С этого момента, созерцая пейзаж, человек, по существу, занимает позицию Бога по отношению к его творению. Именно это совпадение взгляда наблюдателя с взглядом бога и позволяет через экстатический эстетический опыт пейзажа постичь единство всего многообразия природы.

Карл Густав Карус в своих «Девяти письмах о пейзажной живописи» (1819–1831) выразил это растворение в божестве через созерцание природы с большой полнотой. По мнению Каруса, в пейзаже происходит объективация природы, ее отделение от субъективности художника. Постепенно ландшафт предстает перед нами «в свете полной объективности». Меняется и позиция субъекта:

В вас есть молчаливое почтение; вы теряете себя в бесконечном пространстве, все ваше существо очищается и вычищается; ваше «Я» исчезает. *Вы — ничто; Бог — всё*³⁰⁷.

Любопытно, что в своей живописи Карус был своего рода фанатиком мотива окна, постоянно проступавшего у него то в руинах, то в диспозиции

³⁰⁵ Reinhold Karl Leonhard. Essay on a New Theory of the Human Capacity for Representation. Berlin — N. Y.: Walter de Gruyter, 2011. P. 149.

³⁰⁶ Об этом в контексте интеллектуального созерцания см. в книге: Tilliette Xavier. L'Intuition intellectuelle de Kant à Hegel. Paris: Vrin, 1995.

³⁰⁷ Carus Carl Gustav. Nine Letters on Landscape Painting. L. A.: The Getty Research Institute, 2002. P. 87.

скал. Окно Каруса перестает быть оптическим прибором художника, но становится частью самого пейзажа, следом божественного ока, вписанного в его структуру.

Я полагаю, что только на основе этого присвоения наблюдателем взгляда Бога и его способности интуитивно синтезировать множественность вещей в некий единый «смысл», понятие и может осуществляться то, что Гумбольдт считал эстетическим поворотом в науке и новой формой синтеза исторических фрагментов. В интеллектуальном созерцании грамматизация достигает своей наивысшей точки.

В этой новой функции пейзажа отражаются некоторые фундаментальные изменения, происходящие в культуре. Например, новые политические реалии. Марсель Гоше заметил, что примерно в это время приходит в упадок средневековая идея империи, которую заменяет национальное государство, единство которого создается не предстоянием перед богом, а замкнутостью по отношению к внешнему миру, самодостаточностью, преобразуемой в тотальность. Гоше пишет, что эта новая целостность предстает перед взглядом людей так же, как творение перед взглядом творца, хотя параллель эта и поверхность. Целостность нации задается идеей суверенитета:

С помощью этой самодостаточности суверенная единица присваивает себе универсальность. И это важный момент: разрыв с имперским универсализмом не является разрывом с универсальным измерением как таковым. Происходит трансформация универсализма, места и способа его проявления³⁰⁸.

Всеобщее переходит от экуменического к политическому, замкнутому в границах национальной единицы. «Суверенное государство стремится подняться к универсальному изнутри очертаний, которые не позволяют ему обратиться вовне...»³⁰⁹. Это наблюдение интересно потому, что показывает, как развернутое («имперское») вовне, всеобщее постепенно стягивается к обозримому фрагменту, который исключительно в силу своей изоляции и фрагментации неожиданно начинает претендовать на новый тип универса-

³⁰⁸ Gauchet Marcel. *L'avènement de la démocratie*. Paris, Gallimard, 2007. Т. 1: *La révolution moderne*. Р. 86.

³⁰⁹ Ibid.

лизма. Пейзаж ведет себя по тем же правилам универсализации изнутри. Он становится «видом» всей природы именно потому, что отрезан рамой (окна) от всего внешнего. Внешнее исчезает, и пейзаж впитывает в себя «суверенитет» какой-то иной универсальности.

Речь, однако, идет не только о новой политической чувствительности, но и о глубинной трансформации самого отношения к чувственному миру. Немецкий философ Иоахим Риттер пишет о том, что одна из основных загадок пейзажа — это его переход из области чисто теоретического платоновского созерцания в область эстетики, иными словами, решительная *эстетизация* пейзажа. Риттер связывает этот переход, прежде всего, с Кантом и объясняет вторжение эстетического тем, что «сверхчувственные» идеи, вроде идеи природы и бесконечности, перестают быть доступными разуму, чьи возможности редуцируются научными понятиями и эмпирическим характером науки. Поскольку разум не может больше их определять, функция их репрезентации передается эстетическому чувству: «С Кантом история пейзажа достигает решительного момента, когда „сверхчувственное“ представление, свойственное природе, выходит из-под контроля рационального понятия; его теоретическое созерцание превращается в эстетическое зрелище»³¹⁰. Кант действительно видел в природном возвышенном возможность созерцания идеи, то есть чисто эстетического умопостижения понятий:

Возвышенное можно описать таким образом: оно предмет (природа), *представление о котором побуждает душу мыслить недостигаемость природы как изображение идей*. В буквальном понимании и в логическом рассмотрении идеи не могут быть изображены. Однако, когда мы расширяем нашу эмпирическую способность представления (математически или динамически) для созерцания природы, к этому неизбежно присоединяется разум, как присоединение абсолютной тотальности к независимости, и создает тщетное стремление души сделать чувственные представления соответствующими идеям. Это стремление и чувство недостижимости идеи посредством воображения само есть изображение субъективной целесообразности нашей души в использовании воображения для ее сверхчувственного назначения и заставляет нас субъективно

³¹⁰ Ritter Joachim. Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne.

Besançon: Les éditions de l'imprimerie, 1997. P. 51.

мыслить саму природу в ее тотальности как изображение чего-то сверхчувственного, хотя объективно создать это изображение мы не можем³¹¹.

Эстетизация, однако, проходит не только через Канта. Ее корни можно найти в самом изобретении эстетики как науки, которая просвечивает уже у Лейбница, но оформляется у Александра Баумгартена. Баумгартен определял эстетику как *scientia cognitionis sensitiva*, то есть как науку, добывающую истину не из понятий, но из чувственных форм вещей. Говоря о поэзии, Баумгартен, например, утверждал, что совершенство стихотворения заключается в ясности содержащихся в нем репрезентаций. Но эстетический объект, по его мнению, имеет дело не столько с ясностью отчетливых представлений, сколько с ясностью смутных представлений. Само это различие восходит к Лейбницу, который писал: «Я говорю, что идея ясна, когда ее достаточно, чтобы узнать и отличить вещь»³¹². Но такого рода идея всегда связана с мышлением, так как она неотделима от аналитической способности разума. Только анализ ощущений позволяет нам различать отдельные вещи и их свойства. В эстетическом, а не рациональном восприятии, соответственно, речь идет о странной ясности *смутных* идей. Вернусь к источнику этих представлений — Лейбницу:

Так, например, когда я обладаю вполне ясной идеей какого-нибудь цвета, то я не приму другого цвета за тот, который я имею в виду, а если я обладаю ясной идеей какого-нибудь растения, то я его отличу среди других соседних растений;

³¹¹ Кант Иммануил. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 107. Кант осторожно ограничивает нашу способность созерцания идеи в природе: «Ибо вскоре мы замечаем, что природа в пространстве и времени совершенно лишена безусловности, а тем самым и абсолютной величины, которую требует даже обыденный разум. Именно это напоминает нам, что мы имеем дело лишь с природой как явлением и что оно должно рассматриваться только как изображение природы самой по себе (которую разум имеет в идее). Эта идея сверхчувственного, которую мы не можем точнее определить и, следовательно, не можем познать природу как изображение этой идеи, а можем только мыслить ее...» (там же).

³¹² Лейбниц Готфрид Вильгельм. Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии // Лейбниц Готфрид Вильгельм. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 2. С. 256.

в противном случае — *идея смутная*. Я думаю, что мы не обладаем совершенно ясными идеями чувственных вещей. Существуют цвета, столь близкие между собой, что их нельзя отличить на память, а между тем их можно иногда различить друг от друга, если их поместить рядом³¹³.

Иными словами, ясные идеи эффективны только в мире мышления и анализа; как только мы переходим на уровень чувственного мышления, то есть эстетики, мы попадаем в сферу смутных идей.

Баумгартен делает из этого лейбницевого положения нетривиальный вывод. Прежде всего, он вводит понятие *экстенсивной ясности*. Это ясность, которая относится к чувственному восприятию, неспособному выделять отдельные ясные элементы, но которое всегда имеет дело с целым набором нераздельных элементов. Их нераздельность — признак их смутности. Фредерик Байзер пишет по этому поводу:

Одно смутное представление обладает большей экстенсивной ясностью, чем другое, когда оно представляет *больше*, чем другое (§16: 43). Экстенсивная ясность находится в прямой пропорции со смутностью, количеством меток, представленных совокупно в одном представлении (§18: 43). Такая ясность возникает из осмысления совокупно и одновременно многих мет (*notae*) вещи, а не от их осознания по отдельности и в разное время. Мы должны держать в сознании изначальное латинское значение *confus*. Оно происходит от глагола *confundere*, составленного из префикса *con-*, означающего *вместе, совместно*, и глагола *fundere*, значащего — *изливать, струить, устремлять, распространять и распространяться*³¹⁴.

Смутное в данном случае не противостоит ясности, но указывает на ясность особого типа, в которой «меты», элементы сплавлены воедино в совместном восприятии. Эстетика, таким образом, возникает как наука о совокупном постижении множества, каким и является в своей основе пейзаж.

³¹³ Лейбниц Готфрид Вильгельм. Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии. С. 256.

³¹⁴ Beiser Frederick C. Diotima's Children. German Aesthetic Rationalism from Leibnitz to Lessing. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 127.

6. Слово и видимое.

Платон, Локк и Роже де Пиль

Переход от простых ясных идей к смутным идеям и экстенсивной ясности имеет существенное значение. Простые ясные идеи соотносятся с выделяемыми элементами, складывающимися в дискурсивные цепочки. До появления эстетики мир предстает линейным и дискурсивным. Эстетика меняет саму конфигурацию знания, которая, в первую очередь, касается истории. Райнхардт Козеллек обратил внимание на то, что в XVIII веке в немецком языке постепенно происходит переход от слова *Historie* к слову *Geschichte*. *Historie* относится к определенной линии исторических событий, частному нарративу, которых может быть много. *Geschichte* же выступает как совокупная единичная форма. *Geschichte* вбирает в себя всю совокупность отдельных событий и историй³¹⁵. Немецкий историк Иоханн Кристоф Гаттерер писал о «системе событий» (*System von Begebenheiten*). Коррозии начинает подвергаться сама идея линейности истории, и шире — линейности знания. Можно определить этот процесс и иначе — началось перераспределение ролей между зрением, способным синхронно схватывать целостность, и речью — логосом, ориентированным во времени и принимающим форму цепочки знаков.

Паскаль Гринер отметил любопытную эволюцию в понимании живописи, происходящую в XVIII веке, но намечающуюся уже в XVII столетии. Гринер пишет о том, что к эпохе Просвещения исчерпывается парадигма *ut pictura poesis*, которая господствовала в восприятии живописи в течение столетий. Со-

³¹⁵ Koselleck Reinhart. *Futures past: on the semantics of historical time*. N. Y.: Columbia University Press, 2004. P. 32–35.

гласно этому принципу, изображение прямо отражает слово и должно читаться через соответствующий текст. Принцип этот действует до сегодняшнего дня в рамках искусствоведческой иконографии. Идея *ut pictura poesis* основывается на принципиальном неразличении изображения и слова. Картинка — это только инобытие слова. Эта двойственность слова и изображения восходит к Платону.

Мне придется здесь остановиться на проблеме зрения у Платона, так как в XVIII веке платоновская парадигма начинает исчезать. Платон излагает свою теорию зрения в шестой книге «Государства», непосредственно перед аллегорией пещеры, с которой начинается седьмая книга. Философ начинает с того, что проводит различие между зрением и другими чувствами, например, слухом. Мы слышим звук непосредственно, между тем зрение требует участия «третьего элемента» помимо глаза и видимого им предмета. Этот третий элемент Платон называет *светом*. Без света мы не можем видеть, хотя и имеем глаза. Свет генерируется солнцем, но солнце не является зрением.

Иными словами, для созерцания чувственно данного элемента — вещи — следует иметь нечто сверхчувственное — свет. И это отличает зрение от всех иных чувств. Свет создает пространство видения и таким образом соединяет между собой зрение и видимое им. Он соединяет их через *явленность своей сверхчувственности*. Макс Лоро называет свет «Единым видения»³¹⁶. Выходя за рамки чувственного, отделяясь от него, свет как бы извлекает смысл из видимого, отделяя его от чистой материальности вещи. Воспринятое нами становится раздельным и ясным. Восприятие воспаряет над чувственным и позволяет нам прикоснуться к бытию вещей, их идее. Чувства всегда приносят нам мир в его частности, во фрагментах, и только зрение позволяет нам схватывать вещи в их целостности, тотальности и полноте. Благодаря свету в мир зримого проникают идеи. Лоро пишет, что *идея* — «это не то, что видимо, но то, что *дается в зрении*, соединяя между собой способность к видению и способность быть увиденным. Она — способ бытия света»³¹⁷.

Платон специально обсуждает чувственный и сверхчувственный элемент в нашем постижении мира. Мир разделен на две связанные между собой сферы — видимую и умопостигаемую:

³¹⁶ Loreau Max. La Genèse du phénomène. Le phénomène, le logos, l'origine. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989. P. 115.

³¹⁷ Ibid. P. 117.

— Так вот, считай, что есть двое владык, как мы и говорили: один — надо всеми родами и областями умопостигаемого, другой, напротив, надо всем зримым — не хочу называть это небом, чтобы тебе не казалось, будто я как-то мудро со словами. Усвоил ты эти два вида, зримый и умопостигаемый?

— Усвоил.

— Для сравнения возьми линию, разделенную на два неравных отрезка. Каждый такой отрезок, то есть область зримого и область умопостигаемого, раздели опять таким же путем, причем область зримого ты разделишь по признаку большей или меньшей отчетливости. Тогда один из получившихся там отрезков будет содержать образы. Я называю так, прежде всего, тени, затем отражения в воде и в плотных, гладких и глянцевитых предметах — одним словом, все подобное этому (509d–510a)³¹⁸.

Умопостигаемое и зримое получают свое отношение к сущности благодаря тому, что и то и другое отсылает к идее, но по-разному:

— Один раздел умопостигаемого душа вынуждена искать на основании предпосылок, пользуясь образами из получившихся у нас тогда отрезков и устремляясь поэтому не к началу, а к завершению. Между тем другой раздел душа отыскивает, восходя от предпосылки к началу, такой предпосылки не имеющему. Без образов, какие были в первом случае, но при помощи самих идей пролагает она себе путь (510b)³¹⁹.

Речь идет об освоении одного и того же — идей, но с разных сторон. К ним можно заходить через образы — со стороны завершения, то есть уже состоявшихся миметических копий, а можно и со стороны предпосылок, из области вне образов, в которой располагается логос. Сам логос, как и свет — это внечувственное, невидимое, расположенное в области истока, в области, делающей зримое возможным. Между словом и видимым у Платона нет пропасти, они по-разному восходят к некому единству смысла, обитающему в идее.

³¹⁸ Платон. Соч.: В 4 т. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, Издательство Олега Абышко, 2007. Т. 3. Ч. 1. С. 345.

³¹⁹ Там же. С. 346.

Именно поэтому экфрасис на долгие годы оказался органической формой выявления смысла видимого. И именно поэтому видимое черпало свой смысл в слове, как собственном истоке, или, вернее, условии своей видимости.

Разрушение связи между словом и изображением принципиально для эстетики, в которой ясные идеи уступают место смутным идеям. Одновременно изолированное произведение перестает опираться на экфрасис. Видимое изолируется от словесного, и все чаще раздаются риторические восклицания о невозможности передать все богатство видимого в слове. Видимое больше не понимается в категориях обнаружения идеи. К нему теперь начинают прилагаться категории восприятия, как специфической способности человека. Локк высказал необыкновенно влиятельную доктрину происхождения идей из модусов восприятия. Он же много писал о путанице идей, произвольности комбинирования простых идей в сложные, приводящей к абсурдным и путаным образованиям.

У Локка нет и тени единства происхождения видимого и речевого. Слово больше не вытекает из образа, общий исток видимого и логоса оказывается безвозвратно утерянным: «Всего лучше могут дать нам возможность понять эту спутанность особого рода картины, которые обыкновенно демонстрируются в качестве удивительных произведений искусства и у которых положенные кистью на полотно краски представляют собой очень странные и необычные очертания и располагаются без всякого заметного порядка»³²⁰. При этом, замечал Локк, сами эти путанные картины нисколько не хаотичны, неправильны имена, слова, которые к ним приложены. Так, замечает Локк, мы не будем называть путаной картину облачного неба, если ей будет дано правильное название. Экфрасис перестает быть ключом к видимому. Слова больше не находятся в генетической связи со зрением и обнаруживают произвольную, случайную практику в их приложении к феноменам. По мнению Локка, если не существует внятного природного соположения идей, люди проявляют склонность к их *случайному*, произвольному объединению, порождающему настоящее безумие.

Видный теоретик искусства классицизма Андре Фелибьен подчеркивал необходимость различать в живописной композиции два компонента: Изобретение (*L'Invention*) и Расположение (*la Disposition*):

С помощью Изобретения художник должен подыскать и включить в свой сюжет наиболее подходящие предметы для его выражения и украшения; с помощью Расположения он должен разместить их наиболее благоприятным образом, чтобы извлечь из них максимальный эффект и порадовать глаза, представляя наиболее красивые их части: Расположение должно быть достаточно контрастным, разнообразным и увязано в группы³²¹.

Термины Фелибьена позаимствованы из риторики (*inventio, dispositio*) и ничего особенно нового как будто в себе не несут. Однако в них очевидно стремление не просто увязать видимое с некоторым набором идей (изобретение), но и расположить элементы по контрасту и в группы таким образом, чтобы составить внятное сочетание этих идей, преодолеть возможную путаницу их хаотических сочетаний. Любопытно, что пейзаж Фелибьен описывает как «природу, вышедшую из хаоса и чьи стихии стали упорядочиваться»³²². Теоретик приводит целый ряд советов по дальнейшему упорядочиванию пейзажа, то есть его гармонизации на основе *disposition*.

Расположение трансформирует множество в единство. Роже де Пиль писал о Рубенсе как о художнике, который так группировал свет и тень в картине, что сводил многообразие к единому предмету: «...он работал с ними так, как если бы превратил их в один и единственный объект»³²³. Пейзаж — это и есть многообразие, сведенное к одному объекту. Но даже если такого фиктивного единого объекта получить не удастся, художник должен всячески аранжировать мир в строгие порядки, способные преодолеть характерные для всякой синхронности путаницу и смутность. Влиятельный Джонатан Ричардсон писал в начале XVIII века о том, что художник «должен в своем мышлении следовать методу и порядку, не смешивать и путать наблюдения разного порядка, но постепенно двигаться от одного к другому, предъявляя первое, прежде чем мы перейдем к следующему»³²⁴. Речь идет о практике

³²¹ Conférences de l'Académie Royale de Peinture par Mr. Félibien. Amsterdam: Estienne Roger, 1706. P. 132.

³²² Ibid. P. 161.

³²³ Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux. Paris: Nicolas Langlois, 1677. P. 280.

³²⁴ Richardson, Mr. Two Discourses. London: W. Churchill, 1719. P. 53.

грамматизации мира, о понимании живописи как зримой таблицы и классификации вещей. Не случайно, конечно, Ричардсон предлагал строго различать в живописи то, что нравится глазу, и то, что предназначено для обучения ума.

Паскаль Гринер указывает и на то, что в XVIII веке ослабляется значение отдельной картины, которая может быть интерпретирована через определенную литературную программу. Неожиданно на первый план выдвигается не отдельное полотно, но коллекция. Виктор Стойкита показал, до какой степени не картина, но «система изображений» начинает играть принципиальную роль в новом живописном жанре, так называемых «кабинетах курьезов», в которых на полотне изображаются галереи и коллекции просвещенных любителей. Аллегорией такой системы изображений, по мнению Стойкиты, становится «букет»³²⁵. Кабинеты курьезов ориентированы на мнемонические схемы классического «искусства памяти». «Искусство же памяти» организовано как определенный линейный маршрут, вдоль которого расположены картинки, ассоциируемые с запоминаемыми вещами³²⁶. Здесь логоцентрическая, линейная модель еще очень сильна. Гринер, однако, отмечает новый тип организации изображений в реальных, а не воображаемых галереях, среди которых он выделяет Дюссельдорфскую галерею, становящуюся образцом для организации коллекций с начала XVIII столетия. Гринер показывает, что картины в Дюссельдорфе располагаются не по мнемоническому, но по локковскому принципу органической ассоциации идей: «...каждая картина проясняема лишь на основании пространственной артикуляции — системы контрастов и аналогий по отношению к окружающим произведениям»³²⁷. Группировка по контрасту и аналогии, которую Фелибьен или Ричардсон рекомендовали для живописного *dispositio*, переносится теперь на всю структуру галереи. Именно в этот момент возникает призрачная фигура куратора, который займет столь важное место в современном искусстве.

³²⁵ Stoichita Victor I. L'Instauration du tableau. P. 147.

³²⁶ См. Йейтс Френсис. Искусство памяти. СПб.: Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга», 1997.

³²⁷ Griener Pascal. La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières. Paris: Odile Jacob, 2010. P. 78.

7. Карта и пространство опыта.

Субъект и означающие.

Эрвин Штраус, Лакан

Существенна не только попытка гармонизировать картину, утратившую устойчивое основание в самом истоке феноменологизации мира — в платоновских свете и благе. Не менее важно и неизбежное расхождение между *inventio* и *dispositio*, между линейностью и логикой сюжета и лишенной оснований картиной расположения элементов по отношению друг к другу.

Эта оппозиция симультанного и линейного в культуре принимает характер оппозиции *космографии* и *топографии*, карты и маршрута. Эрнст Штраус считал, что эта оппозиция отсылает к еще более общей оппозиции чувствования и знания. Говоря о карте, Штраус задает «наивный» вопрос: «сколько времени требуется, чтобы добраться из Нью-Йорка до Сан-Франциско по карте?»³²⁸ Этот вопрос звучит наивно, не только потому, что кроме случайного жука никто не путешествует по карте. Вопрос этот неуместен потому, что карта является результатом абстрагирования определенного пространства, предполагающего изъятие этой идеальной модели из всякого эмпирического, перспективного и экзистенциального опыта:

Не только все чувственные горизонты удалены из карты, но и перспектива тоже. <...> Карта элиминирует все модификации и искажения, создаваемые перспективой. <...> План показывает [пространственные отношения] так, как мы их не видим; он представляет их нам полностью отделенными от актуального существования, а потому соответствующими общему геометрическому

образцу. Все абстракции начинаются с абстрагирования от собственного индивидуального существования³²⁹.

Отсюда сложность идентификации собственного местоположения в пространстве карты. Ведь карта сделана именно так, чтобы место пребывания рассматривающего ее было нерелевантным, чтобы перспектива и перцептивный горизонт опыта исчезли. *Использование* карты предполагает, однако, нахождение своего местоположения на ней. Но сам этот акт включает в себя сначала утрату своей индивидуальной локализации, а затем ее нахождение уже в совершенно иных, не экзистенциальных, параметрах. Штраус считал, что такая локализация основывается на «первичном» чувстве собственной включенности в целостность мира. Он отличал осязаемое (чувственное) пространство (*sensory space*) от перцептивного пространства (*perceptual space*), которое он также называет географическим. Перцептивное пространство в его понимании имеет мало общего с физическим пространством эмпирического опыта. Осязаемое пространство ограничено горизонтом, географическое — не знает горизонта и, соответственно, границ. С этим связаны затруднения в локализации себя на карте. Карта построена, исходя из наличия некоторой воображаемой, нулевой точки, по отношению к которой строятся меридианы и широты. Поскольку я не соотносен теперь ни с каким эмпирическим пространством, ничто в карте не ориентировано на меня, *я не знаю, где именно я нахожусь*. Закрытость и систематичность географического пространства позволяют мне, однако, совершать путешествия. Штраус писал:

Когда я еду из Франкфурта в Рим, я еду из одной географически детерминированной точки в другую. Слоны никогда не путешествуют из Бомбея в Рим, а если он это и делает, то ненамеренно, и не зная об этом³³⁰.

³²⁹ Straus Erwin. *Phenomenological Psychology*. P. 179. Мишель де Серто пишет об утопическом желании увидеть город с высоты, которое испытывали художники, начиная со Средних веков и Ренессанса, о фикции «небесного глаза», которую они подразумевали. Он так определяет существо космографии: «Город-панорама — это „теоретический“ (то есть визуальный) симулякр, одним словом, картина, чья возможность укоренена в забвении и непонимании практики» (*Certeau Michel de. The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. P. 93).

³³⁰ Straus Erwin. *The Primary World of Senses. A Vindication of Sensory Experience*. P. 319.

Штраус считал, что во время путешествий мы постоянно комбинируем перцептивное и ощущаемое пространство, карту и пейзаж, но что баланс этих двух пространств постепенно нарушился. Летая на самолете, например, мы существуем вне горизонтов и эмпирического пространства, все больше идентифицируясь с чистой географией.

При этом пейзаж для него никогда не является слепком с ощущаемого, эмпирического пространства. Это всегда странный компромисс абстракции и ощущения:

В пейзаже я нахожусь где-то. Пейзажная живопись, однако, не изображает конкретных мест и районов, но скорее «Пейзаж с мельницей», «Пейзаж с коровами» и т. д. Разумеется, существуют и картины определенных мест, индивидуальных гор; но такие картины определенных городов и мест — это живописные виды, портреты, а не пейзажи³³¹.

Операция абстрагирования, которую совершенно справедливо обнаруживает в становлении перцептивного пространства Штраус, затрагивает и время. Когда мы видим наш маршрут на карте, в отличие от слона, мы способны оценить его длину и, соответственно, рассчитать, сколько времени нам понадобится на поездку. Измеримость пространства становится измеримостью времени. Речь по существу идет о проанализированной еще Бергсоном операции конверсии времени в пространство, длительности в измеримые видимые промежутки. Фредерик Вормс так суммирует существо бергсоновского открытия:

Бергсон обнаруживает, что наука трактует время, «чья сущность заключена в способности истекать» или проходить, как пространство, чья сущность, наоборот, заключена в *симультанности*. Иными словами, и наука, и здравый смысл, и каждый из нас представляет себе «единовременность» частей времени, которые между тем никогда симультанно не соприсутствуют; то есть мы представляем их себе не «во» времени, но именно «в пространстве»³³².

³³¹ Straus Erwin. The Primary World of Senses. A Vindication of Sensory Experience. P. 321.

³³² Worms Frédéric. La philosophie en France au XXe siècle. Moments. Paris: Gallimard, 2009. P. 35.

Эта трансформация существенна для понимания исторического сознания. Мир вбирает в себя все больше отмеченных историзмом фрагментов и упорядочивает их в «картинах», пейзажах, космографии. При этом чувство времени, как будто предполагаемое историзмом, совершенно исчезает. Связано это с тем, что следы разных эпох и времен оказываются в такой карте истории симультанными, перепутанными, лишенными всякой хронологии. Такая картография в XX веке породит представление об истории как единовременном созвездии событий, например, у Беньямина³³³. Но кристаллизация связей, их превращение в некую «форму истории» происходит далеко не всегда. Чаще речь идет о потере ориентации, утрате точки локализации не только в пространстве, но и во времени. Прошлое всегда трансформируется в нашем сознании. Человек оперирует множеством временных слоев, наложенных один на другой. Но субъект постоянно интегрирует эти слои, поддерживая относительную внятность минувшего. Между тем, интеграция не всегда имеет место, наступает состояние дисперсии временных слоев и событий³³⁴.

Итальянский философ Ремо Бодей, специально изучающий патологию ощущения времени, пишет:

Когда различные уровни *Lebensepochen* пересекаются и мешают друг другу, сознание логического, перцептивного и аффективного настоящего ослабляется. Происходящая модификация обычных временных последовательностей, становящаяся основным дезорганизатором логико-аффективных систем, отключает субъекта и отвлекает его от настоящего, понимаемого как присутствие в сознании³³⁵.

Субъект точно так же теряется во времени, как он теряется в пространстве.

³³³ Мне кажется, что кристаллизация исторических «созвездий» у Беньямина может быть сопоставлена с «конденсацией или чрезвычайной фокализацией информации», которую обнаруживал в картографии Франсуа Дагонье (*Dagognet François. Des outils de la réflexion. Epistémologie. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo, 1999. P. 93*).

³³⁴ Дагонье описывает картографическую концентрацию как раз в оппозиции к информационной дисперсии.

³³⁵ *Bodei Remo. Logs of Delusion. Aurora: The Davies Group Publishers, 2006. P. 8.*

Лакан назвал бы такой «провал в ничто» встречей с реальным, которое он понимал как поражение способности к абстрагированию и символизации. Если Штраус прав, и мы живем между физическим ландшафтом и картой, то само наше бытие разворачивается между ощущаемым и символизируемым. Карту вполне оправданно можно понимать как символическую трансформацию эмпирического ландшафта. Это именно трансформация *реального в символическое*. Лакан разработал теорию травмы как встречи с реальным, прежде всего, в своем «Ответе Жану Ипполиту» на материале знаменитого случая «Человека с волками», описанного Фрейдом. Фрейд считал, что травматический опыт вытесняется в подсознание и проявляет себя позже в виде симптома. Лакан же предположил, что травма являет себя не в виде симптома, но в виде галлюцинации. Он обратился к галлюцинации, которую пережил пациент Фрейда. Тот отчетливо видел, как его мизинец отрезан и висит на лоскутке кожи, хотя в действительности ничего такого не было. Речь, по мнению Лакана, тут шла не о симптоме, значение которого неясно для субъекта, но об означающем, столь странном, что пациент отказывается признать за ним хоть какое-то значение.

Лакан, следуя за Фрейдом, объясняет, что субъект, находившийся на анальной генитальной стадии, занимая женскую позицию, не мог признать собственной «генитальной реальности», которая была бы необъяснима без неминуемой кастрации. Фрейд писал о том, что субъект «не хотел ничего знать о кастрации». В результате наступила «символическая ликвидация» (*une abolition symbolique*)³³⁶. Лакан называет эту символическую ликвидацию *foreclusion* и возводит ее к фрейдовскому *Verwerfung* — отрицанию: «*Verwerfung* таким образом отсекает всякое проявление символического порядка, то есть *Bejahung* [утверждение], бывшего в глазах Фрейда первичным процессом, в который укоренено атрибутирующее суждение, и являющийся ничем иным, как первичным условием манифестации бытия чего-то, принадлежащего реальности, или, если использовать язык Хайдеггера, позволяющего-быть»³³⁷. Атрибутирующее суждение, «утверждение» устанавливает связь между означающим и означаемым и позволяет части реального перейти в режим бытия, то есть как-то обнаружиться. Лакан же под сильным

³³⁶ Lacan Jacques. Ecrits. Paris: Seuil, 1966. P. 386.

³³⁷ Ibid. P. 387–388.

влиянием Якобсона и Леви-Стросса до конца своей жизни считал, что означающее и означаемое фундаментально разъединены и лишь с трудом находят режим взаимного соответствия³³⁸.

Реальное обнаруживает себя в виде галлюцинации, но не символизируется, не связывается с логосом, а потому не проникает в область бытия. В сущности, мы приходим к тому же, о чем думал Платон, когда утверждал, что логос — это незримое основание, делающее видимое зримым. Нет слова, нет означаемого, реальное остается без бытия. Оно видимо лишь в галлюцинации, как отрубленный палец пациента Фрейда, но его нет, оно не получает значения.

Сказанное имеет прямое отношение к тому, как Лакан воображает себе субъекта. Лакановский субъект не является живым существом или трансцендентальным эго. Он прежде всего являет себя в языке, в тех странных случаях, когда отрицание «не» (*ne*) не имеет ясного смыслового значения. Психоналист приводит пример такого высказывания: «Я боюсь, как бы он не пришел». Смысл этого высказывания противоречит употреблению отрицательной приставки. Человек боится, что *он придет*. Приставка «не», использованная без второго отрицания (*pas, rien*), по мнению Лакана, это означающее субъекта. Лакан ссылается на лингвистов Пишона и Дамуретта (у которых он, кстати, позаимствовал термин *forclusion*), утверждавших, что во французском языке собственно вообще нет отрицания. Употребление «не» в таких случаях указывает на «шиз», раскол, на двусмысленность, колебание, неопределенность, на то, что Пишон называл *discordance*. Лакан утверждает, что этот раскол отсылает к шизоидному раздвоению субъекта на сознание и подсознание. И в качестве такого «шиза» субъект на мгновение являет себя именно в момент употребления отрицательной частицы. Важно понять, что субъект у Лакана, в отличие от бессознательного, имеющего длительность и пронизывающего всю жизнь человека, являет себя лишь на мгновение через частицу, обозначающую «шиз» и внутреннюю неуверенность. Брюс Финк замечает по этому поводу: «Как только субъект произнес свою реплику, то, что он сказал, узурпирует его место, его или ее заменяет означающее, он или она исчезает»³³⁹.

³³⁸ См. *Zafiroopoulos Markos*. Lacan and Lévi-Strauss or the Return to Freud (1951–1957). London: Karnak Books, 2010.

³³⁹ *Fink Bruce*. The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance. Princeton: Princeton University Press, 1995. P. 41.

Вот почему Лакан обозначал субъект перечеркнутой буквой *S*, где перечеркивающий букву штрих означает вычеркивание субъекта речью, дискурсом. Означающее занимает место субъекта, который исчезает.

В семинаре 1961–1962 года «Идентификация» Лакан описывает еще более драматическую ситуацию, когда неопределенная отрицательная часть заменяется в речи однозначным *pas*. Например, во фразе «я не знаю» (*je ne sais pas*), в которой первое шизовое *ne* может и вовсе исчезнуть: *j'sais pas*. В таком случае происходит катастрофическая трансформация:

Разверзается дыра, зияние, в недрах которого исчезает, проваливается сам субъект. Здесь он больше не являет себя в пульсирующем движении, в носителе, который он получает от своего первичного движения, но напротив, в форме констатации своего незнания, выраженного, признанного, скорее даже проецируемого, констатируемого. Нечто являет себя как не-бытие (*n'être pas*), спроецированное в данном случае на поверхность, на плоскость, на которой оно узнаваемо как таковое³⁴⁰.

Отрицание приобретает парадоксальное бытие в момент провала субъекта высказывания и его окончательного замещения означающим, которое может иметь место только в результате проецирования речи на плоскость, где означающие обретают узнаваемость.

Вся драма разыгрывается тут между провалом, исчезновением в зияющем отверстии и проецированием на плоскость означающих, инициируемым этим провалом. Нет плоскости — нет и исчезновения субъекта в зиянии. Одно с другим тесно связано. В цитированном мной семинаре «Идентичность» Лакан впервые обращается к топологии и пытается описывать диалектику провала и плоскости через фигуру «тора» — бублика, в котором плоскость вписана в отверстие в его сердцевине. Тут же он рассматривает ленту Мебиуса, восьмерку, а позже обращается к топологии узлов, через которую он пытается объяснить странную взаимосвязь трех инстанций — реального, воображаемого и символического.

³⁴⁰ Lacan Jacques. L'identification. Séminaire 1961–1962. Publication hors commerce. Document interne à l'Association freudienne internationale et destiné à ses members. S.L. et S.D. P. 109–110.

Я остановился на Лакане потому, что он, на мой взгляд, довольно точно описывает ситуацию, рассмотренную Эрвином Штраусом на примере карты и ландшафта, космографии и топографии. Как только в горизонте субъекта появляется карта, он утрачивает свое место и исчезает. При этом сам субъект этой пространственной системы существует, как и лакановский субъект, в постоянном колебании между «перцептивным» (или лучше сказать — когнитивным) и эмпирически данным в ощущениях.

8. След и нить.

Джелл, Ингольд, Кафка

Лакановская теория вполне, на мой взгляд, применима к истории. Напомню, что Лукач считал пейзаж метафорой истории, в которую индивид никак не может проникнуть, и потому обречен наблюдать ее издалека, с обочины. Действительно, индивид Лукача, стоит ему «подойти» к истории, исчезает в ней, проваливается в пропасть, оставляя только означающие на плоскости холста или в цепочке нарратива. Ровно то же самое происходит и с картой Штрауса.

Американский антрополог Альфред Джелл в своей влиятельной книге «Искусство и действие» высказал предположение, что искусство «примитивных» народов надо рассматривать не с точки зрения смыслов и символизма (как, например, Леви-Стросс), а с точки зрения аффектов, которые это искусство призваны вызывать. Главная цель изображений в этом искусстве, по мнению Джелла, — вызывать дезориентацию зрителя, поразить воина противника или участника первобытного обмена так сильно, чтобы он потерял на мгновение контроль над собой и ситуацией.

Джелл изучал татуировки, орнаментальную резьбу, украшавшую каноэ на Тробриандских островах, и многое другое. Особый интерес у него вызывали лабиринты. Джелл исходит из известного факта универсальной связи между лабиринтом и царством мертвых, абсолютно отделенным от царства живых. Лабиринт — это путь, по которому душа умершего должна проследовать в мир смерти, но который не может быть проделан в обратном направлении. Лабиринты, по выражению Джелла, представляют собой «когнитивные препятствия»: «Человеку известно, что существует путь через лабиринт; он может даже знать, что лабиринт построен с помощью многократно применяемого

правила соединения линий и точек <...>, но человек все равно не может видеть свой путь через лабиринт иначе, как внимательно ведя пальцем по его извивающемуся пути»³⁴¹.

По существу, дезориентация Джелла сродни исчезновению символического, означающего у Лакана. Лабиринт нанесен на плоскости, но сознание не может схватить его смысловое единство, как гештальт. Он безостановочно рассыпается на несвязанные фрагменты, не складывающиеся в непрерывную линию маршрута. В лабиринте проявлена разорванность между перцептивным опытом карты и маршрутом в эмпирическом пространстве. Одно тут не переходит в другое.

Через несколько лет после работы Джелла британский антрополог Тим Ингольд обратился к сходной проблематике. Ингольд пришел к выводу, навеянному Бергсоном, Делезом и Гваттари, что жизнь является линией, потоком, который постоянно превращается нашим сознанием в пространственные образы и образования. Делез и Гваттари писали: «...мы сотканы из линий. Мы хотим сказать не только о линиях письма, ибо линии письма сопрягаются с другими линиями — линиями жизни, линиями успеха и неудачи, линиями, задающими вариации линий самого письма, линиями, располагающимися между линиями письма»³⁴². Линии рассматривались философами как маршруты детерриториализации, спасения от стабилизирующих гештальтов, таких как лицо или пейзаж.

Ингольд пришел к мнению, что следует подменить понятие пространства или окружающей среды представлением о пучках линий. Он позаимствовал идею шведского географа Торстона Хегерстранда³⁴³ о том, что мир — это только «гобелен, вытканый историей»³⁴⁴, что пространство — это только ткань, сотканная из линий. Идеи Ингольда близки концепциям так называ-

³⁴¹ Gell Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998. P. 89.

³⁴² Делез Жиль, Гваттари Феликс. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 320.

³⁴³ Hägerstrand Torsten. *Geography and the Study of the Interaction between Nature and Society* // *Geoforum*. 1976. Vol. 7. P. 329–334.

³⁴⁴ Ingold Tim. *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London — N. Y.: Routledge, 2011. P. 84.

емой «географии времени» (*time geography*), получившей развитие в последние десятилетия³⁴⁵. В 2002 году Ингольд опубликовал оригинальную книгу «Линии. Короткая история», в которой предложил решение когнитивной ситуации лабиринта. Ингольд различает несколько типов линий: 1) нить — линию вне плоскости, 2) след — черту, проведенную по поверхности, 3) разрез, трещину и 4) призрачные линии, которые имеют чисто умозрительный характер, как, например, параллели и меридианы.

Ингольд начинает с критики Джелла, который считал, что лабиринт улавливал демонов на свою поверхность подобно липучке для мух. Демон, в понимании Джелла, запутывался в хитросплетениях лабиринта, как в непреодолимом когнитивном препятствии, и залипал на его поверхности. Ингольд пишет:

В качестве объяснения лабиринта предположение Джелла попадает мимо цели. Дело в том, что он с самого начала предполагает наличие некоего «вида, предстającego взгляду демона», — вид сверху, откуда вся схема лабиринта может быть изучена и представлена в виде модели. Такая перспектива, однако, недоступна земному путешественнику, который уже пустился в путь по земной поверхности, в путь, равносильный самой жизни³⁴⁶.

В случае же с демонами и духами ситуация становится еще более сложной. Лабиринт ведет в подземное царство мертвых, вход в него — это метафорическая дыра в земле, а сам лабиринт по идее находится под поверхностью земли. Таким образом, входя в лабиринт, демон утрачивает всякую возможность созерцать его на поверхности, как карту:

Таким образом, в момент погружения под землю, входа в лабиринт, сама поверхность исчезает из вида. Она растворяется. Это мгновение равно моменту перехода от жизни к смерти³⁴⁷.

³⁴⁵ Краткое и содержательное введение в эту новую дисциплину было написано Найджелем Трифтом: *Thrift Nigel. An Introduction to Time Geography*. London: The Institute of British Geographers, Study Group in Quantitative Methods, 1977.

³⁴⁶ *Ingold Tim. Lines. A Brief History*. London; N. Y.: Routledge, 2007. P. 56.

³⁴⁷ *Ibid.*

Ингольд ссылается на рисунок лабиринта в царстве мертвых, который нарисовал шаман для Владимира Германовича Богораза и который последний опубликовал в своем классическом труде о чукчах¹¹. Богораз так описывал царство мертвых у чукчей:

Хотя часть мертвецов попадает в верхний мир, обычное местопребывание мертвых — под землей. Их страна весьма обширна и полна запутанных переходов, в которых теряются новопришельцы. Рисунок изображает проходы мира мертвых так, как их видел автор рисунка однажды в глубоком обмороке. Круглые пятна — дыры, через которые входят новопришельцы. Самые маленькие из них предназначены для тех, кто умер от удушья³⁴⁸.

Дыры на рисунке в книге Богораза — места провала из одного пространства в другое, сам лабиринт при этом, хотя и нарисован на поверхности — листе бумаги, — не имеет носителя. Демон идет в нем вдоль линий, не имея представления об его общем гештальте. Ингольд говорит, что при входе в такой лабиринт, то есть при проникновении сквозь дыру, линия меняет свою природу — из следа на поверхности она превращается в нить — ту самую нить, которую дала Ариадна Тесею, отправлявшемуся в лабиринт к Минотавру.

Специалист по геометрии лабиринтов Пьер Розенстиль придает огромное значение нити Ариадны, способной трансформировать разветвленную сеть лабиринта в бесконечно вьющийся нитеобразный маршрут. Розенстиль отличает лабиринт от *dédale* — фиксации такого маршрута, лишённого ответвлений и тупиков. По мнению исследователя, нить Ариадны превращает лабиринт в некое логическое пространство, создаваемое разматыванием и сматыванием клубка во время движения. Именно *dédale*, а не лабиринт, в его представлении становится исчислимым и программируемым, подчиненным определенному алгоритму развертки, который Розенстиль связывает с условием «близорукости исследователя»:

Его [исследователя] мозг должен в любое мгновение довольствоваться информацией из непосредственной близости. Более того, я хотел бы убедить вас, что вся-

кий алгоритм по своей природе близорук, так как использует исключительно информацию, к которой имеет непосредственный доступ³⁴⁹.

Превращение лабиринта в нить делает возможным построение алгоритма его развертывания в *dédale*, но одновременно уничтожает его обозримость со стороны, информацию, выходящую за рамки непосредственной близости, «близорукости», по выражению Розенстиля. Введение нити, таким образом, позволяет перейти из одной когнитивной системы в другую: из зрячей в близорукую.

Превращение следа в нить эквивалентно глубокой трансформации сознания: от безличного сознания картографической инскрипции, не знающей никакой локализации «Я», к глубоко экзистенциальному сознанию путника, не знающего, куда он идет, и переживающего чувство неуверенности, страха и дезориентации. Эта трансформация одного типа сознания в другое может пониматься как мерцающее возникновение субъекта в лакановском смысле. Там, где, как у Лакана, являют себя означающие, субъект проваливается в дыру, в пропасть, но этот провал — условие его обнаружения в экзистенциальном опыте. Делез и Гваттари писали: «Только в черной дыре субъективных сознания и страсти мы открываем трансформированные, раскаленные, захваченные частицы, которые надо вновь отбросить ради несубъективной, живой любви, где каждый соединяется с неизведанными пространствами другого, не входя в них и не завоевывая их, где линии komponуются как изломанные линии»³⁵⁰.

Когда след превращается в нить, линия все еще существует, но она отрывается от карты и делает путешествие невозможным. В качестве альтернативы путешествию появляется провал, падение, исчезновение в дыре. Вспомним, что у Гумбольдта пейзаж возникал как накопление впечатлений от путешествий, постепенно складывающихся в целое. Однако постгумбольдтовская культура все решительней и решительней разводит линию и пейзаж или карту, путешествие и эстетическое созерцание. Путешествие — это время, карта, пейзаж — это пространство, в котором, по мнению Бергсона, время отчуждается в картинку.

³⁴⁹ Rosenstiehl Pierre. Le labyrinthe des jours ordinaires. Paris: Seuil. 2013. P. 148.

³⁵⁰ Делез Жиль, Гваттари Феликс. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. С. 312.

Еще Ницше ощущал противоречие между созерцанием тотальности и временем³⁵¹. Животное у Ницше, не знающее прошлого, не ведающее времени, живет на поверхности. Штраус же считал, что путешествующий слон никогда не видит поверхности и всегда движется без карты и «означающих». Франц Кафка в рассказе «Нора» изобразил существо, которое, чтобы обезопасить себя, строит под поверхностью земли нору-лабиринт. Существо это пытается представить себе конфигурацию собственной конструкции, но никогда в ней не уверено. Его представления о собственном жилище подобны тому, что чукотский шаман Богораза увидел в своем сне. Лабиринт у Кафки вырыт телом существа, пробит в земле его «лбом», и, поскольку зверь-рассказчик все время движется внутри созданных им путаных ходов, он практически сливается с ним: «я и жилье — мы одно», — говорит он. Внешний мир открывает простор для зрения, а потому как будто дает некую безопасность, контроль над происходящим, темный подземный лабиринт выключает зрение и как будто нейтрализует опасность темнотой и запутанностью.

³⁵¹ Приведу заковыристую цитату из Питера Борнедала, который так описывает ницшевское понимание эстетического созерцания: «Эстетическое удовольствие касается восприятия, и в особенности визуального восприятия окружающего мира. Это удовольствие, которое у Ницше выражается в погружении себя в присутствие себя-присутствующего (*immersing oneself in the presence of the self-present*). Это всегда предполагает остановку времени в нашем (в иных случаях) конституирующем время сознании, оно дается как удовольствие, мечтающее о выключении наших сознательных операций. Наше мышление, воспоминания и желания приостанавливаются, и мы входим, как девственные таблички для письма, в тот мир поверхностей, который мы называем гипер-поверхностью; мы проникаем на гипер-поверхность только в качестве *взгляда*. Если при опыте этой поверхности время вынуждено остановиться, опыт с неизбежностью достигает субъекта, как абсолютно новый, в каждый новый момент независимый от контекста, так как мы выключили системы памяти, а следовательно и способность к контекстуализации. Ницше многократно выражает в разных обстоятельствах желание *проживать* это существование на поверхности (*for living this surface-existence*), из которого испарились все неприятности, и в котором каждый момент проживается счастливо, как у „скота“...» (Borndal Peter. *The Surface and the Abyss: Nietzsche as philosopher of mind and Knowledge*. Berlin — N. Y.: Walter de Gruyter, 2010. P. 27).

Ситуация в рассказе Кафки интересна тем, что исключает баланс между топографией и космографией. Если тебя не видно, то и ты не видишь и даже становишься жертвой хитросплетений собственной конструкции, которую ты не можешь до конца представлять и контролировать: «Итак, муку лабиринта мне приходится преодолевать даже физически, когда я выхожу, и меня одновременно и сердит, и трогает, что я иногда запутываюсь в собственном сооружении и оно как будто все еще силится доказать мне свое право на существование...»³⁵² Создатель лабиринта полагает, что сама запутанность его клубка делает движение невозможным, он теряется в собственных ходах. Не-что подобное воображал Джелл, считая, что духи залипают на лабиринтной структуре, как мухи на липучке. В действительности же эффект лабиринта противоположный. Поскольку существо знает лишь коридор перед собой и коридор сзади (близорукий алгоритм Розенстиля), оно обречено на постоянное движение. Мир «Норы» оказывается погруженным в некое сверхдинамическое поле: «Конечно, как тщательно бы я ни выбирал место для жилья подальше от движения, это движение, если обобщить наблюдения целой недели, все же очень велико, но, может быть, оно такое же во всех населенных местностях, и, может быть, даже лучше иметь дело с большим движением, которое вследствие своей силы само себя мчит дальше, чем жить среди полного уединения»³⁵³.

Эта динамика, окружающая слепые проходы, мне представляется крайне симптоматичной. Гумбольдтовская парадигма пыталась собрать историю в видимую тотальность, но к началу XX века стал очевиден провал такого перевода линейности и слепых движений в эстетически созерцаемую неподвижную картинку. Кафка в «Норе» описывает резкое изменение ситуации в отношении между эстетической целостностью и вычеркнутой из эстетического созерцания динамикой слепого лабиринтного движения.

В «Разговорах с Густавом Яноухом» Кафка так определял новые исторические характеристики эпохи:

Война, революция в России и беды всего мира представляются мне поводом зла. Это наводнение. Война открыла шлюзы хаоса. Наружные вспомогательные

³⁵² Кафка Франц. Рассказы 1917–1924. Афоризмы. М.: АСТ-Фолио, 2001. С. 159.

³⁵³ Там же. С. 161–162.

конструкции человеческого существования рушатся. Исторический процесс держится уже не на личности, а только на массах. Нас толкают, теснят, сметают. Мы претерпеваем историю³⁵⁴.

Движение в лабиринтных проходах диктуется не волей движущегося, а конфигурацией лабиринта. События в силу этого оказываются не констелляцией фактов, как полагал Беньямин, а небольшими отрезками движения. Поскольку эти отрезки отсечены от карты (в смысле Штрауса), они не могут быть измерены. Утрачивается связь между измеримостью пространства и временем.

В «Разговорах с Яноухом» Кафка специально подчеркивает, что историческое движение начала XX века происходит как бы в слепом лабиринте без карты, без возможности созерцать тотальность:

Движение лишает нас возможности созерцания. Наш кругозор сужается. Сами того не замечая, мы теряем голову, не теряя жизни.

— Вы считаете, что люди становятся безответственными?

— Мы все живем так, словно мы самодержцы. Из-за этого мы становимся нищими³⁵⁵.

Процесс одичания человека в войнах и революциях, «становления животным», как сказали бы Делез и Гваттари, связан именно с этим слепым и безостановочным движением, лишенным космографического созерцания. Такое движение приводит и к утрате памяти. Вместе с пространством исчезает и представление о прошлом, о времени проживания. Жизнь становится, как говорит Кафка, существованием, которое постепенно сводится только к настоящему моменту. Это именно сознание большого крота в темноте своей норы:

Физическое, животное заглушает и душит все духовное. Это как раковая болезнь. Человек живет уже не годы, месяцы, дни, часы, а только мгновения. И даже в течение мгновения он не живет. Он лишь осознает его. Он просто существует³⁵⁶.

³⁵⁴ Яноух Густав. Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой // Кафка Франц. Замок. Новеллы и притчи. Письмо к отцу. Письма к Милене. М.: Политиздат, 1991. С. 562.

³⁵⁵ Там же. С. 562–563.

³⁵⁶ Там же. С. 563.

Делез и Гваттари обратили внимание на неспособность Кафки мыслить революцию как «переворот и обновление» (*bouleversement et renouveau*): «Распространение русской революции — это движение сегментарного толчка (*une poussée segmentaire*)...»³⁵⁷ История становится пучком «детерриториализирующих линий», которые Делез и Гваттари связывают и с желанием, и с машинными ассамбляжами, свойством которых является как раз распад всякой пейзажности, любой картографии как феноменов ретерриторизации и установления диктатуры означающих. Революция — это совокупность слепых линейных движений, толчков, не вписываемых в общую смысловую картину, это линейность, утратившая память о траектории собственного движения.

³⁵⁷ Deleuze Gilles, Guattari Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975. P. 105

9. Стиль и историзм. Бидермайер. Шопенгауэр, Ницше и другие

Расхождение между маршрутом и панорамой к концу XIX века приводит к кризису пейзажной интеграции исторических элементов. Впрочем, и на всем протяжении этого столетия эстетическая тотальность не была по-настоящему эффективной потому, что не могла интегрировать все стилевое разнообразие эпохи. Стиль, который всегда был главным историческим «интегратором» культуры, в какой-то мере играл ту же роль, что и пейзаж, он был своего рода зеркалом Клода, исторической тотальностью. В XIX веке стилю впервые предписывается императив тотального оформления и унификации культуры. Отсюда присвоенная Вагнером идея *Gesamtkunstwerk* — типичное проявление идеологии девятнадцатого столетия. Ханс Зельдмайр пишет по этому поводу:

В полном смысле слова «единый» стиль существует только там, где искусство ставится на службу одной совокупной задаче, а обширные области гештальтов остаются за пределами искусства. Отсюда — величественное стилистическое единство всех ранних периодов развитых культур, в которых мощный, сакрально-единый гезамткунстверк в качестве властной упорядочивающей силы всех искусств — а не только изобразительных — ведет их своим путем. На Западе это непоколебимая стилистическая надежность романского искусства, в основе своей знающего только одну задачу: Дом Божий (*Dom*). Все, что вне этого гезамткунстверка возникает в качестве искусства, является рефлексом сакральной сферы. Причем именно это раннее время отмечено великим богатством различных церковных форм, существующих как в границах отдельных местно-

стей, так и через изъятие из подобной локальности — на уровне орденской конгрегации. Но все они — только различные видоизменения одной-единственной формы. Базовая позиция «стиля» повсюду определяется одной замкнутой задачей. Дом же и крепость, мосты и склады искусству не принадлежат сколь совершенна ни была бы их форма³⁵⁸.

К XIX веку исчезает единая задача, которую может оформлять стиль. Соответственно наступает эпоха безстилья, которая характеризуется не-унифицируемым историзмом фрагментов и частей. Более того, развивается типичная для этого эклектического столетия совершенно внеисторическая, а потому парадоксальная в своих основаниях, идея внеисторической функциональности стиля. Так церкви монополизируют готику, античные портики начинают украшать банки, биржи и парламенты. Эклектизм не мог решить проблему адекватной репрезентации эпохи, но лишь выявлял репрезентативную беспомощность стиля. Соответственно начинается вытеснение стиля как такового из культуры. Сначала это происходит в архитектуре. Здание всегда было воплощением *Gesamtkunstwerk* и принципиальным носителем стилевого единства, но постепенно оно начинает освобождаться от всех стилевых элементов: изгоняет пластические компоненты, восходящие к скульптуре, изгоняет антропоморфность, живопись, орнамент, цвет и т. д. Происходит автономизация инженерной структуры, которая постепенно превращается в здание *par excellence*. Сегодня мы бы сказали, что возник новый — конструктивистский стиль, но в конце XIX — начале XX веков такая архитектура понималась как внестилевая, как выражение краха стиля. Зедльмайр считает, что сходную эволюцию претерпевает живопись, избавляющаяся от всякой стилевой орнаментальности и все более ориентированная на конструирование чистой структурной формы.

Шопенгауэр напечатал влиятельное эссе о стиле, в котором впервые представил это понятие как характеристику индивидуального мышления, а не исторической эпохи³⁵⁹. Любопытно, однако, что стиль в предложен-

³⁵⁸ Зедльмайр Ханс. Утрата середины. М.: Прогресс-традиция, Издательский дом «Территория будущего», 2008. С. 81–82.

³⁵⁹ О влиянии этого эссе Шопенгауэра на культуру современности см.: *Hutchinson Ben. Modernism and style*. London: Palgrave Macmillan, 2011. P. 45–58.

ной им интерпретации плохо различается с формальной структурой. Стиль у Шопенгауэра — это формальная характеристика мышления индивида, «что означает, что основополагающий настрой и общее свойство его ума могут быть детерминированы именно стилем. Стиль человека демонстрирует *формальную* природу всех его мыслей»³⁶⁰. Стиль становится индивидуальным и архитектурным, то есть в значительной степени антистилевым в старом понимании слова: «Как в архитектуре следует избегать излишества декора, так и в литературе писатель должен избегать всякой риторической изощренности, ненужного укрупнения и всякой избыточности выражения вообще»³⁶¹. Тут Шопенгауэр вполне перекликается с Адольфом Лоосом и его критикой орнаментальности в архитектуре. Определение всякого орнамента как нефункционального и излишнего отражает определенный сдвиг в культуре. По мнению Адорно, то, что «язык определяет как необходимое, может позже стать излишним и даже чудовищно орнаментальным в тот самый момент, когда оно больше не может находить легитимность во втором типе языка, обычно называемом стилем»³⁶². Когда понятие стиля утрачивает смысл, все становится излишним, декоративным и китчевым. Сам стиль превращается в орнаментальный китч, когда он утрачивает интегрирующую энергию. Мириам Гусевич заметила, что тексты Лооса, заклятого врага «венского китча», полны гротескных носителей стиля: «готическими чемоданами, ренессансными шляпными коробками, греческими сигаретными пачками, готическими канделябрами и паровозами»...³⁶³

Переход от стилистики культуры к стилистке субъективности был пронизательно отмечен Ницше, который понял его в категориях перехода от объективности к гумбольдтовской парадигме тотализирующей субъективности наблюдателя. Прежде всего, Ницше обрушивается на классическую немецкую идею *Bildung* как универсальную культуру накопления энциклопе-

³⁶⁰ Schopenhauer Arthur. On Style // The Essays Of Arthur Schopenhauer. The Art Of Literature. A Penn State Electronic Classics Series Publication. n. d.. Vol. 6. P. 18.

³⁶¹ Ibid. P. 26.

³⁶² Adorno Theodor. Functionalism Today. URL: <http://rosswolfe.wordpress.com/2011/11/19/theodor-adornos-functionalism-today-1965/>

³⁶³ Gusevich Miriam. Decoration and Decorum, Adolf Loos's Critique of Kitsch // New German Critique. 1988. Winter. No. 43, Special Issue on Austria. P. 99.

дических знаний. *Bildung* для него — это и есть скопище фрагментов, та самая аккумуляция фактов, которые хотел примирить между собой Гумбольдт в «Космосе». Ницше писал:

Культура — прежде всего, единство художественного стиля во всех жизненных проявлениях народа. Но обладание большим запасом знаний или учения вовсе не есть необходимое средство культуры, в крайнем случае, оно отлично уживается с варварством, т. е. отсутствием стиля или хаотическим смешением всех стилей. В таком хаотическом смешении всевозможных стилей и живет современный немец; и остается серьезной проблемой то, каким образом он, при всей своей обученности, не замечает этого и способен от души радоваться своей «образованности»³⁶⁴.

Образованность немецкого *Bildung*'а сродни хаосу архивов или собрания антикварной лавки. *Bildung*, помещая пронизанные историзмом фрагменты внутрь «немецкого филистерского», сознания карикатурно унифицирует их вне зависимости от органической целостности самой культуры. Культура, лишенная всякой органики, приобретает фикцию стиливого единства, создаваемую единством сознания самого филистера:

Если истинная культура предполагает единство стилей и даже плохая и выродившаяся культура немыслима без гармонии единого стиля, то путаница иллюзий образованного филистера происходит оттого, что он всюду видит собственное отражение и из этого однообразия всех «образованных» выводит заключение о единстве стиля немецкой образованности, т. е. о культуре. Повсюду вокруг себя он видит одни и те же потребности, одни и те же взгляды...³⁶⁵

Bildung, разрушая стиливое единство культуры, приравнивает друг другу любые отмеченные историзмом фрагменты. Поскольку место его разворачивания — сознание — здесь больше нет объективно более или менее важного, соответственно вся архитектура культуры превращается в однородную массу фрагментов — своего рода мусор:

³⁶⁴ Ницше Фридрих. Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011.

Т. 1. С. 160.

³⁶⁵ Там же. С. 162.

Антикварное чувство отдельной личности, городской общины или целого народа ограничено очень тесными горизонтами; многого они вовсе не замечают, а то немногое, что входит в круг их зрения, они видят слишком близко и слишком изолированно; они не находят подходящего масштаба для последнего, считают поэтому все одинаково важным и тем придают слишком большое значение каждому отдельному явлению. В отношении фактов прошлого в этом случае не существует никаких различий в ценности и пропорции, которые были бы вполне пригодны для сравнения этих фактов друг с другом, но всегда лишь меры и пропорции, определяющие отношения этих фактов к личности или народам, изучающим прошлое с антикварной точки зрения³⁶⁶.

Тема мусора, которая в будущем получит необыкновенное развитие, получает свое первое отражение в рефлексиях Ницше о немецком *Bildung'e*. Эта культура, ориентированная на историзм, не может открыться в сторону будущего и обречена фетишизировать без всякого разбора любые следы прошлого. Ницше говорит, что такая культура «бальзамирует жизнь».

В 1921 году Роберт Музил опубликовал эссе, которое, с моей точки зрения, завершает шопенгауэровскую субъективизацию стиля, выворачивая тезис философа в его противоположность. Эссе называлось «Поколение стиля и стиль поколения». Если у Шопенгауэра стиль — это зеркало мысли, то у Музиля стиль являет себя в ситуации, когда целому поколению нечего сказать, нет мысли, которую можно выразить. Стиль подвергся полной де-субъективации и становится просто внешним знаком чего-то несуществующего. Он становится техникой, намекающей на существование несуществующей души³⁶⁷.

Борьба со стилем, и это показательно, разворачивается одновременно с борьбой с историзмом. Они оказываются неразрывно связанными. Очищение зданий и полотен от стиливых элементов воспринимается как глоток чистого воздуха. И эта борьба принимает разные формы. Стефан Георге, например, устремляется на поиски вневременного абсолюта и претендует на то, что уничтожает в своих текстах все стиливые черты эпохи. Историзм пони-

³⁶⁶ Ницше Фридрих. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. 251.

³⁶⁷ Musil Robert. *Proses éparses*. Paris: Seuil, 1989. P. 61–64.

мается как неадекватная форма выражения современности, представляющая последнюю исключительно через прошлое. В 1893 году Гуго фон Гофмансталь опубликовал драму «Глупец и смерть», главный персонаж которой, Клаудио, живет в доме, полном антиквариата. Он болен болезнью историзма и превращает все в мертвые следы прошлого. Стоя над сундуком с антиквариатом, Клаудио, так и не познавший за всю свою жизнь ничего живого, говорит:

Вы, кубки, ваши хрупкие края
Дыханье стольких губ в себя вобрали;
Вы, лютни, как вы некогда играли
И сколько душ спасли от забвения!
Как жаждал я поддаться вашим чарам
И трепетать пред этим блеском старым!
Вы, деревянные резные пустяки,
Пред вами замирают знатоки;
Вы, ангелы, грифоны, жабы, фавны,
Златые ветви, сказочные птицы, —
Пьянящие и грозные вещицы,
Творенья чьей-то страсти своенравной,
Созданья восприятия живого,
Вы словно поднялись со дна морского
И формой пойманы, как рыба сетью!
Себе на горе вас решил призреть я,
Изысканностью вашей дорожа:
Сквозь внешний лоск наружу проступила
Вся ваша самовластная душа;
Как фурии, вы завладели мною,
Весь белый свет окутав пеленою,
На сердце напуская злую порчу
И в ней губя любой живой росток...³⁶⁸

Историзм наиболее активно развивается в странах, в которых либо национальная традиция была прервана (как, например, в России), либо нация

368

Гофмансталь Гуго фон. Избранное. М.: Искусство, 1995. С. 70–71.

не сложилась в единое целое (как в Австро-Венгрии), объединенное живой традицией. Жак Ле Ридер, исследовавший историзм венской культуры, настаивает на необходимости различать историзм и традицию:

Можно утверждать, что триумф историзма в действительности проявляет кризис традиций, отсутствие исторической преемственности: в релятивистском сопряжении стилей и фрагментов традиции всякая традиция становится искусственной. Самые древние социальные слои — аристократия и крестьянство, для которых еще живы традиции, — не нуждаются в историзме для утверждения их чувства истории. Напротив, буржуазные слои, принимающие за образец аристократический образ жизни, культивируют стиль «нео-барокко» или «итальянского ренессанса» для строительства собственного дворца на *Ringstraße*. Если под историзмом понимать реконструкцию утраченной исторической традиции, то аристократия вписана в историю (*est historique*), а высокая буржуазия находится в области историзма (*est historiciste*)³⁶⁹.

Эта ностальгия по несуществующей традиции в России получит, на мой взгляд, наиболее полное воплощение в романах Вагинова, герои которых обуреваемы собиранием отмеченных историзмом фрагментов, все менее отличимых от мусора.

Типично буржуазная попытка превратить эклектический историзм в стиль была предпринята в Бидермайере. Бидермайер — это стиль буржуазного жилища, точнее интерьера, которое ранее всегда оставалось вне стилевого оформления³⁷⁰. Зедльмайр так характеризует этот стиль:

Сфера его приложения — не утилитарное сооружение, но жилой дом, даже, собственно говоря, отдельная жилая комната, которая в обрамлении единственного и неповторимого пространства заключала в себе часто весь бюргерский космос. Здесь утверждается новая культура обитания, которая по-

³⁶⁹ Le Rider Jacques. Hugo von Hofmannsthal. Historisme et modernité. Paris: PUF, 1995. P. 15.

³⁷⁰ Свое название этот стиль получил от имени персонажа швабского юмориста Людвиг Айтхродта, придумавшего Готлиба Бидермайера — тихого и ничем не примечательного швабского школьного учителя.

рождала совершенно оригинальные — «удобные» — формы мебели; среди всего прочего вообще впервые возникает форма мягкой мебели, в которой невозможно обнаружить ни одной деревянной части. В пространстве же мебель располагается естественными, асимметричными группами. Общность искусств обретает в бидермайере новое единство, средоточие которого — жилая комната и жилой дом. Бессмысленно говорить о бидермайеровской церкви и бидермайеровских дворцах: можно сказать, что такие задачи больше не существуют³⁷¹.

В этой сугубой интерьерности существенна связь с частным, а не общественным человеком, она как бы указывает на субъективизацию стиля, о которой писал Шопенгауэр, но повернутую особым образом. Такой сугубо частный стиль говорит не о мышлении человека, но о его уютном погружении в безвременье. При этом субъективность такого мещанского существования целиком выливается в эклектически бесстильный набор элементов, окрашенных в некритическую ностальгию по прошлому. Наиболее последовательным выразителем бидермайера в живописи обычно считается Карл Шпицвег, повлиявший на нашего Федотова³⁷². Шпицвег с добродушной иронией представил мир немецких бюргеров, живущих в ветхих полуруинированных домах, набитых старым хламом и антикварными книгами. В литературе выдающимся представителем Бидермайера считается Адальберт Штифтер. Штифтер был певцом буржуазного уюта и патриархального сознания, целиком обращенного в прошлое. В «Записках моего прадеда» дается любовное описание старого дома, набитого разнообразным старым хламом, вызывающим бесконечное умиление рассказчика:

У милой матушки в темных недрах сундука хранилось немало заветных вещей, единственное назначение которых заключалось в том, чтобы там храниться; в тех редких случаях, когда ей надо было что-то достать из сундука, мы

³⁷¹ Зедльмайр Ханс. Утрата середины. С. 59.

³⁷² О русском бидермайере и влиянии на него немецкого и австрийского искусства см.: Сарабянов Д. В. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер // Сарабянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. С. 72–92.

пользовались этим, чтобы тоже сунуть туда головенки. Там лежало ожерелье из бряцающих серебряных пуговиц, связка пряжек, ложечки с длинными черенками, большая серебряная чаша, которой доктор, по преданию, пользовался, когда ему доводилось пускать кровь знатному пациенту; там же хранились два орлиных клюва, несколько мотков золотого галуна и многие другие предметы, таинственно отсвечивающие в темноте³⁷³.

Здесь «старый дом» интерпретируется Штифтером как отражение души, как знаки внутреннего мира человека:

С каким усердием человек спроваживает прошлое с глаз долой, и с какой между тем неизъяснимой любовью тянется он к уходящему в вечность, хоть это не что иное, как мякина, отсежки минувших лет. Ибо это — поэзия отжившего клема, та печально-нежная поэзия, что воспекает следы обыденного, привычного и этим особенно трогает сердце, ибо в них с наибольшей ясностью запечатлены тени усопших — вместе с нашей тенью, что влечется за ними³⁷⁴.

Вальтер Беньямин в своем известном эссе «Эдуард Фукс: коллекционер и историк» попытался представить историзм как овеществленный образ культуры, в которой фрагменты прошлого мертвы и в силу этого вызывают отвращение, смешанное с желанием ими владеть. Он пишет: «Историзм представляет вечную картину прошлого»³⁷⁵. Выбор слов тут вполне перекликается со штифтеровским описанием предметов, в которых прошлое «уходит в вечность». Беньямин противопоставил такому отчуждающему ностальгическому взгляду подход, который он связал с диалектикой и назвал «историческим материализмом». Для последнего, объяснял теоретик, «история становится объектом конструкции (*Konstruktion*), который не помещен в пустое время, но конституирован в определенной эпохе, в определенной жизни, в определенной работе. Исторический материализм вырывает эпоху

³⁷³ Штифтер Адальберт. Лесная тропа: повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1971. С. 32.

³⁷⁴ Там же. С. 33–34.

³⁷⁵ Benjamin Walter. Eduard Fuchs: Collector and Historian // New German Critique. 1975. Spring. No. 5. P. 29.

из ее овеществленной „исторической непрерывности“ и таким образом извлекает из этой эпохи жизнь и труд из жизненного труда»³⁷⁶.

Я думаю, что в действительности Беньямин тут описывает не исторический материализм, а радикальную стадию бунта против историзма, когда лишенная стиля конструкция, с которой были удалены все исторические стилевые элементы, становится способом взрывного преобразования фрагментов из старого в новое. Монтаж, который возникает вместе с бунтом против историзма, не отменяет натюрморт или пейзаж, он преодолевает их тотальность, разрывает ее на фрагменты, отменяет тотализирующую и унифицирующую позицию внешнего наблюдателя, гумбольдтовского путешественника. Монтаж также может описываться как освобождение конструкции от стиля, как конец стиля. О превращении прошлого в элемент актуального опыта я еще буду говорить, когда коснусь теории эволюции Тынянова.

376*Benjamin Walter. Eduard Fuchs: Collector and Historian. P. 29*

10. Внешнее и внутреннее.

Руины и город.

Вертов, Эйзенштейн, Пиранези

Появление кинематографического монтажа в метафорическом плане можно описать как изменение функции окна, которое перестает принадлежать дому на городской окраине. Окно переносится в центр города, из него исчезают ландшафтные дали. Зрение блокируется окружающими домами и становится частичным. Фрагмент начинает обнаруживать свою автономию, он сопротивляется интеграции в эстетическое целое. Вместо статичного взгляда живописца или фотографа кинематограф начинает вырабатывать динамическое отношение к фрагменту, которое Беньямин назвал бы *диалектическим*.

Различие между городской средой и пейзажем, прежде всего, заключается в том, что город нельзя охватить взглядом, если не взобраться на какое-нибудь сверхвысокое здание. Находясь в лабиринте улиц, невозможно знать его целое. Напомню введенное еще Клавдием Птолемеем различие между *космографией* и *топографией*, к которому я уже неоднократно обращался. Космография — это отображение всего мира на карте, а топография — это вид на ограниченное пространство, например, городское. Том Конли предложил использовать это разделение Птолемея для описания кинематографа³⁷⁷. Среди

³⁷⁷ Conley Tom. Cartographic Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. P. 8, 28. Существуют и другие модели. Тереза Кастро, например, предлагает отличать «картографирование» в кино от «топофилии», но суть от этого не очень меняется (Castro Teresa. Mapping the City through Film: From *Topophilia* to Urban Mapsapes // The City and the Moving Image. Urban Projections / Ed. by Richard Koeck and Les Roberts. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010. P. 144–155).

фильмов 1920-х особенно один — «Париж уснул» Рене Клера — позволял осуществить переход от космографии к топографии и обратно. Этот принципиально «городской фильм» использовал в качестве основного архитектурного элемента Эйфелеву башню, подъем на которую и спуск с которой зримо переводил зрителя от тотального видения к частичному, от «пейзажа» к фрагменту. Аннетт Майклсон в своем тонком анализе фильма Клера заметила, что «башня сочетает в себе субъективность и объективность с силой большой конкретности»³⁷⁸.

Когда наблюдатель переходит от точки зрения сверху к точке зрения внизу, он буквально перемещается из объективности пейзажного, дистанцированного взгляда в субъективность аффективного опыта, когда город исследуется через движение вдоль его улиц³⁷⁹. Речь идет о том самом переходе от внешнего взгляда на лабиринт к его «слепому» проживанию, которое я уже описывал в категориях перехода от следа к нити. Урбанистический опыт восприятия протяжен во времени и связан с аффектами прохождения «сквозь», а не созерцания. Этот спуск сверху в городской лабиринт был эквивалентен переходу от кинематографа общего плана (от фотографии, растянутой во времени) к монтажному кинематографу, от неподвижной точки зрения к динамической. Вальтер Беньямин описывал опыт такого перехода как движение от внешнего к внутреннему, от экстерьера к интерьеру. Моделью такого перехода он считал парижские пассажи, доступные прохожему только изнутри, пассажи, как дома, утратившие фасады, в норме обращенные на улицу³⁸⁰. Беньямин говорил о странном выворачивании пейзажа вовнутрь, операции принципиальной для нового кинематографического зрения. Он писал о Париже, как «земле обетованной» фланера:

³⁷⁸ Michelson Annette. Dr. Crase and Mr. Clair // October. 1979. Winter. Vol. 11. P. 37.

³⁷⁹ Об элементах новой урбанистической культуры, понимаемой как оппозиция вида сверху и видения снизу, см.: Hakanen Ulla. Panoramas from Above and Street from Below. The Petersburg of Vyacheslav Ivanov and Mikhail Kuzmin // Petersburg/Petersburg. Novel and City, 1900–1921 / Ed. by Olga Matich. Madison: University of Wisconsin Press, 2010. P. 194–216.

³⁸⁰ Энн Фридберг совершенно права, когда видит в пассажах Беньямина не только темпоральность и мозаичность городского опыта, но и прямую модель кинематографа: Friedberg Anne. The Passage from Arcade to Cinema // Window Shopping: Cinema and the Postmodern. Berkeley: University of California Press, 1993. P. 47–94.

Пейзаж — это именно то, чем становится Париж для фланера, или, вернее, город расщепляется для него на диалектические полюса. Он открывается для него, как пейзаж, даже если он закрывается вокруг него, как комната (*Sie eröffnet sich ihm als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube*)³⁸¹.

Дзига Вертов использовал этот спуск с башни как форму перехода от внешней позиции к личному опыту революции в «Восемнадцатой киноправде». Это движение понималось Вертовым как важнейшее достижение советского кинематографа:

18-я «Кино-Правда» — пробег киноаппарата с Эйфелевой башни в Париже через Москву на далекий Надеждинский завод. Этот пробег сквозь гущу революционного быта оказал колоссальное влияние на искренних зрителей. Не считайте, товарищи, за хвастовство — несколько человек сочли нужным сообщить мне и моим товарищам, что они рассматривают день просмотра 18-й «Кино-Правды» как день перелома в их понимании советской действительности³⁸².

³⁸¹ Benjamin Walter. Das Passagen-Werk // Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, Bd. 5, S. 525 [M1, 4]. Об инверсии внутреннего и внешнего у Бенямина см.: Gunning Tom. The Exterior as Intérieur: Benjamin's Optical Detective // boundary 2. 2003. Spring. P. 105–129. Тот же Бенямин отмечал фетишизм карт в Советском Союзе: «Географическая карта так же близка к тому, чтобы стать центром нового русского визуального культа, как портрет Ленина» (*Беньямин Вальтер*. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 1997. С. 75). Жизнь в кривых городских лабиринтах как будто компенсировалась космографией карт.

³⁸² Вертов Дзига. Из наследия. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2. Статьи и выступления. С. 52. Этот текст написан в 1924 году, но еще два года спустя Вертов записывал в дневнике по поводу фильма Клера: «12 апреля. Видел в кино „Арс“ картину „Париж уснул“. Огорчило. Два года тому назад я составил план, точно совпадающий в смысле технического оформления с этой картиной. Я все время искал случая ее осуществить. Такой возможности не получил. И вот — сделали за границей. „Киноглаз“ потерял одну из позиций для наступления. Слишком долго от мысли, от замысла, от плана до его осуществления» (*Вертов Дзига*. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 165). О фильме Клера и Вертове см. в процитированной статье Аннетт Майклсон: Michelson Annette. Dr. Crase and Mr. Clair.

Архитектура становится моделью нового кинематографа, но архитектура, лишенная стилистической орнаментальности. Эту метаморфозу хорошо почувствовал Эйзенштейн — сын архитектора, имевший градостроительное образование. В эссе «Монтаж и архитектура» он обратился к работе французского историка архитектуры Огюста Шуази, показавшего, что уже в древней Греции в Акрополе при строительстве храмов была учтена смена точек зрения движущегося субъекта, то есть, по мнению Эйзенштейна, настоящий кинематографический монтаж:

На плоскости эту задачу [последовательной смены точек зрения] разрешил лишь киноаппарат. Но его несомненным предком по этой линии является... архитектура. Совершеннейшие образцы расчета кадра, смены кадров и даже метраж (то есть длительность определенного впечатления) нам оставили греки³⁸³.

Кино понимается Эйзенштейном как параллаксная система, но обладающая неожиданной способностью трансформировать движение наблюдающего глаза в синтетический гештальт на плоскости. Не случайно, конечно, Эйзенштейн подчеркивает, что кино позволяет на плоскости решить проблему движения глаза. И эта эйзенштейновская диалектика перехода от трехмерного к двумерному пространству в чем-то сродни беньяминовской. Позже Тынянов будет утверждать, что кино как искусство невозможно без плоскостности его изображения, так как трехмерность полностью блокировала бы возможность сцепления кадров между собой, то есть возможность поступательного движения фильма³⁸⁴.

Ингольд писал: «Нити могут быть превращены в следы, а следы в нити. Я утверждаю, что именно через превращение нитей в следы возникают плоскости»³⁸⁵. Но задолго до Ингольда эта идея подробно излагалась в знаменитой книге Готфрида Земпера «Стиль в технических и тектонических

³⁸³ Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 116.

³⁸⁴ «...связь кадров возможна только при плоскостности их; будь кадры выпуклыми, рельефными, — это их взаимопроникновение, эта их simultaneity, одновременность была бы неубедительной» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 328–329).

³⁸⁵ Ingold Tim. Lines. A Brief History. P. 52.

искусствах, или практическая эстетика» (1860–1863). Земпер считал одним из основных истоков материальной культуры ткачество, которое возникло из техники вязания улов. Узел — сложная топологическая фигура, принципиально отрицающая плоскость, по его мнению, постепенно превратилась в косу, венок, шов и ткань или циновку, которая для Земпера была прототипом стены: «Шов (*Naht*) — это средство (*Nohtbehelf*), изобретенное для соединения кусков и плоскостей, которое при помощи древнего концептуального и лингвистического сращения стало общей аналогией и символом всякого соединения первоначально разделенных поверхностей в одно завершенное целое»³⁸⁶. Согласно Земперу, символическая функция является преобразованием его практической функции мотива. Земпер иллюстрировал процесс превращения нити в плоскость в многочисленных иллюстрациях к своей книге. Среди его иллюстраций есть особенно примечательная — та, где он показывает, каким образом плоскость может быть связана с древним змеиным орнаментом^{III}.

Орнамент этот запутан настолько, что делает невозможным его гештальтирование наблюдателем, чьи способности превращать топологические фигуры в устойчивые образы тут явно дают сбой. Важно и то, что сама нитевая структура такого орнамента, похожая на фигуру «колама»³⁸⁷, описанную Джеллом и Ингольдом, лежит в нескольких плоскостях, которые принципиально не могут быть трансформированы в единую плоскость³⁸⁸, «в одно

³⁸⁶ Cit. in: *Havattum Mari*. Gottfried Semper and the Problem of Historicism. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 67–68.

³⁸⁷ Колам — это ритуальный рисунок, выполненный меловым порошком и представляющий из себя петляющую линию, движущуюся внутри решетки из регулярно распределенных точек.

³⁸⁸ «Примитивные» классификации, на которых основывается взаимодействие «вещей» в социальном воображении, как считают некоторые исследователи, прямо связаны с взаимоналожением трудно совместимых пространств, таких, например, как море и земля, с которыми эти вещи соединяются. См. *Kingston Sean Paul*. Focal Images, Transformed Memories: The Poetics of Life and Death in Siar, New Ireland, Papua New Guinea. Dissertation submitted in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy. University College London, 1998. Кингстон предлагает представить себе взаимодействие пространственных волн, создающих места

завершенное целое», по выражению Земпера. Джелл описывал сходные структуры в *маланганах* острова Новая Ирландия в архипелаге Новой Гвинеи. Маланган — невероятно сложная топологическая структура, используемая во время похоронных ритуалов и воплощающая в себе жизнь и жизненную силу покойника³⁸⁹.

Маланган сжигался на ритуальном костре, и Джелл пишет о том, что его сожжение есть прямое завершение экстатической работы его производства. Момент сжигания интересен тем, что в нем как раз и предполагается «диалектической скачок» от сложного узла, в который связана «нить» резьбы — к невообразимому мнемоническому образу: «...он [маланган] будет выставлен на обозрение и запомнен теми избранными, которые для этого отобраны, и в это время он сам „умрет“ и станет холодным и сгнившим»³⁸⁹. Умирание оказывается фазой преобразования топологического узла, лабиринта в воображаемую плоскость, о которой упоминал Эйзенштейн.

Ив-Ален Буа, исследовавший взгляды Эйзенштейна на архитектуру, и, специально, его интерес к Огюсту Шуази, показал, что Шуази, как и Эйзенштейн, решали старую проблему соединения в одном изображении плана здания, его вертикального и горизонтального разрезов и вида со стороны. Иными словами, речь буквально шла о вписывании разных точек маршрута в трансцендирующую движение тотальность. Такое решение Шуази нашел в аксонометрии, позволявшей избегать одной фиксированной точки зрения. Буа пишет:

...для Шуази аксонометрия отчасти позволяет кинематографическое чтение. Когда он набрасывает диаграмму в аксонометрии, он дает все необходимые элементы для построения ментального образа различных аспектов здания: его план, горизонтальный и вертикальный разрезы, но также соответствующее положение его частей в пространстве³⁹⁰.

специального взаимодействия вещей. Такие точки он уподобляет точкам конвергенции и дивергенции волн (*Kingston Sean Paul. Focal Images, Transformed Memories. P. 137*).

³⁸⁹ Gell Alfred. Art and Agency. An Anthropological Theory. P. 226.

³⁹⁰ Bois Yve-Alain. Sergei M. Eisenstein. Montage and Architecture // *Assemblage*. 1989. No. 10. Dec. P. 114.

Буа считает, что с определенного времени архитектура начинает учитывать *параллакс* — от греческого *parallaxis* — «изменение». Параллакс — это изменение вида объекта в зависимости от позиции наблюдателя в пространстве. Центральной фигурой в открытии параллакса он считает Пиранези³⁹¹, которому Эйзенштейн посвятил знаменитое исследование. В «Темницах» Пиранези, как считал Эйзенштейн, уже заключена монтажно-параллаксная цепочка, толкающая зрителя в экстатическом движении от одной точки зрения к другой:

Природа самих архитектурных фантазий, в которых одна система видений перерастает в другие; где одни планы, бесконечно раскрываясь позади других, мчат глаз в неведомые дали, а лестницы, уступ за уступом, растут в небеса или обратным каскадом этих же уступов низвергаются вниз. Ведь экстатический образ лестницы, перебрасывающейся из одного мира в другой, с неба на землю, мы знаем еще по библейской легенде о сне Иакова, а патетический образ стихийного низвержения человеческих масс по врастающей в небеса одесской лестнице мы знаем по собственному *opus*'у³⁹².

Лестница, использованная режиссером в «Броненосце „Потемкин“», оказывается принципиальным «оптическим аппаратом» монтажного кино. Она позволяет двигаться внутри здания и перемещать точку зрения, трансформируя взаимоотношения вертикального и горизонтального разрезов, а в более широком плане — космографии и топографии. Виктор Шкловский писал о том, что «революция получила музеи и дворцы, с которыми неизвестно что делать», и что Эйзенштейн был первым, кто нашел Зимнему дворцу разумное применение:

Вещь [«Октябрь» Эйзенштейна] построена на кинематографическом развертывании отдельных моментов. Реальное время заменено кинематографическим. <...> Кино перестает быть фотографией. Оно уже приобрело свое слово, и лестница обозначает совершенно точно то, что хочет Эйзенштейн³⁹³.

³⁹¹ Bois Yve-Alain. A Picturesque Stroll around Clara-Clara // October. 1984. Summer. Vol. 29. P. 32–62.

³⁹² Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. М.: Музей кино, 2006. Т. 2. С. 158.

³⁹³ Шкловский В. Б. Ошибки и изобретения // Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 121.

Речь идет о лестницах Зимнего дворца, которые создают оптическую систему параллакса.

Необходимость вывернуть пейзаж внутрь комнаты, о которой писал Беньямин, делала лестницу особенно важной для кинематографа. Она проникает в десятки фильмов от «Черной лестницы» Леопольда Иесснера и «Метрополиса» Ланга до «Стачки» Эйзенштейна и «Дома на Трубной» Барнета. В 1925 году Сергей Третьяков призывал к тому, чтобы создать советский Голливуд в Одессе, потому что именно в этом городе есть комбинация всех необходимых для кинематографического параллакса архитектурных элементов, включая, разумеется, лестницу: «...сама Одесса всей совокупностью своих данных: старый город с хорошими зданиями разнообразных эпох, набор лестниц, террас, мостов, виадуков, порт со всеми портовыми сооружениями <...> — этот лучший кино-актер»³⁹⁴. В глазах Третьякова город сам определял необходимый сегодня тип кинематографа, одновременно исполняя роль и актера, и кинематографического аппарата.

По мнению Буа, возникший в XVIII веке интерес к руинам, столь очевидный у Пиранези, связан с поиском параллакса³⁹⁵, своего рода кинематографического опыта раскрытия скрытых внутри здания точек зрения на его интерьер. Речь идет именно о превращении внутреннего во фрагментированный параллаксом пейзаж. В очерке «Петербург в блокаде» Шкловский описывал превращение послереволюционного Петербурга в пиранезиевские руины:

Разбирали и жгли деревянные дома. Большие дома пожирали маленькие. В рядах улиц появились глубокие бреши. Как выбитые зубы, торчали отдельные здания. Ломали слабо и неумело, забывали валить трубы, били стекла, разбирали одну стенку, вместо того, чтобы раскручивать дом звено за звеном, как катушку. Появились искусственные развалины. Город медленно превращался в гравюру Пиранези³⁹⁶.

³⁹⁴ Третьяков Сергей. Одесса // Советский экран. 1925. № 34. 17 ноября. С. 10.

³⁹⁵ Bois Yve-Alain. A Picturesque Stroll around Clara-Clara. P. 41.

³⁹⁶ Шкловский В. Б. Ход коня. М. — Берлин: Геликон, 1923. С. 24. О руинизации Петербурга см.: Barskova Polina. Piranesi in Petrograd: Sources, Strategies, and Dilemmas in Modernist Depictions of the Ruins (1918–1921) // Slavic Review. 2006. Winter. Vol. 65, No. 4. P. 694–711. Пиранези входит в коды чтения Петербурга также и через графику

Это сжигание дома в чем-то сходно со сжиганием малангана, когда происходит экстатическая возгонка частного, фрагментарного видения в вообразимый тотализирующий фильм и одновременно происходит трансформация жизни в руину и смерть.

Руина не только открывает внутренний параллакс в здании, она прямо связана с утратой субъективности. Георг Зиммель писал о том, что именно в архитектурных сооружениях происходит борьба между волей человека и силами природы. Воля устремляет здания вверх, против сил гравитации. Природа разрушает их, низвергая вниз, согласно законам природы. «Руина здания, — писал Зиммель, — означает, что произведение искусства гибнет, иные силы и формы, принадлежащие природе, выросли; и из того, что принадлежит искусству и еще живет в руине, и того, что принадлежит природе, и уже обитает в ней, возникла новая целостность, новое единство»³⁹⁷. Речь идет об угасании интенциональности, человеческого намерения, когнитивной направленности, характеризующих движение человека, и о вырастании пассивной обезличенности, постепенно переходящей в «объективность» плоскости и знаков. В каком-то смысле этот обмен между субъективным и безличным напоминает поэтику кинематографа, постоянно колеблющегося между интенциональностью и безличным видением машины. Барбара Стаффорд как-то сравнила руины Пиранези с анатомическими гравюрами, так же показывающими внутренность тела, как руины внутренность здания³⁹⁸. Но эту параллель можно повернуть и иначе — гравюра, изображающая руину, также как анатомический рисунок, переводит трехмерную топологию тела на плоскость. И в этом они похожи на фильм в эйзенштейновском понимании.

Добужинского, который цитирует итальянского мастера в своих «Городских снах».

См. *Moeller-Sally Betsy F.* No Exit: Piranesi, Doré, and the Transformation of the Petersburg Myth in Mstislav Dobuzhinskii's *Urban Dreams* // *Russian Review*. 1998. Vol. 57. No. 4. Oct. P. 539–567.

³⁹⁷ *Simmel Georg.* Two Essays // *The Hudson Review*. 1958. Autumn. Vol. 11. No. 3. P. 380.

³⁹⁸ Барбара Стаффорд обратила внимание на параллелизм между гравюрами Пиранези, изображающими руины, и анатомическими гравюрами того же времени. См. *Stafford Barbara Maria.* *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine.* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991. P. 58–72.

Шкловский считал: дом надо разрушать в определенной последовательности, которая вписана в его конструкцию, как совокупность точек зрения. Для этого дом надо было «раскручивать» как «катушку». Не трудно догадаться, о какой катушке идет речь, разумеется, о катушке с пленкой. Руинизация должна подчиняться тому же непрерывному движению изнутри наружу (за счет самого разрушения дома), как и проезд (проход) по городу или дому кинокамеры. Дом, собственно, это и есть фильм.

Руина, лестница, деревянные дома — все это, конечно, не соответствовало облику современного метрополиса, о котором Георг Зиммель писал, как о машине, бомбардирующей сознание современного горожанина «сумятицей меняющихся образов» и «неожиданностью обрушивающихся впечатлений»³⁹⁹. Ничего этого не было даже в крупнейших российских городах. Вальтер Беньямин отмечал деревенский характер Москвы⁴⁰⁰. Родченко, попавший в Париж в 1925 году, считал нужным делиться своими впечатлениями с читателями «Нового Лефа»:

Движение авто настолько сильно, что приходится ждать, собираясь на тротуаре, затем быстро бежать на середину улицы, опять ждать и наконец — на другую сторону. Спутник в испуге бежит за мной. Я, оказывается, отлично ориентируюсь в этом, а он был за границей раньше. Смеюсь над ним. Автобусы большие и носятся в большом количестве <...>. Лошадей, можно сказать, совсем нет⁴⁰¹.

³⁹⁹ «Каждым переходом улицы, — писал Зиммель, — темпом и разнообразием экономической, профессиональной и социальной жизни город порождает в области восприятий глубокий контраст с маленьким городом и сельской жизнью...» (Simmel on Culture. Selected Writings / Ed. by David Frisby and Mike Featherstone. London: Sage Publications, Inc., 1997. P. 175.)

⁴⁰⁰ «Деревенская сущность Москвы неожиданно открывается в пригородных улицах со всей откровенностью, ясно и безусловно. Возможно, нет другого такого города, в котором огромные площади оказываются по-деревенски размытыми после непогоды растаявшим снегом или дождем. На такой площади, уже не городской, но и едва ли деревенской, перед каким-то трактиром, заканчивался маршрут трамвая» (Беньямин Вальтер. Московский дневник. С. 159).

⁴⁰¹ Родченко в Париже // Новый Леф. 1927. № 2. С. 10.

Приехавший из Москвы Родченко ведет себя в Париже как деревенский паренек. Эта деревенская природа Москвы хорошо видна в фильмах того времени, например, в «Необыкновенных приключениях мистера Веста в стране большевиков». Этот фильм Кулешова предполагает погони, приключения в современном метрополисе, но в Москве 1924 года создать эффект современного города не удастся⁴⁰².

Поскольку современная урбанистическая культура в СССР не существовала, единственным способом испытать зиммелевскую динамику впечатлений было «ускорить» наблюдателя. Главным способом такого ускорения стал трамвай — пожалуй, единственное действующее механическое средство передвижения. Отсюда постоянная «демонизация» трамвая и придание этому медленному движущемуся предмету каких-то космических воображаемых скоростей.

Вспомним «Заблудивший трамвай» Гумилева, который «летит» и оставляет после себя огненный след: «Мчался он бурей темной, крылатой». Маяковский воображал в «Адище города», как «в вечереющем смерче трамвай с разбега взметнул зрочки». Эти трамвайные «смерчи» и «бури» сегодня, конечно, выглядят наивно. В 1927 году «Новый Леф» опубликовал длинное стихотворение Петра Незнамова «Путешествие по Москве». Поэт садится в трамвай маршрута «Б» и отправляется по городу, который разворачивается перед ним как фильм, являя его взору «крошево архитектуры»⁴⁰³. В своем пу-

⁴⁰² Шкловский пишет в «Моталке»: «Если ехать на автомобиле от Ленинграда в Москву, то самым странным кажется то, что деревня не кончается до Новгорода. От Ленинграда до Новгорода как будто одна не очень густо застроенная улица. Но это не имеет отношения к кинематографии» (*Шкловский Виктор*. За 60 лет. Работы о кино. С. 40).

⁴⁰³ В том же 1927 году в «Советском экране» был опубликован очерк Влада Королевича «Сумасшедший трамвай», о том переполохе в Казани, который вызвал там «кинематографический трамвай», двигавшийся по городу «вне всяких маршрутов». Трамвай использовался для съемок фильма Чувашкино «Черный столб». Королевич писал: «Взамен <...> павильонов, Казань дала свой необычайный по ценности кинематографический материал. Его обыгрывали с максимальным вниманием, одинаково — Кремль, Сумбеки-башню, казанские холмы, волжское половодье и комический казанский трамвай, где на каждой стрелке ролик соскакивает с веревки, и трамвай трагически останавливается» (Советский экран. 1927. № 29. 19 июля. С. 14). Хорошая картина провинциального урбанистического динамизма.

тешествии Незнамов обнаруживает в Москве «Чухлому», «кусок заштатного Зарайска», «Азию и день вчерашний», но катящийся сквозь это провинциальное болото трамвай позволяет ему прозреть будущее:

Но будет день — придет и он,
Когда неразлучимой тройкой
Стекло, железо и бетон
Взлетят над башенной постройкой.
В тот день, советская страна,
Мы будем больше не одни...⁴⁰⁴

Покуда архитектурный модернизм не вошел в жизнь, только кино позволяет его имитировать через динамику монтажа, воспроизводящую аффективный режим большого города. «Человек с киноаппаратом» Вертова, кстати, тоже широко использующий трамвай и иные доступные формы транспорта, и является таким кинематографическим симулякром урбанистического опыта. Во время выступления Вертова на обсуждении «Человека с киноаппаратом» в ОДСК 23 января 1929 года речь зашла о нашумевшем фильме Вальтера Руттмана «Берлин — симфония большого города» — одной из признанных вершин урбанистической документалистики. Вертов говорит:

Меня спрашивали, не является ли эта картина ответом на «Симфонию большого города». На это я должен сказать, что такой прямой задачи я себе не ставил, потому что я считаю картину «Симфония большого города» гораздо слабее того, что она изображает, слабее Берлина. Те люди, которые попали в Берлин, говорили что «Симфония» есть бледное и слабое отражение. Тем, которые не были в Берлине, которые не видели его, картина, конечно, дает большое впечатление⁴⁰⁵.

Фильм Руттмана отличается от фильма Вертова тем, что он миметически копирует Берлин, хотя и не очень успешно передает ощущение от него, в то время как Вертов создает *эффект города* без реального прототипа. В такой перспективе различие между городом и фильмом минимально —

⁴⁰⁴ Незнамов П. Путешествие по Москве // Новый Леф. 1927. № 2. С. 31.

⁴⁰⁵ Вертов Дзига. Из наследия. Т. 2. С. 151.

и то и другое позволяет человеку испытать ощущения примерно одного типа. Если зритель оказывается в Берлине, у него нет нужды смотреть фильм, ведь сам Берлин дает ему более мощный эмоциональный опыт, чем его кинематографическая копия.

То, что архитектура или городская среда оказываются фильмом без пленки, отмечалось в 1920-е годы неоднократно. Французский архитектор Робер Малле-Стевенс писал: «Современная архитектура служит не только созданию кинематографической декорации, но отмечает собой и саму постановку, она выходит за отведенные ей рамки; архитектура „играет“»⁴⁰⁶. Превращение города в такую же аффективную машину, как кинематограф, вело к его антропоморфизации. Городские «симфонии» были склонны приписывать городу человеческие черты. «Человек с киноаппаратом» начинается с того, что город просыпается, открывает глаза (окна, жалюзи), моется и т. д. Н. Кауфман в эссе «Улица на экране» хвалил французских кинематографистов (Клера, Эпштейна, Кирсанова) за то, что те «органически вжили действующих лиц фильмов в кадры с улицей и показали эту улицу в самых противоположных планах, в зависимости от того, как она отражается по линии психологических переживаний героев»⁴⁰⁷. Улица становится эмоциональным двойником актера, как одесские улицы и лестницы у Третьякова. Кауфман описывает эмоциональные «скачки» улицы, которая у него буквально, как у Маяковского, «корчится безъязыкая». Показательно, что Вертов отказывался видеть в «Берлин — симфония большого города» неигровую ленту⁴⁰⁸. Для него она была в каком-то смысле инсценированной, актерской работой.

Эта антропоморфизация города на экране была одним из основных посылов кинотеории Белы Балаша, считавшего, что в кино мир физиогномичен по своей природе даже тогда, когда речь идет о зданиях и машинах. Вполне в духе Н. Кауфмана Балаш видел в фильме Руттмана физиогномический жест:

⁴⁰⁶ Малле-Стевенс Робер. Кино и искусства. Архитектура // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933. М.: Искусство, 1988. С. 140.
О Малле-Стевенсе и идее «играющей» архитектуры см.: *Weihsmann Helmut*. Let Architecture Play Itself: A Case Study // The City and the Moving Image. Urban Projections. P. 253–270.

⁴⁰⁷ Кауфман Н. Улица на экране // Советский экран. 1927. № 34. 23 августа. С. 14.

⁴⁰⁸ Вертов Дзига. Из наследия. Т. 2. С. 153.

В «Симфонии большого города», в последнем кадре, башня, развевающая в небе световое знамя прожекторов, как бы выражает жест гордого величия, жизненной мощи. И только силою антропоморфного жеста этот образ приобретает значимость, потому что важно, идет ли дело о чисто механическом или построенном на чувстве восприятии. В последнем случае художник отражает и себя, и смысловое значение, которое он вкладывает в вещи⁴⁰⁹.

Любопытно, что башня, которая связана с видом сверху, космографическим видением, превращается у Балаша в жестикулирующего актера. При этом жестикуляция этой берлинской радиовышки (*Funkturm*) не просто детерминирует своим параллаксом эмоции зрителя, она сама вдруг становится зеркалом эмоций кинематографиста. Город как оптическая машина аффектов тут проходит полный круг и превращается из безличной урбанистической машины в «актера». Он начинает играть по указке режиссера. У Кауфмана улица уже начинала эмоционально резонировать с актером, у Балаша этот переход завершен. Подобная метаморфоза вполне закономерна — переход от внешнего к внутреннему, о котором писал Беньямин, уничтожая дистанцированность наблюдателя, превращает последнего в испытывающий аффекты субъект, который входит с городом в такой мощный эмоциональный резонанс, что становится невозможно отличить источник эмоций от того, кто их испытывает.

409

Балаш Бела. Между прочим // Советский экран. 1927. № 48. С. 7. Этот перевод статьи Балаша *Nebenbei* из *Film-Kurier* от 15 октября 1927 года довольно сильно сокращен и искажен по отношению к первоисточнику. См. *Balázs Béla. Schriften zum Film, Zweiter Band*. Berlin: Henschelverlag, 1984. S. 219–221.

11. Членение и дефазирование.

Шкловский, Бергсон, Симондон

В описанном аффективном опыте, также как в диалектических пируэтах Бенямина, разыгрывается принципиальная драма истории — переход от личного индивидуального опыта к опыту безличному, картографическому. Опыт города, как и опыт кино, — это именно опыт перехода индивида в массу, частного человека в участника истории. Новый исторический человек движется по своей «улице», лестнице, переходу и вдруг утрачивает приватную экзистенциальность опыта, трансформируя параллакс в общую историческую картину события. Но картина эта никогда не становится «пейзажем». Пейзаж, как я уже писал, опирается на принцип грамматизации — упорядочивания мотивов и редукции их бесконечного разнообразия к довольно ограниченному набору внятных и артикулируемых между собой элементов. Ничего этого не предлагает кинематографический урбанизм и монтаж как его конструктивное выражение.

Тут важно отметить несколько существенных элементов. Во-первых, кинематограф — это совершенно иной тип медиации между миром и человеком, чем живопись, в частности, пейзажная живопись. Я писал о том, что пейзаж возникает как своего рода отчуждение вида через окно и его трансформация в живописное полотно. Окно — это своего рода оптический прибор, прототехнологический элемент, который будет затем трансформирован и интегрирован в аппарат видения, такой как фото- и кинокамера. Эта трансформация происходит и в архитектуре. По мере отделения конструкции здания от стиливых элементов происходит интегрирование окна и двери в конструкцию. Зедльмайр замечает:

Затем из архитектуры исчезают «профили», которые барокко воспринимало по аналогии с органическими образованиями и даже время от времени соотносило с человеческим профилем. Окна и двери без обрамления врезаны прямо в стену⁴¹⁰.

Он же замечает, что этот процесс сопровождается превращением дома и его элементов в своего рода машину⁴¹¹.

Оптическая машина, какой является кино, не обладает способностью к эстетической и субъективной интеграции мира. В каком-то смысле, технологическое видение может пониматься как продукт «сатурирования» эстетической субъективности. Лучше всего объяснить это явление можно благодаря изысканиям Жильбера Симондона в области индивидуации технологии и процессе ее генезиса. Техника, по мнению Симондона, возникает как результат эмансипации технологических, манипулятивных процедур от первобытной магии, входившей в первобытный религиозный комплекс. Техника выделяется (индивидуируется) из магического отношения к миру и становится медиатором между миром и человеком, своего рода двойником другой медиации — религиозной. Процесс индивидуации и генезиса имеет фазовый характер. Под фазами Симондон понимает не последовательные стадии развития, а именно раздвоение и сдвоение феноменов. Например, растение является медиатором между феноменами космического порядка, к которым относится свет — необходимый для их существования источник энергии, и феноменами инфрамолекулярного мира — минеральными солями и кислородом. В растении эти два различных мира медируются, взаимодействуют. Один удваивает другой. Роль удвоения становится фундаментальной во время генезиса, всегда ведущего к дефазированию и удвоению явлений. Так, например, при переходе от жидкого состояния к газообразному или от жидкого — к кристаллическому в процессе генезиса новой структуры встречаются и дублируют друг друга две фазы, или две подсистемы становления —

⁴¹⁰ Зедльмайр Ханс. Утрата середины. С. 98.

⁴¹¹ «В неподвижном доме акцент делается на всем подвижно-машинном: малый домашний транспорт лифта и подъемника, оснащение кухни и ванной, похожее на оборудование лаборатории. Стены становятся раздвижными — даже наружная стена. Дверями и окнами пользуются как некими машинами» (там же. С. 307).

система, характеризующая жидкость, и система, характеризующая кристаллы. Для того, чтобы раствор кристаллизовался, он должен быть насыщенным, сатурированным, после кристаллизации насыщенность раствора падает. Индивидуации предшествует состояние сатурированности, во время которой потенциально присутствующие в метастабильной ситуации силы еще не произвели форму. Когда форма утверждает себя (например, кристаллы по отношению к жидкости), дублирование становится более отчетливым и видимым. Когда же неустойчивая метастабильность вновь возвращается, наличие двух взаимосвязанных состояний становится менее различимым, возвращается состояние потенциальной возможности нового и конвергенции того, что было ранее представлено как две отчетливо разные ипостаси. Этот переход от сатурированности и дофеноменальности к индивидуации спаренных феноменов всегда предполагает формы *дефазирования*, на которые опирается весь процесс становления.

Симондон показал, каким образом эта модель, как будто касающаяся главным образом физических процессов, может быть приложима и к культуре. Техника, по его мнению, как я уже упоминал, возникает из первобытной магии в момент сверхсатурирования последней. Что это значит? Мне кажется, что это значит перенасыщение магической культуры элементами, способными потенциально индивидуироваться в иные, нежели магия, формы. Нечто похожее, как мне представляется, происходит с историзмом во второй половине XIX века. Архивы создают до такой степени перенасыщенную космографию, такое хитросплетение элементов и ходов, что выход из этой гипернасыщенности в иную индивидуированную форму оказывается неизбежным. Точно так же, как чудовищные хитросплетения коламов, маланганов, лабиринтов, узлов, змеинных орнаментов в какой-то момент производят плоскость, означающие на ней грамматизацию и т. д. К началу XX столетия такого рода операция индивидуации стала неэффективной, и на первый план выдвинулись иные отношения.

Вспомним Зиммелевское описание руины как объекта, в котором «дефазированы» (если использовать термин Симондона) природное и интенциональное. Речь буквально идет о ситуации дефазирования. В руине пассивность человека, созерцающего разрушение здания под воздействием естественной силы гравитации, и архитектурная воля человека, бросающая вызов этой силе, в сущности, неразделимы. Они дефазированы в од-

ном объекте. Очень сходная форма удвоения и дефазирования представлена в технике и, в частности, в киноаппарате⁴¹².

Киноаппарат — это сложный медиатор отношений человека с миром. С одной стороны, он сконструирован человеком и несет в себе мощный элемент технической интенциональности, он направлен на мир человеком и является двойником его глаза. С другой же стороны, он, как и всякая техника, не интенционален, совершенно пассивен и фиксирует то, что попадает на чувствительную эмульсию. Симондон писал о том, что «техника (*la technicité*) — это одна из двух фундаментальных фаз способа существования совокупности, составленной из мира и человека»⁴¹³. Она вообще, по его мнению, возникает из дефазирования некоего единства. Симондон писал: «Мы полагаем, что техника (*technicité*) возникает из дефазирования единого, центрального и первоначального способа существования в мире — магического»⁴¹⁴.

Пассивное, природное и интенциональное, человеческое соединены как две фазы одного и того же явления. Когда Зиммель писал о «значении» руины, как вытекающей из противоречия между человеческими усилиями и действием природы, он замечал:

Такое противоречие порождено не только позитивным действием человека, но и его пассивностью, когда (и благодаря которой) он поражает нас как элемент природы. Это характерно для множества городских руин, как, например, тех, в которых живут люди в Италии в стороне от главных дорог. В подобных случаях нас поражает не то, что человеческие существа разрушают работу человека — это делается природой — но то, что человек позволяет распаду совершаться⁴¹⁵.

⁴¹² Микель Дюфренн когда-то попытался описать дефазированное отношение между технологией и искусством как преобразование более древнего отношения между техникой и магией, описанного Симондоном. См. *Dufrenne Mikel. The Aesthetic Object and the Technical Object // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1964. Autumn. Vol. 23. No. 1. P. 113–122.*

⁴¹³ *Simondon Gilbert. Du Mode d'existence des objets techniques. Paris: Aubier, 1989. P. 159.*

⁴¹⁴ *Ibid. P. 160.*

⁴¹⁵ *Simmel Georg. Two Essays. P. 380.*

Но руина в данном случае совершенно эквивалентна киноплёнке, которая фиксирует на себе следы воздействия, подвергая эмульсию необратимым изменениям. Аппарат несёт в себе медиацию пассивного и активного.

В 1926 году Осип Брик напечатал заметку под названием «Чего не видит глаз». В ней он критиковал антропоморфность фотографического и кинематографического видения:

Было время, когда считалось достаточным снимать вещи на уровне глаз человека, твердо стоящего на земле. <...> Точка съёмки усложнилась, стала разнообразной, но связь с человеческим глазом, с его обычным кругом зрения не прерывалась. А между тем эта связь необязательна; мало того, она излишне ограничивает, обедняет возможности аппарата⁴¹⁶.

Эта традиционная антропоморфность, по мнению Брика, ведёт к невыносимости кинематографических пейзажей, подход к которым должен быть изменён:

Однообразие форм кино-пейзажа побудило кое-кого искать выхода в кино-декорациях, в кино-бутафории, в кино-сдвигах. <...> Выход не в этом. Выход один. — Надо выйти из привычного круга обычного человеческого зрения, надо научиться брать вещи аппаратом вне этого круга⁴¹⁷, тогда сразу не станет обычного однообразия, и мы увидим свою реальную, не бутафорскую действительность, но увидим так, как до сих пор видеть не умели⁴¹⁸.

В чём дефект господствующих форм пейзажа в кино? В том, что он снят с человеческой точки зрения, то есть встроен в субъективность и интенцио-

⁴¹⁶ Брик О. Чего не видит глаз // Советское кино. 1926. № 2. С. 22.

⁴¹⁷ Виктор Шкловский, как будет видно из дальнейшего, не признававший острающих форм зрения и критически относившийся, например, к необычным ракурсам, считал пейзаж формой зрения, полностью обусловленной культурой: «Если бы кинематография появилась в эпоху Возрождения, тогда бы не пришло в голову фотографировать пейзаж. Съёмки производились бы только в садах» (Шкловский В. Б. Их настоящее // Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 337).

⁴¹⁸ Брик О. Чего не видит глаз. С. 23.

нальность, которые всегда производят однотипную пейзажную форму. Только тогда, когда аппарат будет решительно отделен от интенциональности, он сможет произвести что-то новое. Такое отделение будет означать обнаружение той продуктивной технологической пассивности, которая присуща камере. В камере, таким образом, начнется процесс дефазирования природного и интенционального, из которого, по Симондону, и возникают новые формы. И это дефазирование похоже на дефазирование человеческого и природного в руине, из которого, как писал Зиммель, возникает «новая целостность, новое единство».

Сложность вписывания технологии в медиацию между миром и человеком хорошо видна на примере ОПОЯЗа и, в частности, Виктора Шкловского с его теорией остранения. Брик, описывая работу кинокамеры, в сущности, превращает ее в аппарат остранения. То же самое еще раньше проделывал с киноглазом Дзига Вертов. И это естественно, механическая оптика в начале XX века предстает как принципиальный остранитель реальности, избавляющий зрение от антропоморфных клише. Вальтер Беньямин — один из наиболее чутких диагностов современности — видел в кино взрывную силу обновленного, острающего зрения:

Наши пивные и городские улицы, наши конторы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас в своем пространстве. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунд, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по грудам его обломков. Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки — время. И подобно тому как фотоувеличение не просто делает более ясным то, что «и так» можно разглядеть, а, напротив, вскрывает совершенно новые структуры организации материи, точно так же и ускоренная съемка показывает не только известные мотивы движения, но и открывает в этих знакомых движениях совершенно незнакомые, «производящие впечатление не замедления быстрых движений, а движений, своеобразно скользящих, парящих, неземных»⁴¹⁹.

В результате становится очевидным, что природа, открывающаяся камере, — другая, чем та, что открывается глазу. Другая, прежде всего, потому

419

Здесь Беньямин цитирует Рудольфа Арнхейма.

что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство. И если вполне обычно, что в нашем сознании, пусть в самых грубых чертах, есть представление о человеческой походке, то сознанию определенно ничего не известно о позе, занимаемой людьми в какую-либо долю секунды его шага. Пусть нам в общем знакомо движение, которым мы берем зажигалку или ложку, но мы едва ли что-нибудь знаем о том, что, собственно, происходит при этом между рукой и металлом, не говоря уже о том, что действие может варьироваться в зависимости от нашего состояния. Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъемами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение⁴²⁰.

Я привел эту длинную и хорошо известную цитату, потому что в ней содержится квинтэссенция понимания кино и фотографии, как острающих технологий *par excellence*.

Шкловский же прежде всего разрабатывает остранение на примере литературы, языка, выдвигая на первый план поэтику Льва Толстого. Остранение — это сдвиг, а в кино Шкловский констатирует «отсутствие первичного сдвига».

Литература имеет слово; между словом и предметом лежит акт названия. Кино начинается с фотографии. Здесь нет художественного события⁴²¹.

В самом акте называния уже содержится неадекватность логоса миру. Кино в силу своей фотографичности не несет в себе первичной неадекватности.

В недавней книге о русском формализме Ян Левченко счел необходимым буквально в первых строках своего труда обосновать правомерность обращения к наследию ОПОЯЗа сегодня, в то время как сама «оптика» формалистов, видевших мир сквозь литературу, устарела: «Их литературоцентризм и породившая его цивилизация исчезает на глазах»⁴²². Вадим Руднев увидел

⁴²⁰ Беньямин Вальтер. Произведение искусства в век его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 53–54.

⁴²¹ Шкловский В. Б. Их настоящее. С. 334.

⁴²² Левченко Я. С. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. С. 7.

ключ к опоязовскому остранению в психологическом феномене деперсонализации видения, который он обнаружил у Толстого⁴²³. Иными словами, Шкловскому было необходимо превратить Толстого в киноаппарат, хотя кино уже изобретено, а фотография и подавно.

Можно, конечно, приписать литературоцентризм традиционной российской ориентации на слово и относительной несовременности русской культуры, хотя как раз к Шкловскому такого рода упреки относятся в минимальной степени. Отличие Шкловского от модернистов типа Беньямина заключается и в своеобразной терминологии. Так, например, уже в классическом эссе «Искусство, как прием» Шкловский рассуждает об автоматизации:

Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом. Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами⁴²⁴.

Шкловский ассоциирует с машиной, автоматом не обновление зрения, но как раз стирание новизны восприятия. Машина повторяет и автоматизирует, и в процессе автоматизации своей медиации отношения с миром она слепнет. Перестает видеть.

Такое антимодернистское восприятие техники напрямую связано с ассимиляцией Шкловским философии Бергсона⁴²⁵, идеи которого примени-

⁴²³ Руднев В. Поэтика деперсонализации (Л. Н. Толстой и В. Б. Шкловский) // Логос. 1999. № 11/12 (21). С. 55–63. Интуиции Руднева позже в полной мере развил Даглас Робинсон: *Robinson Douglas*. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.

⁴²⁴ Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 11–12.

⁴²⁵ О влиянии Бергсона на ОПОЯЗ см.: *Curtis James M. Bergson and Russian Formalism* // *Comparative Literature*. 1976. Spring. Vol. 28. No. 2. P. 109–121; *Левченко Я. С.*

тельно к кино он воспроизводит в книге 1923 года «Литература и кинематограф». Здесь он воспроизводит важную мысль Бергсона: «Мир непрерывный — мир видения. Мир прерывистый — мир узнавания»⁴²⁶. И далее поясняет:

Кино — дитя прерывного мира. Человеческая мысль создала себе новый неинтуитивный мир по своему образу и подобию. С этой точки зрения кино — громаднейшее явление современности и, может быть, не третье, а первое по величине.

В чем состоит прерывность кино?

Как известно всякому, кинолента состоит из ряда моментальных снимков, следующих друг за другом с такой быстротой, что человеческий глаз сливает их, получается из ряда неподвижных элементов иллюзия движения.

Это демонстрирование парадокса Зенона. Глаз и сознание воспринимают здесь неподвижность, как движение, но очевидно, не вполне.

За порогом сознания остается все же ощущение ряда неподвижных быстро сменяющих друг друга объектов.

Кино не движется, а как бы движется. Чистое движение, движение, как таковое, никогда не будет воспроизведено кинематографом. Кинематограф может иметь дело только с движением-знаком. Движением смысловым. Не просто движение, а движение-поступок — вот сфера кино⁴²⁷.

Поскольку промежутки между фазами движения домысливаются нами из нашего опыта на основании неких пространственных абстракций и представлений об однородности помещенных в это пространство «фактов», кинематограф исключает видение и лежит целиком в сфере узнавания. Любопытным образом у Бергсона память (то есть в каком-то смысле то же узнавание) присутствует и в видении, которое для Шкловского связано с переживанием длительности. В своей ранней книге «Непосредственные данные

Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. С. 46–58. Оба автора специально останавливаются на влиянии Бергсона не только на Шкловского, но и на Эйхенбаума. Мы оставляем эту интересную тему без внимания.

⁴²⁶ Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. Берлин: Русское университетское издательство, 1923. С. 24.

⁴²⁷ Там же. С. 25.

сознания» (1888) французский философ показал, что, мысля в категориях отдельных материальных предметов или отдельных последовательных фаз сознания, мы совершаем насилие над нашим непосредственным интуитивным опытом и превращаем мир в набор точек в однородном пространстве и однородном времени, произведенном нами по модели этого пространства.

Видение располагается в плоскости длительности, которая не знает ни изолированных объектов, ни отдельных, ни последовательных состояний психики: «...чистая длительность вполне могла бы быть только последовательностью качественных изменений, вместе сливающихся, взаимно проникающих друг друга, без ясных очертаний, без стремления к внеположенности по отношению друг к другу, без всякого родства с идеей числа: это была бы чистая разнородность»⁴²⁸. Эта чистая разнородность сама по себе уже заключает элементы нечистоты. Длительность подключает к настоящему моменту восприятия элементы прошлого, зафиксированные в памяти, а потому уже неоднородные по отношению к настоящему моменту перцепции, которую в «Материи и памяти» Бергсон называл «чистым восприятием» и считал чисто эвристическим понятием, не обладающим реальностью. Вводя это понятие, Бергсон просил читателя «временно понимать под восприятием не мое конкретное и сложное восприятие, вздутое моими воспоминаниями и всегда имеющее известную длительность, но чистое восприятие, существующее более в логической возможности, чем на деле, восприятие, которое имело бы существо живущее, как живу я, но поглощенное настоящим и способное, устранив память во всех ее видах, получить непосредственное и мгновенное видение материи»⁴²⁹. В реальности же не существует восприятия, не насыщенного воспоминаниями:

К непосредственным данным наших чувств мы примешиваем тысячи подробностей нашего прошлого опыта. Чаще всего эти воспоминания оттесняют наши реальные восприятия, и тогда мы удерживаем от них лишь некоторые указания, простые «знаки», которые должны напомнить нам старые образы. Удобство и быстрота восприятия получаются этой ценой...⁴³⁰

⁴²⁸ Бергсон Анри. Творческая эволюция. Материя и память. С. 753–754.

⁴²⁹ Там же. С. 434–435.

⁴³⁰ Там же. С. 433.

Это положение мне кажется чрезвычайно важным. Оно показывает, что реальная длительность у Бергсона, связываемая Шкловским с видением, а не узнаванием, в значительной степени сама основывается на условных знаках и упрощенных схемах изолированных элементов, которые, как пишет Бергсон, «оттесняют наши реальные восприятия». В «Непосредственных данных сознания» Бергсон разбирает пример человека, следящего глазами за движениями стрелки на циферблате, соответствующими колебаниям маятника. На этом примере он старается показать, что наше восприятие мира складывается из двух компонентов, «я», существующего в длительности, мобилизующего воспоминания, а потому способного вместо одного нескончаемого колебания воспринять их последовательную цепочку, и самих внеположенных этому «я» колебаний маятника во внешнем мире, где существует внеположенность без последовательности — продукта нашего длящегося сознания.

Бергсон в итоге говорит об обмене между этими «сериями», как назвал бы их Делез:

Однако имеет место особого рода обмен между этой последовательностью без внеположенности и этой внеположенностью без последовательности. Этот обмен напоминает отчасти то, что физики называют эндосмосом. Так как последовательные и все же взаимопроникающие фазы жизни нашего сознания по отдельности соответствуют одновременно с ними происходящему колебанию маятника, так как, с другой стороны, эти колебания резко друг от друга отделены, ибо ни одно из них не остается, когда возникает новое колебание, мы постепенно привыкаем устанавливать то же самое деление между последовательными моментами жизни нашего сознания⁴³¹.

Иными словами, видение мира есть не чистая нерасчлененность, «разнородность» длительности, но сложное дефазирующее отношение между внешним бытием разделимых и исчислимых элементов (колебаниями маятника), которые Бергсон связывает с *дифференциацией*, и их слиянием в нераздельную длительность, которую можно назвать *интеграцией*. То, что Бергсон описывает тут, выглядит как дефазирующее удвоение в понимании Симондона.

431

Бергсон Анри. Творческая эволюция. Материя и память. С. 758.

Это положение помогает нам лучше понять роль техники в культуре современности. Конечно, всякое техническое или квазитехническое приспособление является результатом дефазирования и удвоения первоначально единого отношения к миру. Можно и окно считать таким техническим, оптическим прибором. Окна соединяют и разъединяют два разнородных пространства. То, что окно позволяет нам увидеть, самым своим возникновением в окне уже неотвратно отделено от нас. Окно — это дыра в стене, и, как остроумно замечает Лутц Кёпник в своей недавней книге об окне, не может быть дыры в стене без стены. Медиация, таким образом, всегда опирается на дистанцирование. Через дверь можно пройти в иное пространство, но не через окно:

Окна не доставляют нам такого рода ясности. Они становятся загадочными и даже чудовищными из-за того, что, когда мы смотрим сквозь них, наши чувства и мысли сразу проникают в иные миры, миры, где внутреннее может явить себя внешнее, а далекие места могут стать ближе, чем наше непосредственное окружение⁴³².

Кинематограф усложняет и динамизирует это отношение постоянного дефазирования, перевода внешнего во внутреннее и т. д.

При этом кинематограф, как мне кажется, следует понимать просто как технологическое средство опосредования реальности через ее членение. Шкловский говорит, что соединение этих расчлененных моментальных снимков в нашем восприятии никогда все-таки не восстанавливает видения, но всегда опирается на знак, что движение в кинематографе — это уже «смысловое движение», «движение-поступок». Но в этом смысле в кинематографе нет ничего специфического. Речь, и тем более письмо — тоже технологии, членившие мир. Бергсон в предисловии к «Непосредственным данным сознания» как бы извинялся, что вынужден обсуждать длительность с помощью слов, которые сами противоположны длительности:

Мы необходимо выражаем наши мысли посредством слова. И мы чаще всего мыслим в пространстве. Иначе говоря, наша речь требует, чтобы мы установи-

⁴³² Koepnick Lutz. Framing Attention: Windows on Modern German Culture. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. P. 2.

ли между нашими понятиями те же ясные и точные различия, ту же прерывность, как между материальными объектами. Это уподобление полезно в практической жизни. Оно необходимо в большинстве наук⁴³³.

Почему же ОПОЯЗ отдавал предпочтение литературе, а не фотографическим искусствам? Почему, как это ни парадоксально, именно литература для формалистов теснее связана с видением, чем кино и фотография? Дело здесь не только в том, что миметизм фотографии не позволяет «сдвига», как Шкловский утверждал в 1927 году в книге «Их настоящее». В 1923 году кинематограф в его глазах осуществляет сдвиг, но сдвиг, отмеченный своего рода первородным грехом, который отменяет саму перспективу сдвига. Шкловский писал:

Мир искусства, мир непрерывности, мир непрерывного слова, стих не может быть разбит на ударения, он не имеет ударяемых точек, он имеет место перелома силовых линий. Традиционная теория стиха, насилие прерывности над непрерывностью. Мир непрерывный — мир видения. Мир прерывистый — мир узнавания⁴³⁴.

Идея, что существует непрерывное слово, в то время как не существует непрерывного киноизображения, принципиальна. Шкловский пытается понять отношение прерывного и непрерывного в терминах *материала* и *формы*. Термины эти, к сожалению, слишком грубы и многозначны, чтобы добиться глубокого понимания проблемы. Я думаю, что Шкловский-теоретик был ограничен в своем анализе очень слабо разработанным категориальным инструментарием. Для Шкловского материалом художника могут быть, например, весь внешний мир⁴³⁵ или поступки и мотивировки героев, которые в искусстве деформируются, перераспределяются и приобретают форму. В кинематографе, однако, материал приобретает абсолютную двусмысленность. Связано это с тем, что оформленный материал, уже участвую-

⁴³³ Бергсон Анри. Творческая эволюция. Материя и память. С. 670.

⁴³⁴ Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. С. 24.

⁴³⁵ «Для художника внешний мир — не содержание картины, а материал для картины» (там же. С. 5).

щий в произведении искусства, в некоторых случаях может утратить форму и стать материалом для своего рода вторичного использования⁴³⁶.

Кинематограф отличается от живописи или литературы тем, что сам аппарат, его производящий на уровне чисто механической фиксации изображения, по мнению Шкловского, его деформирует так же, как художественная форма, придавая ему прерывистость и видимость смысла. Парадокс заключается в том, что форма, которую фильму придает затем монтажер, соединяя отдельные куски пленки в целое, — это вторичное оформление первичного оформленного технологического материала. У живописи материал — видимый мир или цветные плоскости, а у кинематографа не видимый мир, а уже расчлененный мир узнавания.

Как известно, и это тоже одна из слабостей Шкловского-теоретика, форму художественного понимания он часто понимал нарратологически, как сюжет. Литературный сюжет он понимал как амплификацию двух фигур — параллелизма и загадки. В кинематографе такого типа сюжеты тоже представлены, но оформлены они иначе, чем в литературе: «Кино взяло от литературы сюжет, но литературный сюжет в нем претерпел глубокое изменение»⁴³⁷. Поскольку сюжет по своей природе — это перестановка и членение, он оказывается особенно важен для кино, так как воспроизводит на уровне «большой» нарративной формы то, что происходит на уровне технологического производства фотограмм. В сущности, кино — это сплошной сюжет, кроме сюжета, там ничего нет. Сюжет сначала создается технологически, а потом монтажно и нарративно: «Кино-поэтика — это поэтика чистого сюжета. К этому она приведена самым характером съемки...»⁴³⁸

Вот как характеризует Шкловский, например, то, что он называет «сюжетной перестановкой»:

В кино сюжетная перестановка торжествует, мы имеем сперва обычно несколько непонятных нам сцен, которые только потом объясняются в форме рассказа

⁴³⁶ «...традиционно воспринятые части сами уже как бы перестают иметь свою форму, не оцениваются с этой стороны, но служат материалом для другого построения» (Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. С. 13).

⁴³⁷ Там же. С. 32.

⁴³⁸ Там же. С. 26.

действующего лица, причем мы имеем здесь при мотивировке рассказом не рассказ о событии, как в романе, а чистую сюжетную перестановку, т. е. как бы прямо кусок фильма отрезается от начала и ставится в конце⁴³⁹.

В литературе есть рассказ, который создает некую длительность, в кино «при мотивировке рассказом» никакой длительности нет, есть просто механическая перестановка материала, чистая операция членения и без всякой длительности. Более того, в литературе континуальный материал при переходе на бумагу трансформируется сюжетом и приобретает расчлененность, но эта прерывистость соотнесена с непрерывностью самой повествовательной линии, а потому оказывается чистым дефазированием. В кино этого нет. Берется фрагмент уже расчлененного ряда и просто переставляется с места на место. Никакого дефазирования кино у Шкловского не предлагается. Теоретик многократно настаивает на этом: «В фильме перебивающие друг друга отрезки гораздо мельче, они именно отрезки, мы обычно возвращаемся к тому же моменту действия»⁴⁴⁰. Или в ином месте более развернуто:

Обычная современная трюковая фильма состоит из ряда отдельных занимательных сцен, соединенных между собой только единством действующих лиц. Психологической мотивировки тоже не дается. Необходимость одной части фильма та, что в ней кино-оператор показал вид города сверху, в другой должна была выступить ученая обезьяна, в третьей части той же фильма дан балет и т. д. И все это вместе смотрится с интересом. Сюжет фильма — это искусный выбор моментов, удачная временная перестановка и удачные противопоставления⁴⁴¹.

Когда Шкловский обращается к творчеству Чаплина, воплощающего для него дух кино, он обнаруживает в нем ту же самую членимость и пунктирность:

Прибегая, может быть, к метафоре, можно сказать, что чаплинское движение пунктирно. <...> Его игру можно разбить на ряд «постоянных движений», повторяющихся с различными мотивировками из фильма в фильме⁴⁴².

⁴³⁹ Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. С. 44.

⁴⁴⁰ Там же. С. 49.

⁴⁴¹ Там же. С. 51.

⁴⁴² Там же. С. 54.

Чаплин — квинтэссенция кинематографа, потому что в своей игре и в сюжете своих фильмов он воспроизводит первичную членимость кино-материала. Но это воспроизведение не вносит ничего принципиально нового. Оно только воспроизводит на ином уровне то же самое. Это чистая тавтология и повторяемость первичной формы кинематографа. Дефазирования нет. В принципе у Шкловского техника не может ввести в свой собственный продукт никакой длительности. Поэтому кинематограф, несмотря на всю его современность, кажется ему именно современным кошмаром, спасение от которого может прийти только в слове.

Шкловский патетически декларирует:

Кинематограф в самой основе своей вне искусства. Я с горем вижу развитие кинематографа и хочу верить, что торжество его временное. <...> пройдет век, и человеческая мысль переплеснет через предел, поставленный ей теорией пределов, научится мыслить процессами и снова воспримет мир, как непрерывность. Тогда не будет кино⁴⁴³.

443

Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. С. 25–26.

12. Эволюция как конструктивный принцип. Тынянов

Наиболее развернутый и сложный ответ на вопросы, поставленные Шкловским, дал не он, а Тынянов в книге «Проблема стихотворного языка», которая, среди прочего, была посвящена способности слова преодолевать собственную корпускулярность. Тыняновская книга — многогранная попытка показать, что именно слово, а не изображение может быть носителем длительности и видимого. Уровень тыняновского анализа выше, чем у Шкловского.

Тынянов выступает против понятий формы, композиции и системы как исчерпывающих организацию текста. Связано это с тем, что все они представляют текст как статичную структуру, в то время как словесность производит динамическую форму. Динамическая форма создается тем, что Тынянов называет конструктивным принципом:

Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции. Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая. Динамизм этот сказывается 1) в понятии конструктивного принципа. Не все факторы слова равноценны; динамическая форма образуется не соединением, не их слиянием (ср. часто употребляемое понятие «соответствия»), а их взаимодействием и, стало быть, выдвиганием одной группы факторов за счет другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчиненные. 2) Ощущение формы при этом есть всегда ощущение

протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными⁴⁴⁴.

Литературный текст оказывается многослойным, и слои эти постоянно преобразуются под воздействием конструктивного принципа. Вернее, меняется их взаимодействие и распределение в них смысловых акцентов.

Примером такой динамической деформации может быть взаимоотношение метра и ритма. Метр похож на механическое членение материала в бергсоновском кинематографе. Но при этом он и радикально от него отличается. Дело в том, что фотограмма — это чистое членение разрушенной длительности. И это членение носит механический характер. Существование же метра в стихе имеет исключительно виртуальный характер. Метра не существует, он дается нам как никогда не реализуемое ожидание механической повторности.

Метр в таком случае перестает существовать в виде правильной системы, но он существует в другом виде. «Неразрешенная изготовка» есть также динамизирующий момент; метр сохраняется в виде метрического импульса; при этом каждое «неразрешение» влечет за собою метрическую перегруппировку — либо соподчинение единств (что совершается прогрессивно), либо подчинение (совершающееся регрессивно)⁴⁴⁵.

Метр нужен только для того, чтобы ритм нарушил ожидание абсолютной регулярности и тем самым придал форме динамизм. Поэтическая система, таким образом, построена на том же дефазирующем удвоении, когда механическое — виртуально, нерегулярное — актуально. При том, что нерегулярное может реализовать себя только через взаимодействие с виртуальной регулярностью. Виртуальность метра подчеркивается его отношением к математике, то есть к числу и исчислимости: «Метр <...> есть понятие математически прочных отношений длительности в движении звуков»⁴⁴⁶.

Кинематограф не знает у формалистов виртуального, идеального измерения — его регулярность как бы математически материальна. Все в нем

⁴⁴⁴ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. М.: Аграф, 2002. С. 33–34.

⁴⁴⁵ Там же. С. 54.

⁴⁴⁶ Там же. С. 52.

представлено взгляду. В литературе же идея второго виртуального измерения выражается в важной для Тынянова теории *текстовых эквивалентов*. «Эквивалентом поэтического текста, — пишет филолог, — я называю все так или иначе заменяющие его внесловесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими и т. д.»⁴⁴⁷. Тынянов объяснял эквивалентность текста на примере знаменитых отточий в поэзии Пушкина. Так в стихотворении «К морю» в XIII строфе Пушкин изъясил три с половиной строки, заменив их отточиями. Эти точки не несут семантической нагрузки и являются «эквивалентом текста». Поскольку предшествующий текст уже сформировал в восприятии читателя определенные ожидания синтаксических структур, отточия как бы заполняются этими виртуальными химерами, которые «означают не понижение», а «напротив, нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов»⁴⁴⁸. Связано это с тем, что эквивалент обладает гетерогенностью по отношению к окружающему тексту, который деформируется им сильнее, чем обычным словесным текстом. Можно сказать, что эквивалент — это вариация виртуальной системы, только внедренная в текст как ее деформирующий и дестабилизирующий элемент. В итоге Тынянов приходит к выводу:

Динамика формы есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных. Антиномичность формы в данном случае заключается в том, что самая непрерывность взаимодействия (= борьбы) при однообразии его протекания автоматизирует форму. Поэтому изменение соотношения между конструктивным фактором и остальными — одно из непререкаемых требований динамической формы. С этой точки зрения, форма есть непрерывная установка различных эквивалентов, повышающая динамизм. При этом материал может измениться до минимума, нужного для знака конструктивного принципа⁴⁴⁹.

Конструктивный принцип проявляется и в семантике, где происходит постоянное перераспределение акцентов между первичным и вторичным

⁴⁴⁷ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. С. 45.

⁴⁴⁸ Там же. С. 48.

⁴⁴⁹ Там же. С. 51.

значением слова. В результате в слове могут появиться так называемые колеблющиеся признаки значения, которые возникают как продукт динамического дефазирования. Именно в этот момент вместо узнавания открывается зрение, хотя Тынянов и не использует эти термины. Разбирая стихотворение Блока, Тынянов замечает по его поводу:

...колеблющиеся признаки значения настолько интенсивны в стихе, что вырастают до степени «кажущегося значения» и позволяют нам пройти этот ряд и обратиться к следующему, как будто мы знаем, в чем дело. Таким образом, смысл каждого слова здесь является в результате ориентации на соседнее слово. Нетрудно заметить, что интенсификация колеблющихся признаков есть в то же время интенсификация семантического момента в стихе вообще, так как нарушает привычную семантическую среду слова⁴⁵⁰.

Речь идет об дезавтоматизации, сдвиге и своего рода остранении, только понятом на более сложном уровне: как момент возрождения длительности через динамизацию формы и разрушение метрической расчлененности, регулярности первичных и виртуальных членений.

«Литература и кинематограф» (1923) Шкловского и «Проблема поэтического языка» (1924) Тынянова появляются почти одновременно и тесно связаны⁴⁵¹. Существует, на мой взгляд, и парадоксальная связь между непризнанием видимого в кинематографе у Шкловского и подспудной ориентацией на видимое у Тынянова в стихе. Правда, то квази-зрение, которое несут в себе колеблющиеся признаки значения⁴⁵² да и другие элементы, связанные с конструктивным принципом в литературе, абсолютно незримы. Тынянов подчеркивает, что за конструктивным сдвигом стоит обновление видения, раз-

⁴⁵⁰ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. С. 108.

⁴⁵¹ Шкловский уделяет стиху большое место в своем исследовании и выражает точку зрения, чрезвычайно близкую тыняновской. Противопоставляя кино искусству, он, прежде всего, думает о стихе: «Мир искусства, мир непрерывности, мир непрерывного слова, стих не может быть разбит на ударения, он не имеет ударяемых точек, он имеет место перелома силовых линий» (Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. С. 24).

⁴⁵² О визуальности, скрытой в «колеблющихся признаках», я писал раньше: Ямпольский Михаил. Память Тиресия. С. 327–370.

рушение узнавания. Но что, кроме самой формы, становится тут видимым? В сущности, ничего. Видимость в значительной степени ограничивается динамикой самой конструкции, которая призвана сделать видимым что-то иное. Якобсон позже не случайно будет говорить о видимости самого поэтического языка⁴⁵³.

Но, прежде чем коснуться этого важного факта, я хочу обратить внимание на то, что Тынянов использовал конструктивный принцип, чтобы ввести в поле рассмотрения историю культуры, которую он обычно называл эволюцией. Сам выбор слова тут показателен. История — это поступательное движение, реализуемое в рамках опространствливания времени. Отсюда связь истории с хронологией. В литературе классическое понимание истории кристаллизуется в понятии «традиции». Эволюция у формалистов никогда не идет по прямой, но всегда со сдвигом⁴⁵⁴: «Главным понятием литературной эволюции оказывается смена систем, а вопрос о „традициях“ переносится в другую плоскость»⁴⁵⁵, — пишет Тынянов. Но смена систем предполагает наличие в самой эволюции некоего конструктивного принципа. Одна систе-

⁴⁵³ См. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

⁴⁵⁴ Шкловский в письме Эйхенбауму описывал движение мысли ОПОЯЗа и настаивал на том, что понятие истории и традиции должны быть либо отмечены вовсе, либо радикально переосмыслены: «Первоначально наши работы были просты. Мы разбирали произведение как таковое, считая, что оно начинается заглавием и кончается подписью автора, или же мы разбирали прием, считая, что он один и тот же, где бы он ни встретился. <...> Материал заставил нас усложнить работу. Оказалось, что литературное произведение воспринимается не как изолированное, форма его ощущается на фоне других произведений; мы ввели у себя понятие литературной эволюции; потом ты уточнил мою мысль, начав работу о жанрах, и Юрий поднял вопрос о „пародиях“. <...> Нужно изучать законы отношения произведения к своему фону, а не данную историческую связь. История литературы всегда дело, так как она занимает руки, но ее нужно преодолеть. Любопытна была бы работа: история изменения литературного фона произведения. Формулируем — нужно изучать традицию как материал, а не историю» (Шкловский В. Б. Гамбургский счет. С. 307–308).

⁴⁵⁵ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. С. 191.

ма становится виртуальной, как метр, и на ее фоне проявляет свой потенциал актуальная система (сходная по своей функции с ритмом). Вообще говоря, конструктивный принцип в значительной степени вытекает из эволюционных механизмов, формирующих систему стиха. Тынянов замечает: «...историческое развитие не смешивает карт, не уничтожает различия между конструктивным принципом и материалом, а, напротив, подчеркивает его»⁴⁵⁶. Эволюция, внедряясь в систему, обновляет ее, переставляет акценты, производит новые деформации и сдвиги: «...мы обновляем самый метр, освежаем в нем новые конструктивные возможности. (Такова историческая роль поэтической пародии.)»⁴⁵⁷

Такого рода понимание репрезентации истории чрезвычайно любопытно. История теперь не понимается как антиномия лабиринта и гештальта, топографии и космографии, но как их соединение в некоем конструктивном принципе. В этом смысле интересна работа Тынянова 1927 года «Об основах кино», в которой пересматриваются роль техники и бергсоновское понимание кинематографа в целом. Кинематограф перестает пониматься как механическое воспроизведение фрагментов реальности, но как динамическая структура, подобная поэзии. Эта динамизация статического членения реальности происходит за счет исторической эволюции, которой кино, как и любой другой медиум, не может избежать. При этом эволюция разрушает стабилизирующий и членящий элемент в технике, как если бы хайдеггеровский технологический *Gestell* вдруг перестал быть рамочной структурой⁴⁵⁸, а стал

⁴⁵⁶ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. С. 35.

⁴⁵⁷ Там же.

⁴⁵⁸ По-русски сейчас принято переводить этот термин как «постав», по-английски как *enframing*. Хайдеггер считал, что способ бытия техники — это обнаружение потаенного как способного быть использованным. Мир открывается техникой исключительно с этой стороны, попадает в «рамку» производственной применимости и находится в готовности к применению, в наличии: «Какого рода открытость присуща тому, что вышло на свет в процессе производящего предоставления? Его во всех случаях заставляют установленным образом быть в распоряжении, а именно с установкой на дальнейшее поставляющее производство. Все, что таким образом поставлено, стоит на особом положении. Назовем его состоянием-в-наличии» (*Хайдеггер Мартин. Время и бытие*. М.: Республика, 1993. С. 227.)

динамической. Тынянов при этом видит механизм эволюции не в свойствах технологии, а в художественной задаче, которой эта технология служит. Это возможно потому, то между конструктивным принципом искусства и эволюцией в значительной мере нет различия. Эволюция превращает кино в искусство и одновременно переворачивает отношение между техникой и формой:

И для кино как искусства не существует уже изобретений самих по себе, а существуют только технические средства, усовершенствующие его данности, отбирающиеся по их соответствию с его основными приемами. Здесь получается взаимодействие техники и искусства, обратное тому, что было вначале: уже самое искусство наталкивает на технические приемы, искусство отбирает их в своем поступательном движении, меняет их применение, их функцию и, наконец, отбрасывает, — а не техника наталкивает на искусство⁴⁵⁹.

Техника здесь целиком подчиняется формальному принципу, который отвечает движению эволюции. Она попросту возникает как эволюционно формальный фактор, почти как в удвоении Симондона. Этот фундаментальный сдвиг в понимании кино проявляется в том, что отныне все элементы кинотекста, в которых проявляется неспособность к натуралистическому воспроизведению реальности, объявляются достоинствами, так как позволяют реализоваться технологической эволюции и одновременно вводят в кинематограф конструктивный принцип. Иными словами, конструктивная способность кинематографа воспроизводить длительность, то есть жизнь, укоренена в его технологическую неспособность воспроизводить жизнь:

«Бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность — на самом деле его конструктивная сущность; она не вызывает как дополнение новые приемы, а новые приемы создаются ею, вырастают на ее основе. Плоскостность кино (не лишая его перспективы) — технический «недостаток» — сказывается в искусстве кино положительными конструктивными принципами simultanéité (одновременности) нескольких рядов зрительных представлений, на основе которой получают совершенно новое толкование жест и движение. <...> Ясно, что

459

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 328.

эта связь кадров возможна только при плоскостности их; будь кадры выпуклыми, рельефными, — это их взаимопроникновение, эта их simultaneity, одновременность была бы неубедительной. Только на основе пользования этой simultaneity возможна такая композиция, которая является не только репродукцией движения, но и сама построена на принципах этого движения⁴⁶⁰.

В конце этой цитаты Тынянов предельно ясен, только плоскостность и многослойность кино, как конструктивный принцип, могут увести новое искусство от репродукции движения — как метрической регулярности и абстракции — к построению на принципе движения, как дефазирования, сдвига, деформации, эволюции.

Сама история (как конструктивно-эволюционный принцип) отныне дышит в кино, как и в литературе. Различие между ними становится несущественным. Если использовать метафору лабиринта и гештальта, то можно сказать, что история теперь не есть их антиномия, но динамическая система, в которой гештальт является необходимым основанием для лабиринтного дефазирования, когда блуждания по запутанным ходам, повороты, движение вперед и вспять создают семантическое мерцание, в котором являет себя история. Колеблющиеся признаки — это ни что иное, как репрезентация этой эволюционной динамики, которая становится через них «видимой».

13. Первобытное и логическое.

Вчувствование и абстракция.

Эйзенштейн, Воррингер

Бела Балаш высказывал сходные мысли, когда определял сущность кино как многослойность физиогномического типа, в которой неподвижные структуры (физиогномика) деформируются наложенным сверху слоем подвижной мимики (патогномика)⁴⁶¹.

Созвучные идеи можно найти и у Эйзенштейна, который во многих работах описывал кинематографическую форму как основанную на переходе (диалектическом скачке) от одного слоя текста к другому. В классическом исследовании «Четвертое измерение в кино» (1929) Эйзенштейн рассматривал поэтику кино сквозь призму взаимного наложения различных несовпадающих типов членения. Эти разные типы членения — подвиды монтажа — накладываются друг на друга, создавая динамическую форму, трансцендирующую все частные деления. Он различал 1) *монтаж метрический*, который «имеет основным критерием построения абсолютные длины кусков. Сочетает куски между собой согласно их длинам в формуле-схеме. Реализуется в повторе этих формул»⁴⁶²; 2) *монтаж ритмический*, где «в определении фактических длин кусков равноправным элементом выступает внутрикадровая их наполненность. Схоластика абстрактно устанавливаемых длин заменяется гибкостью соотношения фактических длин. Здесь фактическая длина не совпадает с математической длиной, отводимой ей согласно метрической

⁴⁶¹ См. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии.

М.: Киноведческие записки, 1993. С. 185–196.

⁴⁶² Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 51.

формуле»⁴⁶³. Нетрудно заметить, что Эйзенштейн здесь почти дословно воспроизводит модель Тынянова из «Проблемы поэтического языка». За этими относительно простыми формами монтажа следуют более сложные. При этом такое следование имеет характер эволюционных фаз. Прimitивное кино — метрично, кино, становящееся искусством, входит в ритмическую фазу, которая обогащает простое первичное членение, соответствующее механическому метрическому членению Бергсона, далее достигается эволюционная фаза 3) *тонального монтажа*, который еще больше усложняет и динамизирует форму:

В ритмическом монтаже за движение внутри кадра принималось фактическое перемещение (или предмета в поле кадра, или перемещение глаза по направляющим линиям неподвижного предмета). Здесь же, в этом случае, движение понимается шире. Здесь понятие движения обнимает собой все виды колебаний, исходящих от куска⁴⁶⁴.

Конструкцию эту увенчивает 4) *обертонный монтаж*.

Все эти стадияльно возникающие формы монтажа вписывают историю (эволюцию) кино в киноформу, дефазируют друг друга и создают суммарную динамическую конструкцию, подобную той, которую описывал Тынянов. Вот как описывал Эйзенштейн эту конструкцию:

Эти четыре категории являются приемами монтажа. Собственно монтажным построением они становятся тогда, когда они вступают в конфликтные взаимоотношения друг с другом (в приводимых примерах это именно и имеет место).

В этом они, повторяя друг друга схемой взаимоотношений, идут ко все более изощренным разновидностям монтажа, органически вытекающим друг из друга. Так переход от метрического приема к ритмическому создавался как установление конфликта между длиной куска и внутрикадровым движением. Переход на тональный монтаж — как конфликт между ритмическим и тональным началом куска. И, наконец, обертонный монтаж — как конфликт между тональным началом куска (доминантным) и обертоном⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. С. 52.

⁴⁶⁴ Там же. С. 53.

⁴⁶⁵ Там же. С. 56.

Я не намерен входить в тонкости теории Эйзенштейна, его представлений о динамической стадильности формы, развитых в «Неравнодушной природе» и «Метод». Отмечу, однако, что к середине 1930-х годов, работая над «Методом», Эйзенштейн, как ему кажется, открывает основной закон искусства. Он полагает, что искусство в своей эволюции проходит три большие стадии: «от раннего диффузно-комплексного <...> через „отрицающий“ его формально-логический и, наконец, к диалектическому, вобравшему „в снятом виде“ оба предыдущих этапа»⁴⁶⁶. Первый этап еще, по существу, не знает формы и связан с неопределенностью динамических отношений, например, с возможностью замены одного элемента другим, отношениями *pars pro toto*. Вторая фаза — концептуально-логическая, репрезентативная, членящая, а третья создает диалектический синтез двух первых. Здесь, конечно, много общего с формалистами. Высокое развитое искусство диалектического синтеза понимается Эйзенштейном как постоянный переход от элементов ранней стадии к элементам поздней стадии. История эволюции искусства становится формообразующим принципом:

Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей «двуединости». Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения. Вне его нет подлинных произведений⁴⁶⁷.

Эта идея Эйзенштейна, однако, гораздо менее оригинальна, чем он сам, по-видимому, считал. Одним из первых идею стадильности и комбинации чувственного и абстрактного в искусстве предложил Вильгельм Воррингер в книге «Вчувствование (эмпатия) и абстракция» (1906). Одну часть своей эстетики Воррингер позаимствовал у известного теоретика вчувствования

⁴⁶⁶ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. С. 119.

⁴⁶⁷ Там же. С. 120–121.

Теодора Липпса⁴⁶⁸, который считал, что в основе эстетического чувства лежит принцип удовольствия. Воррингер определяет эстетическое удовольствие как «объективированное удовольствие от самого себя». Эта объективация, самоотчуждение в эстетическом опыте была осмыслена Шопенгауэром, а затем сквозь призму последнего учителем Воррингера Георгом Зиммелем⁴⁶⁹. Воррингер писал:

Получать удовольствие эстетически — означает получать удовольствие от самого себя в чувственно данном объекте, отличном от меня, — вчувствоваться в него меня самого. Обычно я вчувствую в него в широком смысле жизнь. Жизнь — это энергия, внутренняя деятельность, стремление и свершение. Иными словами, жизнь — это деятельность⁴⁷⁰.

Через восприятие внеположенного объекта человек в эстетическом опыте переживает собственную апперцепцию этого объекта, его восприятие в себе, которое всегда есть динамический процесс. Иными словами, у Воррингера

⁴⁶⁸ Сам термин *Einfühlung* — вчувствование — был придуман Липпсом. Его теория на этот счет в основном содержится в книге: *Lipps Theodor. Leitfaden der Psychologie*. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1909.

⁴⁶⁹ См. *Morgan David. The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism // Journal of the History of Ideas*. 1996. Vol. 57. No. 2. P. 320–321. Зиммель полагал, что на определенном этапе развития человечества особая категория людей (гении) проявляет способность объективировать свой субъективный жизненный опыт в неких внешних формах, доступных созерцанию и эстетическому переживанию: «Здесь следствие действия уже не вплетается совершенно непосредственно в жизненный ряд, из которого произошли породившие его силы, но пребывает как существующее вне их, хотя и постоянно втягиваемое в них образование. Тем самым жизнь теряет свою субъективность, ибо эти возникающие из нее продукты обладают собственными нормами и вводят свои значения и следствия в чисто объективный порядок. <...> Люди первого типа никогда не выходят в своей жизненной интенции за пределы своей личности, люди второго типа никогда не возвращаются в нее, они действуют как бы не из себя, а из некоего безличного порядка вещей» (*Зиммель Георг*. Избранное. М.: Юрист, 1996. С. 160).

⁴⁷⁰ *Worringer Wilhelm. Abstraction and Empathy*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997. P. 5.

эмпатическая форма — всегда динамическая, отчужденная форма деятельности. Адольф Гильдебранд еще до Воррингера описывал художественную форму как динамическую по существу и заключающую в себе скрытое движение⁴⁷¹. Динамизация формы в принципе характерна для представителей так называемой эстетики эмпатии в Германии конца XIX — начала XX веков. Она существенна и для такого важного теоретика искусства, как Генрих Вельфлин⁴⁷². Эмпатическое переживание собственной субъективной активности, отчужденной в предмете, позволяет Воррингеру отличать имитацию природы, ее копирование, от «натурализма», в его понимании эмпатического по своей природе.

«Чувство мира», о котором пишет Воррингер, — это чувство своего отношения к миру, к «космосу»⁴⁷³. Теоретик тут употребляет гумбольдтовское слово. Теория эмпатии может быть связана с гумбольдтовской программой ассимиляции всего богатства мира в субъективный эстетический опыт. И именно тут Воррингер формулирует положения, которые существенны для нашей темы. Эстетический опыт не сводится исключительно к эмпатии, но предполагает наличие противоположного ей полюса, который Воррингер называет *абстракцией*.

⁴⁷¹ «...в каждую отдельную минуту только одна точка и пространственное отношение этих отдельных точек будет им [зрителем] переживаться как акт движения. Тут зрение превращается полностью в осязание и в акт движения и проистекающие отсюда представления не будут уже представлениями зрительных впечатлений (короче: зрительными впечатлениями), но представлениями двигательными и образуют материал восприятия и представления формы» (*Гильдебранд Адольф*. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Логос, 1911. С. 11).

⁴⁷² Вельфлин полагал, что, начиная с определенного времени, восприятие архитектуры и живописи основывается на скрытых в них диаграммах движения, которые эмпатически переживает зритель: «Живописное основано на иллюзии движения. Могут спросить, почему же именно движение живописно, почему именно только живописи предназначено быть выразительницей движения. Очевидно, ответ следует искать в своеобразной сущности искусства живописи. Во-первых, основное предназначение живописи — заражать кажущимся; воплощенное в живописи лишено физической реальности. Кроме того, она, как ни одно искусство, располагает средствами для воспроизведения движения» (*Вельфлин Генрих*. Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 73–74).

⁴⁷³ *Worringer Wilhelm*. Abstraction and Empathy. P. 13.

Последняя тоже связана с удовольствием, но иначе. Она является реакцией человека на страх перед хаотическим, дионисийским множеством космоса:

Чем меньше удастся человечеству на основе своего духовного познания войти в дружественно доверительные отношения с видимостью внешнего мира, тем сильнее динамика, заставляющая жаждать высшей абстрактной красоты⁴⁷⁴.

Абстракция — это замещение хаоса мира геометрической симметрией. Если вчувствование обживает органическую форму жизни, то абстракция тяготеет к неорганическому, кристаллическому и механическому. Поскольку абстракция также связана с принципом удовольствия и приносит субъекту радость от преодоления опасного и хаотического, Воррингер говорит о ней, как о «неорганической жизни»⁴⁷⁵.

Воррингер постулирует глубокую и неразрывную связь между этими двумя принципами — вчувствования и абстракции — и говорит об их постоянном соприсутствии в истории искусства. По существу мы имеем тут совершенно ту же модель, что и у Эйзенштейна — логическое и чувственное существуют в состоянии неизживаемого конфликта внутри эпох и произведений. Воррингер связывает абстракцию и производимую ей геометрическую линейность с художественной волей Алоиса Ригля. Когда-то Ригль утверждал, что воля в наиболее чистой форме выражает себя в орнаменте, то есть в абстрактном и симметричном движении линии. Поскольку каждое произведение — это сумма взаимодействий эмпатии и абстракции, то их результирующая будет варьировать в зависимости от исторического периода и взаимного распределения формообразующих сил. Результирующую этого взаимодействия Воррингер назвал *стилем*, который, по его мнению, «поднимает передачу природной модели в более высокие сферы, иными словами, это подрезание, которому должна подвергнуться природная модель для того, чтобы быть перенесенной в язык искусства»⁴⁷⁶. Стиль играет двойную роль. С одной сто-

⁴⁷⁴ Worringer Wilhelm. Abstraction and Empathy. P. 17.

⁴⁷⁵ Термин этот неожиданно был позаимствован у Воррингера Делезом и Гваттари (см. *Dittrich Joshua. A Life of Matter and Death: Inorganic Life in Worringer, Deleuze, and Guattari* // Discourse. 2011. Spring. Vol. 33. Issue 2. P. 242–262).

⁴⁷⁶ Worringer Wilhelm. Abstraction and Empathy. P. 33.

роны, он производит форму, отражающую время, он — речь эпохи, возникающая из конфликта эмпатии и абстракции. Это конфликт между творческой волей художника и стремлением передать объект внешнего мира в произведении: «содержание эволюционного процесса искусства в значительной степени состоит во флуктуациях и компромиссе в этих отношениях»⁴⁷⁷. С другой же стороны, он вообще позволяет «материалу» (в терминах ОПОЯза) быть выраженным.

Воррингер пишет о том, что северное искусство гораздо менее чувствительно к форме, чем романское, в частности, искусство итальянского ренессанса. Северный ренессанс, с его точки зрения, слишком поглощен индивидуацией, слишком пренебрегает общим, чтобы обрести форму и, соответственно, язык. Северное искусство, пишет он, «неспособно к выражению»⁴⁷⁸.

На взаимодействие двух описанных полюсов можно взглянуть и с иной точки зрения. Можно представить себе «космос» как природное тело, совокупность, с которой возможны эстетические отношения эмпатии, столь желанные для Гумбольдта. В какой-то момент космос усложняется, однако, до такой степени, что перестает отражать в себе апперцептивную деятельность субъекта. Начинает происходить отслоение процесса апперцепции от формы объекта, которую испытывает субъект. До этого времени различия между ними не возникало. Хотя внешний предмет и деятельность, по его восприятию, — вещи совершенно разные, их слияние и позволяло получить удовольствие от отчуждения себя во внешней форме. Мир перестает быть выразимым, он отделяется от языка. В этот момент, как реакция на невыразимость и хаотичность мира, поднимается абстракция, которая упрощает мир, сводит его к линейности и плоскости (этот процесс Воррингер специально обсуждает) и таким образом придает ему *стиль*. *Стиль* (еще у Шопенгауэра связанный с простотой и ясностью текста) восстанавливает читаемость мира, его постижимость и вновь вводит в эстетический опыт принцип удовольствия. Абстракция необходима искусству хотя бы потому, что предельно индивидуированный объект, оторванный от всеобщности формы, становится невыразимым и немым. Эмпатия нуждается в абстракции, чтобы не впасть в безъязыкость, невыразимость.

⁴⁷⁷ Worringer Wilhelm. Abstraction and Empathy. P. 37.

⁴⁷⁸ Ibid. P. 31.

14. Удвоение, эволюция и номогенез.

Кузин, Берг, Гурвич

Дублирование эмпатии абстракцией похоже на дублирование ритма метром, магически-религиозного техникой и т. д. По-своему эта модель воспроизводит и пару, составленную слепым движением по лабиринту — аффективным действием — и космографическим созерцанием лабиринта сверху. А если идти еще дальше, то можно обнаружить тут и оппозицию карты и ландшафта Эрвина Штрауса, и даже удвоение пейзажа путешествием у Гумбольдта.

Все эти пары состоят из динамического и статического компонента. Неподвижный гештальт всегда дублируется сдвигами, дефазированием и проживанием длительности. Жан-Люк Нанси заметил, что у Канта представление (*Darstellung*) всегда двоится. В первом случае оно выступает как «предъявление объекта, объектности, в которой укоренена гарантия объективности знания»⁴⁷⁹. Но этим представление не завершается. Феноменальность объекта у Канта, по мнению Нанси, требует и одновременного предъявления условий возможности опыта, в котором этот объект, или феномен, дается нам. Представление о вещи должно сопровождаться представлением о мысли этой вещи, об условиях его феноменализации в качестве таковой.

Но не об этом ли идет речь и у Воррингера, у которого вещь (эстетический объект) дается нам одновременно как процесс апперцепции этой вещи, как деятельность. Гуссерль бы говорил о единстве *нозмы* и *ноззиса*. Эрвин Штраус как-то заметил, что в ощущении мы имеем «Я и мир», «Я» вместе с ми-

⁴⁷⁹ Nancy Jean-Luc. The Discourse of the Syncope: Logodaedalus. Stanford: Stanford University Press, 2008. P. 68.

ром. Существуют ситуации, когда их единство не подвергается сомнению, но бывают и периоды, когда мир не складывается в «объект», с которым дается нам «Я». Анри Мальдине, кстати, предложивший интересную рефлексию о Воррингере, писал о том, что мы постоянно находимся между полюсами «дуальности» и «недуальности», расхождения и слияния воедино. Он уточняет:

Эти противоположные полюса выражаются во флуктуациях. Но речь в меньшей степени идет о «колебаниях между дуализмом и недуализмом», чем о своего рода «круге присутствия», конституирующем саму форму присутствия в мире на уровне *ощущения* (*au niveau du sentir*)⁴⁸⁰.

Пейзаж как таковой дается нам в этом пульсировании и колебании, позволяющем вспомнить о колеблющихся признаках значения у Тынянова и его конструктивном принципе, также ориентированном не на полярность, а на флуктуации и сдвиги.

Форма присутствия в ощущении дается через интенсивности и напряжения между внутренним и внешним, никогда не кристаллизуемых. Речь идет именно о динамике формы, о становлении формы как таковой из потенциала внутренних полярностей. Трудно не согласиться с Мальдине, когда он утверждает, что, например, живопись (но это можно отнести не только к живописи) возникает не из внешних вещей и не из Я художника, но из бытия-с-миром⁴⁸¹, в котором я и мир соединены и разъединены одновременно.

У Воррингера в полной мере представлена эта пульсация. В эмпатии проявляется стремление отказаться от себя и слиться с предметом, стать им, в абстракции происходит отталкивание от предмета и того случайного, что в нем есть.

Существенная для Шкловского оппозиция кинематографа и словесности, в которой словесности приписывается способность к видению, а кино — к узнаванию, интересна внутренней оппозицией слова и механически созданного фильма. Согласно Шкловскому, только слово может обеспечить феноменализацию видимого, на которое изображение само по себе неспособно. Все происходит так, как если бы само изображение не может нес-

⁴⁸⁰ *Maldiney Henri. Art et existence. Paris: Klincksieck, 2003. P. 88.*

⁴⁸¹ *Ibid. P. 90.*

ти в себе видимое без словесной поддержки. Слово и видимое представлены здесь как полюса все той же фундаментальной оппозиции.

Возможно, чистое изображение не обладает, с такой точки зрения, способностью к самоманифестации, так как оно однородно в своей зримости, а потому представляет собой некую слепую зону неразличимости. Слово, выделяя элемент из этой однородности, разламывает ее, расщепляет и вводит в однородность видимого дуальность. Когда-то Сартр вводил понятие ничтожения (превращения в ничто — *néantisation*) следующим примером: человек приходит в кафе, где у него назначена встреча с приятелем по имени Пьер. И поиск этого приятеля трансформирует мир кафе:

...в восприятии форма всегда образуется на каком-то фоне. Никакой объект, никакая группа объектов не предназначены специально для того, чтобы стать фоном и формой: все зависит от направления моего внимания. Когда я вхожу в это кафе, чтобы найти здесь Пьера, все объекты кафе образуют фон, на котором дан Пьер, перед тем как появиться. И это превращение кафе в фон есть первое ничтожение. Каждый элемент комнаты — лицо, стол, стул, укромный уголок — выделяется на фоне, образованном целостностью других объектов, и погружается в индифферентность этого фона, расплывается на этом фоне. Ибо фон есть то, что видится сверх того, что образует объект лишь бокового зрения. Таким образом, это первое ничтожение всех форм, возникающих и поглощающихся полной равноценностью фона, есть необходимое условие явления основной формы, которой выступает здесь личность Пьера⁴⁸².

Имя Пьера трансформирует феноменализацию кафе. Что-то полностью выводится из поля видимого, превращается в бесконечный фон, а что-то неожиданно в него вводится. Слово в таких ситуациях становится, как это ни парадоксально, основанием видимого и катализатором его манифестации. Но делает оно это за счет введения в однородность зримого сдвигов, провалов, дефазирования. Макс Лоро так определяет взаимодействие слова и видимого:

...во вторжении видимого слово раскрывается как разрыв и внутреннее отношение говорения и того, что должно быть услышано, и в силу этого оно само

482

Сартр Жан-Поль. Бытие и ничто. М.: Республика, 2004. С. 48.

просыпается по отношению к себе, как слово, в разломе с видением. Так являя слово само себе, фон видения позволяет одновременной вспышкой явиться видению и слову как сущему в их различии, целому Одного. Пространство видимого — это пространство слова, а пространство слова — пространство видимого: то и другое составляют одно и то же, в той мере, в какой они имеют общее происхождение в первичном разрыве слова и видения⁴⁸³.

Слово необходимо для феноменализации. Без слова не на что смотреть, ничто не является перед нашим взором. Абстракция у Воррингера хороша тем, что она упрощает и упорядочивает хаос, то же самое делает техника у Симондона. Это упрощение выделяет фигуру из фона. У формалистов слова вступают в сложные взаимодействия, которые, в конце концов, обеспечивают выход к видимому.

Видимое, возникающее в результате расслоений и удвоений, всегда в той или иной степени историзировано. Лоро пишет о том, что слово и видимое принадлежат общему первичному истоку. Они укоренены в некой потенциальности, которая через удвоение актуализируется в феномен. Переход от возможного к актуальному историчен. Я уже говорил о том, что Тынянов вписал эволюцию в текст в качестве конструктивного принципа. Сама история генезиса становится силой, приводящей в действие дефазирование и динамику формы. Динамика формы немыслима без истории компонентов, из которых она складывается.

Но история тут, хотя иногда и принимает форму эволюции, как у формалистов, дается не столько как процесс, как изменение, сколько как часть системы, обладающей сильной синхроничностью. Метр и ритм, хотя и различаются, но скорее похожи не на исторические стадии развития, как считал Эйзенштейн, но на системные элементы, в которые вписано различие. Всякий элемент речи в принципе отличается от того, каким он вписан в языковую парадигму. Точно так же ритм всегда отличается от парадигматического метра. История в таких образованиях обычно являет себя не как темпоральность, движение из прошлого в будущее, но как системное образование.

В двадцатые и особенно в тридцатые годы у некоторых русских интеллигентов возникает ощутимая неприязнь к истории, или вернее к эволюции.

483

Loreau Max. La Genèse du phénomène. Le phénomène, le logos, l'origine. P. 81.

«История» начинает пониматься как политическая и идеологическая телеология. Понять сущность вещей в их представлениях оказывается возможным только в результате изъятия эволюции из системной картины мира. Этот систематизирующий антиэволюционизм обнаруживается у некоторых биологов. Приведу в качестве примера друга Мандельштама, биолога, ламаркиста по убеждениям, Бориса Сергеевича Кузина, который называл себя «систематизатором». В сочинении *De principiis systematicae dissertation* он рассказывал о себе: «С детства же я любил коллекционировать. Всякие вещи: жуков, стальные перья, конфетные бумажки, стихотворения (в памяти), открытки, картинки с формами полков и т. д.»⁴⁸⁴. Став биологом, Кузин отдал дань теории эволюции, в частности, учению Ламарка, но постепенно интерес его к эволюции угас, и ученый стал считать, что теория эволюции негативно сказывается на состоянии зоологии: «Но в том-то и беда, что уже довольно давно я потерял вкус к истории органического мира. Мне стало казаться, что он слишком интересен таков, как он есть, чтобы стоило особенно ломать голову над вопросом, как он стал таким»⁴⁸⁵. Историзм в глазах Кузина превратился в способ осуществить то, что «сегодня необходимо нашему государству в видах скорейшего осуществления его высших предначертаний»⁴⁸⁶. Историзм перестал для него быть способом объяснения чего бы то ни было:

А почти все, о чем рассуждают любители эволюционных вопросов, это какая-то безответственная чушь, какое-то дикое фантазирование. И при этом фантазирование бескрылое, плоское, не парящее, пусть в пустых, все же заоблачных высях, но ползущее как пеша вошь по мокрому пузу⁴⁸⁷.

С точки зрения Кузина, вопросы эволюции уведут от нас от понимания мира, как он есть, в мир исторических химер⁴⁸⁸. Если для Тынянова эволюция

⁴⁸⁴ Кузин Б. С. Воспоминания. Произведения. Переписка. СПб.: Инапресс, 1999. С. 12.

⁴⁸⁵ Там же. С. 13.

⁴⁸⁶ Там же. С. 15.

⁴⁸⁷ Там же. С. 13.

⁴⁸⁸ Надежда Мандельштам так характеризовала мироощущение Кузина: «Кузин стремился к стабильности и принадлежал к породе людей, которые признают только ставшее и не переносят становящееся. Он постепенно застывал и, как мне сказали, сейчас начисто застыл» (*Мандельштам Надежда*. Вторая книга. С. 439).

помогает через конструктивный принцип открыть в искусстве сферу видимого, то для Кузина эффект эволюции — прямо противоположный. Кузин определял себя как чистого систематика, все научное достижение которого, с эволюционной точки зрения, минимально: «Всего-навсего привел в порядок систему одной небольшой группы жуков. <...> Но группа, которой я занимался, была трудная»⁴⁸⁹.

С интересом к эволюции Кузин связывал наступивший с начала XX века упадок биологии:

Эти вопросы [систематика] теперь совсем не модны. Связанные с ними представления с начала нашего века не только не прогрессировали, но даже опустились на несколько ступеней ниже уровня, на каком они были когда-то. По моему убеждению, отход современной биологии от вопросов формы (и связанной с ними системы организмов) и устремление главных усилий биологов в область физиологии (в самом широком понимании) и есть причина снижения общенаучного значения биологии⁴⁹⁰.

Интересно, с моей точки зрения, то, что в то время, как ОПОЯЗ отказывается от понятий истории и традиции и пытается заменить его понятием эволюции, целая группа чрезвычайно интересных биологов (в своем роде биологический ОПОЯЗ) начинает отказываться от понятия эволюции, хотя и не подвергает сомнению саму идею изменений, развития, историю, но совсем иного рода. И происходит это в начале 1920-х годов — примерно между 1921 и 1926, то есть параллельно работе ОПОЯЗа. Любопытно, что этот антидарвинизм проник и в филологическую среду, близкую ОПОЯЗу, и оказал фундаментальное влияние на лингвистику Якобсона и Трубецкого. Дарвинизм и антидарвинизм по-новому осмысливаются в первые послереволюционные годы с их обостренным переживанием эпохальных исторических сдвигов.

В группу этих выдающихся биологов входили Александр Гаврилович Гурвич, на теорию поля которого ссылается Мандельштам⁴⁹¹, Лев Семенович

⁴⁸⁹ Кузин Б. С. Воспоминания. Произведения. Переписка. С. 12.

⁴⁹⁰ Там же. С. 31.

⁴⁹¹ В «Путешествии в Армению» Мандельштам коротко излагает идеи Гурвича в поэтической форме:

Берг, Александр Любищев, Евгений Сергеевич Смирнов. Кузин примыкает к этой замечательной плеяде.

Все перечисленные ученые считали, что не дарвиновская эволюция, но морфология является ключом к изменениям. И в этом смысле они близки к Гете, для которого морфология растений и есть зеркало его развития из зерна или листа (наиболее последовательным гетеанцем среди названных ученых был Евгений Смирнов).

Основные претензии к дарвиновской теории эволюции могут быть сведены к тому, что, согласно Дарвину, *эволюция творит форму*, именно из нее возникает система. При этом форма и система — это результат эволюции, руководимой естественным отбором, то есть взаимодействием организма и среды обитания. При этом изменения в организме носят случайный, непредсказуемый характер, и из этого хаоса изменений естественный отбор выбирает и закрепляет наиболее способствующие выживанию и отмечает случайности, которые уменьшают приспособляемость вида к среде.

«Речь зашла о „теории эмбрионального поля“, предложенной профессором Гурвичем. Зачаточный лист настурции имеет форму алебарды или двухстворчатой удлинненной сумочки, переходящей в язычок. Он похож также на кремниевую стрелу из палеолита. Но силовое натяжение, бушующее вокруг листа, преобразует его сначала в фигуру о пяти сегментах. Линии пещерного наконечника получают дуговую растяжку. Возьмите любую точку и соедините ее пучком координат с прямой. Затем продолжите эти координаты, пересекающие прямую под разными углами, на отрезок одинаковой длины, соедините их между собой, и получится выпуклость. В дальнейшем силовое поле резко меняет свою игру и гонит форму к геометрическому пределу, к многоугольнику» (Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. 3. С. 191–192).

В том же тексте возникает и Смирнов:

«А ведь эти персидские коники из слоновой кости погружены в раствор силы. С ними происходит то же, что с настурцией московского биолога Е. С. Смирнова и с эмбриональным полем профессора Гурвича.

Угроза смещения тяготеет над каждой фигуркой во все время игры, во все грозное явление турнира. Доска пучится от напряженного внимания. Фигуры шахмат растут, когда попадают в лучевой фокус комбинации, как волнушки-грибы в бабье лето» (там же. С. 194).

Один из основных и наиболее влиятельных критиков дарвинизма Лев Семенович Берг сформулировал в начале 1920-х годов свою теорию «ногомеза», то есть теорию эволюции, подчиняющейся закономерностям и отбрасывающей случайности. Берг писал:

...единичных счастливых наследственных уклонений в природе вовсе не бывает, или, точнее, они, если и бывают, то столь редко, что практически вероятность их возникновения равна нулю. Случайное счастливое наследованное уклонение у одной особи может приключиться в истории земли один раз, и для эволюции органического мира подобный случай не будет иметь никакого значения. Новообразования в органических формах происходят вовсе не случайно, а закономерно. Они сразу захватывают громадные массы особей⁴⁹².

В своей влиятельной книге о номогенезе Берг писал:

Что есть внутренние, конституционные, заложенные в химическом строении протоплазмы силы, которые заставляют организм варьировать в *определённом направлении*, это видно из того, что нередко эволюция идет как бы наперекор внешней обстановке, в направлении, которое ведет организм к гибели. Пример — гигантские динозавры и другие гиганты, которые все обречены на вымирание. Что организм может проделывать известный цикл развития в силу внутренних причин, независимо от всяких изменений внешней среды, это совершенно очевидно⁴⁹³.

Вопрос о том, что именно определяет направление эволюции, был решен названными мной учеными в пользу морфологии, системы, формы. Наиболее удовлетворительный ответ дал Гурвич в своей теории биологического поля, которую он впервые формулирует в 1912 году. Гурвич был учеником выдающегося немецкого биолога Ганса Дриша и перевел в 1915 году на русский язык его книгу «Витализм», в которой содержались некоторые принципы его собственного будущего учения.

⁴⁹² Берг Л. С. Теория эволюции. Петербург: Academia, 1922. С. 98.

⁴⁹³ Берг Л. С. Номогенез, или эволюция на основе закономерностей. Петербург: Государственное издательство, 1922. С. 75–76.

Дриш предлагал мыслить организм как систему с внутренним соподчинением элементов единому целому. Положение внутри этого целого приводит к нарушению принципа однородности составляющих его элементов, который Дриш называл принципом эквипотенциальных систем. Чтобы объяснить воздействие системной конфигурации на поведение ее элементов, Дриш ввел взятое у Аристотеля понятие энтелехии⁴⁹⁴. Загадка энтелехии заключалась в том, что она, не будучи пространственной структурой, детерминирует распределение частей в пространстве, не будучи энергией, порождает разницу в потенциалах и интенсивности. Вот как описывал Дриш дифференциацию, то есть эволюцию системы:

...гармонически-эквипотенциальная система состоит до начала развития из потенциально одинаковых элементов, в конце же развития ее элементы, вообще говоря, различны между собой. <...> Каждый элемент эквипотенциальной системы, напр., каждая клетка, содержит очень большое число различных химических и агрегативных комбинаций, и эквипотенциальность клеток обозначает, что в каждой *возможно* одинаковое число определенных реакций. Но *осуществляется* лишь некоторая, небольшая часть этих возможностей, при этом различная в каждой клетке и именно в этом *частичном* претворении возможностей в действительность, основанном на способности приостанавливать возможные процессы, и заключается фундаментальная функция энтелехии. Энтелехия не в состоянии увеличить разнообразие *состава* данной системы, но она может увеличить путем регуляции разнообразие в *распределении* элементов наличного состава⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ Аристотель считал душу энтелехией тела. Она есть то формальное и общее, что определяет все различные части тела: «...душа есть первая энтелехия естественного тела, обладающего в возможности жизнью. А таким телом может быть лишь тело, обладающее органами. Между тем части растений также суть органы, правда совершенно простые, как, например, лист есть покров для скорлупы, а скорлупа — покров для плода, корни же сходны с ртом: ведь и то и другое вбирает пищу. Итак, если нужно обозначить то, что обще всякой душе, то это следующее: душа есть первая энтелехия естественного тела, обладающего органами» (О душе, 412a-b) (*Аристотель*. Соч.: В 4 т. Т. 1. С. 395).

⁴⁹⁵ *Дриш Ганс*. Витализм. Его история и система. М.: Наука, 1915. С. 259–260. Гурвич снабдил главу об энтелехии в книге Дриша примечанием, в котором

Каждый элемент начинает вести себя по правилам, заданным морфологией целого. В 1912 году Гурвич замещает энтелехию Дриша понятием эмбрионального поля — морфы, гораздо более материальным, чем категория его учителя. Морфа предопределяет поведение клетки, которое, по всей видимости, начинает детерминироваться кривизной поверхности морфы. Затем понятие силовой поверхности было заменено понятием морфогенетического поля, обладающего эквипотенциальной поверхностью, генерируемой из точечных источников. Так Гурвич установил, «что при развитии головного мозга у зародышей акулы „...длинные оси клеток внутреннего слоя нейрального эпителия ориентировались в каждый данный момент времени не перпендикулярно к поверхности пласта, а под некоторым (15–20°) углом к ней. Ориентация углов закономерна: если построить кривую, перпендикулярную клеточным осям в данный момент развития, видно, что она совпадет с контуром более поздней стадии развития данного участка“. Кажется, что клетки „знают“, куда им наклоняться, куда тянуться, чтобы построить нужную форму»⁴⁹⁶.

Эта интенсивность, энергетика, ориентирующая направление клеток и, соответственно, будущую форму организма, получила осмысление в учении о «митогенезе», связанном с так называемым митогенетическим ультрафиолетовым излучением, которое, как выяснилось, стимулировало процесс клеточного деления — митоз. Митогенез помогал установить связь между силовыми полями и направленностью клеточной дифференциации, которая этими полями координировалась.

В книге, подводящей итог многолетним исследованиям клеточного поля, Гурвич писал:

В совокупности факторов, определяющих моментальное пространственное распределение молекул в клетках и межклеточных пространствах, имеет обычно решающее значение векторная слагаемая, величина которой в каждой точке есть функция от координат данной точки. Векторная слагаемая есть проявление поля. Выбор системы отсчета, конечно, произволен, но рационально будет

объяснял, что это глава, по просьбе автора, написана переводчиком, так как ее версия в оригинале значительно устарела.

⁴⁹⁶ Гавриш О. Г. А. Г. Гурвич: подлинная история биологического поля // Химия и жизнь. 2003. № 5. С. 33.

руководствоваться при этом следующим соображением: в клетках обнаруживается «релятивизация» независимых по своему содержанию молекулярных процессов, т. е. превращение в одну упорядоченную систему⁴⁹⁷.

Мандельштам вполне адекватно описывал «дуговые растяжки», создаваемые морфой или биополем. Поле не статично, оно постоянно меняется и постоянно переструктурирует взаимоотношения элементов и, соответственно, векторы их поведения. Кузин развил идеи Гурвича, перенес их в социальное поле множества индивидов, образующих сообщество. Он полагал, что не только формообразование отдельной особи следует принципам поля, но и поведение множества индивидов, принадлежащих определенному виду или популяции. Собственно виды отличаются друг от друга тем, что отличаются их морфогенные поля. Он писал:

...органическая связь существует не только между органами одного индивида или между клетками, составляющими зародышевые пласты или ткани. Она имеется и между разными индивидами, объединенными в достаточно тесную целостность.

Такая целостность свойственна, прежде всего, виду. Определение вида никак не исчерпывается представлением его в виде совокупности особей, обладающих большой суммой самых разнообразных общих признаков: морфологических, физиологических, генетических, этологических и т. п. Никакая сколь угодно большая группа индивидов, хотя бы она и включала в себя всех до единого представителей данного вида, не будет тождественна с этим видом. И это по той причине, что в понятие вида входит представление не только о строении и о физиологических характеристиках составляющих его индивидов, но также и о их поведении, сообщающем виду характер единства⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ Гурвич А. Г. Принципы аналитической биологии и теории клеточных полей. М.: Наука, 1991. С. 161.

⁴⁹⁸ Кузин Б. С. О принципе биополя в биологии // Вопросы философии. 1992. № 5. URL: <http://gumilevica.kulichki.net/Tripus/Article03.htm>

15. Морфология и систематика

выходят за рамки биологии.

Якобсон, Трубецкой, Любищев,

Мандельштам

Перенос теории поля на общество позволял лучше понять индивидуацию, появление индивидов. Сообщество элементов, как в энтелихии Дриша, подвергается в поле растущей индивидуации его компонентов. Кузин предложил различать два типа поведения: одно индивидуальное, второе видовое, подчиненное законам поля. При этом объем индивидуального поведения, демонстрируемый человеком, и его доминирование над видовым — уникальны именно для человеческого вида.

Но самое любопытное у Кузина, что он, признавая разные несводимые друг к другу виды поведения, подчеркивал значение именно видового поведения как детерминирующего фактора исторического развития:

Говоря о реальности той или иной таксономической группы, мы непременно должны признавать за ней некоторое объективно существующее и поддающееся демонстрации единство. Единство вида демонстрируется поведением его особей, направленным на поддержание его существования в целом. Поэтому мы вправе говорить о жизненном единстве вида. Но в поведении видов нет ничего подобного такому жизненному единству в отношении рода. Нет никакого основания для предположения о существовании какой-то общности действий видов, направленной на поддержание целостности рода, или родов в отношении семейства и т. д. И в то же время и родам, и семействам, и всем другим таксономическим группам свойственны единство и целостность. И каждая из них участвует в эволюционном процессе как нечто единое и целостное⁴⁹⁹.

История в таком контексте перестает пониматься как результат деятельности масс, например, борьбы классов. Она утрачивает и детерминистический характер. Она подчинена теперь исключительно определенной видовой и родовой морфе. Такое понимание истории хорошо видно, например, у Мандельштама, у которого необъяснимое детерминистически и внешне хаотическое движение людей подчинено каким-то трудно определимым законам геометрической морфы, вдруг толкающих массы индивидов в едином заданном этим полем направлении.

Так в эссе 1922 года «Пшеница человеческая» Мандельштам описывает политику как катастрофу, землетрясение, разрушающее одно поле и позволяющее образоваться иному полю, морфе. Политическая катастрофа Первой мировой войны, по наблюдению поэта, уничтожила единое поле, образующее народы и нации:

Состояние зерна в хлебах соответствует состоянию личности в том совершенно новом и не механическом соединении, которое называется народом. И вот бывают такие эпохи, когда хлеб не выпекается, когда амбары полны зерна человеческой пшеницы, но помолы нет, мельник одряхлел и устал, и широкие лапчатые крылья мельниц беспомощно ждут работы⁵⁰⁰.

Но если история задается полем и является областью не эволюции, а номогенеза, то марксизм и другие теории исторической эволюции оказываются неадекватными инструментами анализа. Они так же мало эффективны, как и классический дарвинизм или классическая генетика.

Для описания истории (и эволюции) необходимо создать модель полей, определяющих поведение индивидов. Поскольку такие поля не материальны, не энергетичны, а являются своего рода умозрительными поверхностями, их невозможно увидеть, а можно только выявить через описание дистрибуции тех или иных элементов на их невидимой поверхности. При этом филогенетическое, эволюционное описание оказывается неэффективным, так как принимает в расчет только ветки, непосредственно происходящие от единого ствола, в то время как поле, ориентируя все, что на него ложится, создает эффект конвергенции совершенно разных генетических

500

Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 248.

ветвей или эффект мимикрии: сходства абсолютно разных видов — растения и животного, например. Вот почему лучшим способом постижения эволюции, с такой точки зрения, оказывается не описание исторического детерминизма или филогенеза, а систематика, то есть наиболее полное описание видов и распределения индивидуальных свойств и стратегий поведения внутри этих видов. Только систематизируя эти знания, можно сконструировать образ поля и понять механизмы эволюции.

Показательно, что эти идеи были восприняты и некоторыми филологами. Так Ольга Михайловна Фрейденберг находилась под сильным влиянием номогенеза. Н. В. Брагинская пишет:

Собственные интуиции Фрейденберг получили импульс благодаря вышедшей в 1922 году в Петрограде книге Л. С. Берга «Номогенез». «Сладчайшую отраду доставил мне „Номогенез“ Берга. Помимо телеологии, которая отвращала меня, в этой замечательной книге я нашла обоснование всего своего заветного антидарвинизма», — писала Фрейденберг в «Воспоминаниях»⁵⁰¹.

Иной вариант морфологического видения эволюции представлен в трудах Романа Jakobsona и Николая Трубецкого, преимущественно времен их работы в Пражском лингвистическом кружке. Как показал Патрик Серио, обращение этих филологов к морфогенезу отражало характерную для них в этот период идеологию евразийства. Н. Трубецкой, географ П. Савицкий

⁵⁰¹ Брагинская Н. В. Послесловие ко второму изданию // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: «Восточная литература» РАН, 1998. С. 750. Брагинская поясняет: «Как и для Берга, отрицание эволюции было для Фрейденберг связано с особым подчеркиванием структурного аспекта в умаление динамического. Берг считал, что организмы развивались из многих тысяч первичных форм, то есть вопреки Дарвину, не моно- или олигофилетично, но полифилетично. Для О. М. Фрейденберг существенны параллельное возникновение культурных явлений, множественность причин, отрицание первобытного „синкретизма“ (вопреки Веселовскому). Теория конвергенции Берга, его представление о том, что сходства есть результат различного происхождения, а различия — результат его общности, являются для О. М. Фрейденберг рабочим приемом анализа сюжета и жанра» (там же. С. 751).

и другие идеологи евразийства считали, что сама ландшафтная система евразийского ареала обитания создавала культурную и идейную близость народов, генетически принадлежавших разным этносам и говоривших на языках, относившихся к разным семействам⁵⁰². В результате между языками обнаруживались сходства, которые невозможно объяснить общим генетическим истоком. Речь шла, по существу, о применении идеи морфогенеза или своего рода языкового поля по отношению к языкам соседних народов.

Трубецкой и Якобсон выступили против наследия Августа Шлейхера, впервые предложившего классифицировать языки по принципу семейств и генетических связей между ними. Именно Шлейхер ввел в употребление хорошо известное языковое древо, модель которого он позаимствовал у Дарвина. Якобсон так начинал текст «К характеристике евразийского языкового союза»:

В нынешней иерархии ценностей вопрос куда котируется выше вопроса откуда. Взамен генетических показателей самоопределение становится признаком народности, идею касты сменила идея класса; и в общественной жизни, и в научных построениях общность происхождения отступает на задний план по сравнению с общностью функций, стушевывается перед единством целеустремленности. Цель, эта золушка идеологии недавнего прошлого, постепенно и повсеместно реабилитируется. В науке о языке сравнительный метод еще недавно применялся почти исключительно во имя выяснения общего исторического фонда родственных языков. Когда мы прибегаем к сравнительному методу теперь, то нас, рядом с предком — праязыком, интересует самостоятельное бытие отпрысков — характерные тенденции их развития. Как сопоставление расхождений в жизненном пути обособившихся языков, так и обследование сходных форм эволюции — т. н. конвергенции — равно бросают свет на целестремительность языковых видоизменений. Но конвергентная эволюция языков родственных — лишь частный случай. В круг очередных лингвистических проблем вовлекается вопрос о схожих чертах в эволюции смежных языков разного происхождения. Все отчетливее обна-

502

Сергио Патрик. Структура и целостность: Об интеллектуальных истоках структурализма в центральной и восточной Европе. 1920–1930-е гг. М.: Языки славянской культуры, 2001.

руживается, что и при совершенно разнородных исходных точках возможна значительная общность путей развития: разными средствами из несхожего материала создаются однотипные построения⁵⁰³.

Да и само понятие языкового союза, введенное Трубецким, было прямо направлено против шлейхеровских генетических семейств:

Но кроме такой генетической группы (семейства, ветви, подветви и т. д.). Но кроме такой генетической группировки, географически соседящие друг с другом языки часто группируются и независимо от своего происхождения. Случается, что несколько языков одной и той же географической и культурно-исторической области обнаруживают черты специального сходства, несмотря на то, что сходство это не обусловлено общим происхождением, а только продолжительным соседством и параллельным развитием. Для таких групп, основанных не на генетическом принципе, мы предлагаем название «языковых союзов»⁵⁰⁴.

Якобсон прямо связывает понятие языкового союза с номогенезом Берга, на который он ссылается⁵⁰⁵.

⁵⁰³ Jakobson Roman. Selected Writings. The Hague: Mouton, 1962. V. 1. Phonological Studies. P. 144.

⁵⁰⁴ Трубецкой Н. С. Вавилонская башня и смешение языков // Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М.: Прогресс-Универс, 1995. С. 333.

⁵⁰⁵ Jakobson P. О теории фонологических союзов между языками // Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 93. Этот текст начинается с утверждения о том, что языкознание — социальная, а не естественная наука. Это утверждение направлено против заимствования лингвистикой дарвинизма. Далее Якобсон пишет: «Впрочем, эта склонность к загадкам и решениям строго генеалогическим не соответствует более нынешнему положению дел в самом естествознании, и лингвистике угрожает опасность оказаться естественно-исторической наукой в большей мере, нежели естествознание. Позволим себе сослаться на таких выдающихся ученых, как Л. Берг...» и т. д. (там же). Якобсон тут отчасти переворачивает причины и следствия. Идея языкового союза опирается на номогенез, лингвистика тут сама исходит из биологии, хотя принцип морфологического родства и объясняется социологически тем, что функции в языке важнее происхождения. Патрик Серио утверждает, что Трубецкой

У названных филологов, как и у биологов, меняется переживание истории. Усилившаяся в конце XIX века борьба с позитивизмом в истории привела к существенным сдвигам в самом понимании исторического. Если раньше история понималась как совокупность не зависящих от наблюдателя фактов, то постепенно вера в объективность исторического материала стала ослабляться, и на место позитивистской объективности пришла объективность, основанная на восприятии наблюдателя. Гуссерль даже предложил редуцировать все, что связано с независимым от субъекта существованием реальности. У Бергсона и Гуссерля получает новую интерпретацию понятие времени, которое радикально отделяется от историографической позитивистской хронологии. Эволюция странным образом отделяется от дарвинского естественно-научного эмпиризма и становится частью темпоральности или динамизма, переживаемых субъективно, психологически. При этом понятия формы и даже восприятия оказываются промежуточными между объективностью факта и субъективностью опыта. Борис Эйхенбаум, например, писал о ключевом понятии художественного восприятия у формалистов:

Если мы захотим создать определение «поэтического» и вообще «художественного» восприятия, то несомненно натолкнемся на определение: «„художественное“ восприятие — это такое восприятие, при котором переживается форма (может быть и не только форма, но форма непременно)». Ясно, что *восприятие* фигурирует здесь не как простое психологическое понятие (восприятие, свойственное тому или другому человеку), а как элемент самого искусства, вне восприятия не существующего. Понятие «формы» явилось в новом значении — не как оболочка, а как полнота, как нечто конкретно-динамическое, со-держательное само по себе, вне всяких соотносительностей⁵⁰⁶.

и Якобсон «опирались, подобно Шлейхеру, на биологическую метафору, с тем отличием, что эта метафора была совершенно эксплицитно антидарвиновской и что эта биологизирующая модель была тесно связана с особенностями русского восприятия дарвинизма» (*Сергио Патрик*. Лингвистика и биология. У истоков структурализма: биологическая дискуссия в России // Язык и наука конца XX века / Под ред. ак. Ю. С. Степанова. М.: РАН, Институт языкознания РАН, 1995. С. 324–325).

⁵⁰⁶ Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // Эйхенбаум Б. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 384–385.

Восприятие у Эйхенбаума одновременно не психологическое понятие, а «элемент искусства», то есть нечто как бы объективное, но «вне восприятия не существующее». Эволюция, становясь частью формы, одновременно начинает даваться нам только в восприятии.

Систематик, однако, претендует на то, что он перестает занимать позицию субъективного наблюдателя по отношению к морю фактов, которые формалисты называли материалом. В ОПОЯЗе эволюция откладывается в виде сдвигов, порождающих конструктивный принцип динамизации формы, который переживается индивидом. У Воррингера она дается как *ап-перцепция*, отложившаяся в форме объекта. Само понятие *апперцепции*, использованное по отношению к вчувствованию уже Липпсом, говорит о не совсем перцептивном характере формы, в восприятии которой актуальное ощущение примешивается к следам прошлого опыта. И все же, несмотря на сильный субъективистский крен, форма у формалистов, как и у Дарвина, возникает как результат эволюции. И в этом смысле она *детерминистична*.

Ничего похожего нет у систематиков. Напомню утверждение Кузина: «Говоря о реальности той или иной таксономической группы, мы непременно должны признавать за ней некоторое объективно существующее и поддающееся демонстрации единство». Это позволяет Кузину говорить об онтологии:

Систематик вполне отчетливо воспринимает единство высших таксономических групп как единство морфологическое, в основе которого лежит тип данной группы. <...> Но весь аспект этой работы чисто онтологический. В ней совершенно не затрагивается сторона эволюции форм, а они рассматриваются лишь как элементы уже существующей естественной системы, т. е. статически⁵⁰⁷.

Понимание истории здесь может быть достигнуто только через таксономическое, морфологическое описание системы, данной онтологически, то есть в полнейшей статике при тотальном изъятии эволюции. Одним из выдающихся теоретиков морфогенеза и систематики был ученик Гурвича Любичев, который в 1924 году писал Гурвичу, что тот строит фундаментально новую «историческую науку без каузального содержания», но даже у Гурвича Любичев обнаруживал пережитки дарвинизма, например, в принятии до-

гмы о приспособляемости организмов к внешним обстоятельствам. Влияние внешних обстоятельств — это уступка идее причинности⁵⁰⁸.

Любищев вспоминал, что, будучи молодым человеком, он высказал своему другу биологу Владимиру Николаевичу Беклемишеву желание математически описать некоторые биологические формы, на что получил следующий ответ:

Как же можно на это надеяться? Органическая форма есть эпифеномен многообразных сложных элементарных процессов, и нет оснований надеяться, что результат таких процессов мог бы быть выражен относительно простой формулой?⁵⁰⁹

Идея формы у Беклемишева совершенно совпадает с идеей формы у Тынянова. Любищеву понадобилось время, чтобы осознать: «Форма не эпифеномен многообразных сложных процессов, а самостоятельная сущность...»⁵¹⁰ Именно это радикальное утверждение, в конце концов, развело биологические концепции Любищева и Гурвича. Вот как описывал Любищев это расхождение:

Для Александра Гавриловича природа есть реальное в пространстве, согласно представлению Канта, и потому, допуская всевозможные нововведения в этих рамках, он отказывался принимать реальные сущности внепространственного и вневременного характера. Имея в виду его физиологическую направленность, это является понятным, так как физиология может работать в тех рамках, которые принимались Гурвичем. Для систематики же и морфологии эти рамки тесны. Как правильно указал Ралль, система может быть построена или на Платоне, или на Дарвине со Спенсером. Я, оторвавшись от дарвинизма и последовательно знакомясь с разнообразными философами, не мог не дойти до Платона⁵¹¹.

Декларированный им самим платонизм показателен. Речь идет о постулировании первичности для эволюции некой идеальной, математической

⁵⁰⁸ Любищев А. А., Гурвич А. Г. Диалог о биополе. Ульяновск: Ульяновский государственный педагогический университет, 1998. С. 113.

⁵⁰⁹ Там же. С. 32.

⁵¹⁰ Там же. С. 33.

⁵¹¹ Там же. С. 35.

формы, которая не может изучаться физиологией — наукой о материальных компонентах и их функционировании, а исключительно морфологией, формальным анализом. Подходом же к морфологии оказывается систематика, которая основывает свой метод описания исключительно на морфологическом формальном анализе особей и видов. Такого рода систематика, понятным образом, неприемлема для формалистов в филологии.

Проблема систематики заключается в том, что она не знает всеохватывающего принципа, который и не может быть для нее разработан. Систематика должна опираться на максимально полное *описание* систем и их элементов, при том, что такое описание не имеет эмпирически определенных границ. Любичев, характеризуя свои расхождения с Гурвичем, среди прочего замечал:

Для меня центральная, наиболее интересная проблема биологии — многообразие органических форм. К физиологии я весьма равнодушен. Александра Гавриловича, напротив, скорее тяготило разнообразие органических существ, и он даже говорил, что не возражал бы, если бы существовал один вид животных, это, конечно, была крайность, но это, несомненно, свойственно многим физиологам, которых огорчает необходимость тщательно определять виды животных, с которыми они оперируют⁵¹².

Физиология как наука детерминистического материализма мало интересует морфологией.

Современные теоретики систематики, работающие в русле идей Любичева, пишут:

Полемика применения классификационных процедур являются объектами практически всех научных дисциплин, а также и сама система наук в целом. По словам известного логика, неокантианца Х. Зигварта, «классификация всей совокупности того, что содержит вселенная, являлась бы вообще — если представить себе ее в ее завершении — последним и самым зрелым результатом эмпирического исследования... логически самым завершенным познанием, заключающим в себе все». Можно, конечно, согласиться со столь высокой оценкой значимости клас-

512

Любичев А. А., Гурвич А. Г. Диалог о биополе. С. 31.

сификационной процедуры, хотя в сколько-нибудь обозримом будущем едва ли можно рассчитывать на приближение к такой всеобъемлющей классификации⁵¹³.

В каком-то смысле мы тут возвращаемся к гумбольдтовскому космосу, только теперь космос предстает не как эстетическое целое, данное в интуиции сверхсубъекту, а как огромное поле систематизации, имеющей не эстетическое, субъективное основание, а являющееся недетерминистической онтологией истории.

В 1922 году в эссе «Литературная Москва» Мандельштам со своей точки зрения рассмотрел любимый ОПОЯЗовский сюжет проникновения в литературу низких или вовсе внелитературных жанров. Формалисты рассматривали это явление как результат эволюции, жанрового сдвига, необходимого для дезавтоматизации материала. А у Мандельштама это явление понимается в духе «Пшеницы человеческой», как нечто, не объясняемое эволюционной моделью: «Кишащими стаями ползет саранча наблюдений, замет, примечаний, словечек, кавычек, разговорчиков. Совкагамма, великое нашествие, гроза урожайных полей. Так в литературе узаконен черед фабулы и фольклора, и фольклор родит фабулу, как прожорливая гусеница — легкого мотылька. Если раньше мы не замечали этого чередования, то потому, что фольклор не стремился закрепиться и пропадал бесследно. Но как период накопления и прожорливого нашествия, он предшествовал расцвету всякой фабулы. И так как не стремился в литературу, не будучи признаваем таковой, то оставался в частных письмах, в предании домашних рассказчиков, в отчасти опубликованных дневниках и мемуарах, в прошениях и канцелярских реляциях, в судебных протоколах и вывесках»⁵¹⁴.

Это наблюдение как будто согласуется с идеей Шкловского о характерной для того исторического момента «фабулизации» фрагментов, обрывков, анекдотов. Шкловский писал по этому поводу:

Анекдотическая история, с точки зрения того времени опять-таки, — история, состоящая из отдельных сообщений, слабо связанных между собой. Остроумия неожиданной развязки в анекдоте того времени могло и не быть. В настоящее

⁵¹³ Мейен С. В., Шрейдер Ю. А. Методологические аспекты теории классификации // Вопросы философии. 1976. № 12. С. 67.

⁵¹⁴ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 264.

время мы называем анекдотом небольшую новеллу с развязкой. С нашей точки зрения, спрашивать после рассказа анекдота: «А что было дальше?» — нелепость, но это точка зрения сегодняшнего дня. Прежде мы могли ждать после одного анекдотического сообщения другое анекдотическое сообщение. Таким образом, в современном анекдоте мы ощущаем, главным образом, конструкцию, в старом анекдоте ощущалась, прежде всего, занимательность сообщения — материал⁵¹⁵.

Для Шкловского эта фабулизация «фольклора» (по выражению Мандельштама) — знак его введения в конструкцию, то есть в динамическую форму произведения. У Мандельштама ассимиляция этих фрагментов не создает формы, но создает более отчетливое присутствие элементов, выдвижение их из тени частной жизни в публичное пространство культуры. У Шкловского, Пильняк — мастер использования такого рода материала — интересен своей способностью склеивать его между собой и вводить в конструкцию. У Шкловского авторы типа Пильняка не способны создать форму конструктивным способом, они интересны именно тем, что взамен формы, возникающей из эволюции, они создают литературу как морфологическое единство:

Если прислушаться к прозе в эпоху процветания фольклора, то услышишь как бы густой звон сцепившихся в воздухе кузнечиков, — таков общий звук современной русской прозы, и не хочется разнимать этого звона, не выдуманного часовщиком, слагающегося из несметной тьмы крылышкующих трав и вер. В эпоху, неизбежно затем наступающую, в эпоху процветания фабулы, кроющие друг друга тьмы, голоса кузнечиков сменяются звонким пением жаворонка — фабулы...⁵¹⁶

Вместо механизма, собранного часовщиком и подчиняющегося механической детерминации, литература предстает как «слагающееся из несметной тьмы» и «густого звона сцепившихся голосов». Здесь совсем нет эволюционного аспекта, но исключительно формальный — бесконечное множество сплетаемых воедино элементов.

⁵¹⁵ Шкловский В. Б. Гамбургский счет. С. 194.

⁵¹⁶ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 264–265.

16. Систематизация бесформенного.

Вагинов

Современная культура, однако, описывалась Мандельштамом не просто как сплетение звона или склеивание хлеба из пшеницы. Сама жизнь в «Египетской марке» определяется им как материал, неспособный к фабулизации и конструированию формы: «Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда»⁵¹⁷. Там же, отсылая к теории поля Гурвича, поэт говорил о возможности построить модель этого времени, утратившего форму. В основе этой формы лежит страх, главный элемент морфологии современности:

Страх берет меня за руку и ведет. Белая нитяная перчатка. Митенка. Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: «с ним мне не страшно!» Математики должны были построить для страха шатер, потому что он координата времени и пространства...⁵¹⁸

Исток этого «морфогенетического» страха Мандельштам видел в культуре XIX столетия, которая, по его мнению, все более поворачивалась в сторону буддизма, то есть топологии пустоты: «Скрытый буддизм, внутренний уклон, червоточина. Век не исповедовал буддизма, но носил его в себе как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружитель-

⁵¹⁷ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 493.

⁵¹⁸ Там же. С. 494.

ную слабость»⁵¹⁹. Буддизм он обнаруживал, например, в форме аналитического романа Флобера, который «через каждые пять слов <...> должен был начинать сначала»⁵²⁰. Искусство, которое распадалось на фрагменты, «танки», Мандельштам называл «атомистическим». Морфология страха прямо соотносилась с буддизмом предшествующего столетия: «Девятнадцатый век в самых крайних своих проявлениях должен был прийти к форме танки, к поэзии небытия и буддизму в искусстве»⁵²¹. Страх — это форма самопроявления пустоты, небытия, ничто зияния. Но именно на пороге такого рода форм всякая систематика прекращает свое существование. Дело в том, что пустотная корпускула «никак не относится к миру, потому что есть сама мир и постоянное внутреннее вихревое движение внутри атома»⁵²². Систематика кончается там, где элементы утрачивают соотнесенность с миром.

Именно такой кризис систематики и предстает на страницах романов Константина Вагинова, где многие персонажи собирают странные и бессмысленные коллекции⁵²³, не приобретающие никакой «морфы», никакого смысла. Часто о коллекционерах Вагинова говорят как о людях прошлого, одержимых ностальгией. Но Вагинов — совсем не Штифтер. У Штифтера вещи принадлежат памяти человека, они — часть его сознания, и согреты отсветом его субъективности, они выступают в качестве моста с утерянным, но милым душе прошлым. Вагинов никогда не впадает в сентиментально ностальгическое настроение. В незаконченном романе «Гарпогониана», где коллекционирование становится стержнем сюжета, один из собирателей, Локонов, разглядывает любовно собранную им старинную мебель:

Когда-то с большой любовью он приобретал и этот письменный стол времен Александра I, и этот шкафчик для книг времен Павла I, этот диван и эти два кресла красного дерева. Он вспоминал, как он расставлял их, стараясь, чтобы

⁵¹⁹ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 269.

⁵²⁰ Там же.

⁵²¹ Там же. С. 270.

⁵²² Там же. С. 269.

⁵²³ О коллекционерах у Вагинова см.: *Anemone Anthony. Obsessive Collectors: Fetishizing Culture in the Novels of Konstantin Vaginov* // *Russian Review*. 2000. Vol. 59. No. 2. Apr. P. 252–268.

они давали как можно больше впечатлений его душе, чтоб вокруг них незримо реяли какие-то краски, какое-то ощущение вызывалось бы ими разных эпох и чтоб это все сливалось в некое целое. На этом диване он любил читать Пушкина, растроганный, даже иногда плакал над отдельными строчками, не в силах вынести красоты. Как он любил Достоевского и как волновали его эстетические проблемы! Теперь эти вещи умерли, и было неприятно Локонову, что они стоят в его комнате, что при взгляде на них целая сеть воспоминаний возникает и тянет за собой обратно его, Локонова, постоянно напоминает ему об его возрасте. Ощущение под боком вещей неприятных раздражало Локонова. Они стали ему не только не нужны, не только неприятны. Они стали отвратительны для него. Локонов решил отделаться от них, продать их⁵²⁴.

Собираемые персонажами Вагинова вещи чаще всего изъяты из штифтеровских бабушкиных сундуков, оторваны от индивидуального прошлого и совершенно отчуждены. Страсть, которую они удовлетворяют, — это систематизаторство, страсть Кузина и Любищева. В той же «Гарпогониане» фигурирует некий Жулонбин, которого Вагинов называет «систематизатором». Жулонбин разделяет утопию Зигварта о необходимости классификации и описания всего богатства мира. Роман начинается с эпизода, в котором Жулонбин сидит, как Гарпагон, над одной из множества своих коллекций, а именно собранием ногтей⁵²⁵:

⁵²⁴ Вагинов К. Полное собр. соч. в прозе. СПб.: Академический проект, 1999. С. 382.

⁵²⁵ Отстриженные ногти вряд ли могут породить классификацию. Но до этого уже существовали принадлежавшие Говарду морфологические классификации облаков, а Шерлок Холмс систематизировал пепел от табака: «Я написал несколько небольших работ. Одна из них под названием „Определение сортов табака по пеплу“ описывает сто сорок сортов сигарного, сигаретного и трубочного табака. К ней приложены цветные фотографии, показывающие разные виды пепла. Табачный пепел — одна из самых частых улики. Иногда очень важная. Если, например, вы можете точно сказать, что человек, совершивший убийство, курит индийский табак, то круг поисков, естественно, сужается. Для опытного глаза разница между черным пеплом трихинопольского табака и белыми хлопьями „птичьего глаза“ так же велика, как между картошкой и капустой» (*Дойл Артур Конан*. Собр. соч.: В 12 т. М.: Престиж книга — Литература — Рипол Классик, 2005. Т. 1. С. 142).

Перед человеком лежали: ногти остроконечные, круглые, женские и мужские различных оттенков. На каждом ногте чернилами весьма кратко было обозначено где, когда ноготь срезан и кому он принадлежал. Была глубокая ночь. Дочь и жена сидевшего за столом человека давно уже спали. И то, что все спит во-круг, доставляло бодрствующему невыразимое наслаждение. Он перебирал ногти, складывал в кучки, располагал в единственно ему известном порядке. Нет, собственно, и ему неизвестен был порядок, он искал его, он искал признаков, по которым можно было бы систематизировать эти предметы. Он брал ногти на ладонь и читал надписи:

Самарканд. 1921 г. Копошевич.

Саратов. 1922 г. Уленбеков.

Астрахань. 1926 г. Карабозов.

Осторожно перетирал тряпочкой. Он был горд, он предполагал, почти был уверен, что никто в мире, кроме него, не занят разрешением некоторых вопросов⁵²⁶.

Ногти, конечно, не предмет, который может вызвать ностальгию. Жу-лонбин собирает все, что может — бессмысленные мелочи, которые проходят мимо нас незамеченными. Он собирает такие предметы, которые не могут превратиться в материал для формалистских конструктивных сдвигов. Ногти лежат вне оппозиции узнавания и видения. Вагинов не ленится перечислить собираемые систематизатором предметы:

В шкапу хранились бумажки исписанные и неисписанные, фигурные бутылки из-под вина, высохшие лекарства с двуглавыми орлами, сухие листья, засушен-ные цветы, жуки, покрытые паучками, бабочки, пожираемые молью, свадебные билеты, детские, дамские, мужские визитные карточки с коронами и без них, кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, наподобие рога торчащей из табаку, булки с тараканом, образцы империалистического и революционного печенья, образцы буржуазных и пролетарских обоев, огрызки государственных и концессионных карандашей, открытки, воспроизводящие известные всему миру картины, использованные и неиспользованные перья, гравюры, литогра-фии, печать Иоанна Кронштадтского, набор клизм, поддельные и настоящие

⁵²⁶

Вагинов К. Полное собр. соч. в прозе. С. 336.

камни (конечно, настоящих было крайне мало), пригласительные билеты на комсомольские и антирелигиозные вечера, на чашку чая по случаю прибытия делегации, на доклады о международном положении, пачки трамвайных лозунгов, первомайских плакатов, одно амортизированное переходящее знамя, даже орден черепахи за рабские темпы ликвидации неграмотности был здесь. С гордостью человек окинул взглядом комнату. Все это человек должен был систематизировать и каталогизировать. Все это он должен был распределить по рубрикам⁵²⁷.

Коллекция такого рода не классифицируема потому, что «кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, наподобие рога торчащей из табаку, булки с тараканом» в принципе не поддаются классификации. Они, конечно, не относятся ни к какому виду. Это индивиды, не приписываемые к категориям. Для них нет слов, имен, названий. В их случае логос перестает феноменализировать видимое. В какой-то момент Вагинов, как мне представляется, прямо иронически отсылает к теории поля или морфы, которая якобы может дать, математически описывая кривизну пространства, некое классификационное основание:

Жулонбин говорил о том, как он счастлив, что сейчас он совершенно погружен в классификацию окурков, что здесь истинное разнообразие, и читал целый трактат о различных формах, о различном виде примятости, изогнутости, закрученности, окрашенности окурков. — А вот какой осколок, — продолжал Жулонбин, — и к нему прилеплен окурочек. Вот тут-то и возникает трудность классификации. Личные симпатии классификатора. Можно было бы отнести этот предмет к осколкам, а можно к окуркам. Вот здесь и возникает сомнение — никто не может разрешить, — добавил Жулонбин с грустью. — Все в мире удивительным образом соединено друг с другом⁵²⁸.

Классификация требует морфологии, то есть формы, но в какой-то момент возникает странный предмет вроде осколка с приклеенным окурком, который делает классификацию невозможной потому, что ставит под сом-

⁵²⁷ Вагинов К. Полное собр. соч. в прозе. С. 339–340.

⁵²⁸ Там же. С. 388–389.

нение саму идею формы, как некоего единства. Осколок с окурком не может быть назван, он не имеет лингвистического определения. То же самое относится и к папиросе с веревкой. Это химерические объекты, наподобие тех, которые придумал другой участник обериутского движения Леонид Липавский⁵²⁹. Морфология и классификация дают очевидный сбой. Классификатор Вагинова систематизирует несистематизируемое по природе.

Жулонбин настолько одержим собирательством, что отбирает у своих детей все, что тем попадается:

...злой папа не позволяет играть, он даже не выпускает в комнату свою Ираиду, даже попорченных жуков не дает отец своей дочке, даже поломанных бабочек. Ведь надо иметь и образцы порчи, образцы зигзагов излома, классифицировать всевозможные повреждения от паразитов, от падения, от неаккуратного обращения. Зуб, попорченный костоедом, прибавлял к другим зубам, стоптанные каблукки к другим стоптанным каблукам, поврежденные пуговицы к другим поврежденным пуговицам. Все это размещалось по коробочкам, по конвертикам, надписывалось⁵³⁰.

В первую сцену, где систематизатор предстает склонившимся над ногтями, Вагинов вводит маленький, но красноречивый эпизод:

Один ноготь от движения его руки соскользнул со стола и упал на пол. Сидевший переменялся в лице. Под столом было темно и пыльно. Бодрствующий

⁵²⁹ Этот объект возникает в начале трактата Липавского «Исследование ужаса»: «Четыре человека сидели за столиком. Один из них взял яблоко и проткнул его иглой насквозь. Потом он присмотрелся к тому, что получилось, — с любопытством и с восхищением. Он сказал:

— Вот мир, которому нет названия. Я создал его по рассеянности, неожиданная удача. Он обязан мне своим существованием. Но я не могу уловить его цели и смысла. Он лежит ниже исходной границы человеческого языка. Его суть так же трудно определить словами, как пейзаж или пение рожка» («...Сборище друзей, оставленных судьбою». Чинари в текстах, документах и исследованиях. М.: Ладомир, 2000. Т. 1. С. 76).

⁵³⁰ Вагинов К. Полное собр. соч. в прозе. С. 341.

присел на корточки, но не увидел ногтя. Злобствуя и ругаясь, зажег спичку. Он боялся раздавить ноготь. Осветив пол, он еще больше испугался. В полу оказались трещины и щели. Но, к счастью, ноготь Уленбекова нашелся. Он мирно лежал у стены. Одно неловкое движение, и ноготь провалился бы в щель. Торжествуя, человек поднялся, стал сдувать с предмета пыль, протер его тряпочкой и осторожно, как святыню, положил в коробочку⁵³¹.

Ноготь — столь эфемерное и невидимое нечто, что легко может исчезнуть в пыли. Когда-то Жорж Батай посвятил пыли короткий текст, в котором он говорил о пыли, как поглотителе форм и проводнике бесформенного. В 1929 году он написал известную статью «Большой палец», в которой утверждал, что ноги воплощают низкое и бесформенное. Ногти метонимически примыкают к этой стихии бесформенного, о котором Батай писал, что это «термин, служащий деклассификации». Бесформенное направлено против мира, где все должно иметь форму:

Чтобы академические люди были довольны, мир должен принять форму. Это единственная цель философии: нужно напаять скруток на то, что есть, математический скруток. Напротив, утверждение, что мир ни на что не похож и бесформенный, эквивалентно утверждению, что мир — это нечто похожее на паука или плевков⁵³².

Единомышленник и друг Батай Мишель Лейрис посвятил плевку, как квинтэссенции бесформенного, специальную статью, в которой утверждал, что плевков утверждает подлинную реальность, оскверняя рот — возвышенный источник слов и поцелуев. В этом смысле низкое и бесформенное, разрушая лингвистическую компетенцию человека, как будто, почти по Шкловскому, делает мир видимым. Но бесформенное все-таки не подпадает под формалистскую дезавтоматизацию потому, что радикально противостоит всякому конструктивному принципу и включению в любую, пусть динамическую, форму.

⁵³¹ Вагинов К. Полное собр. соч. в прозе. С. 339.

⁵³² Bataille Georges. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1970. Т. 1. Р. 217.

Еще одной функцией бесформенного, по Лейрису, было разрушение всяческих иерархий, создаваемых культурой, вписывающей элементы мира в систему, в которой существует верх и низ. Лейрис завершал свое эссе так: «И наконец, плевок, своей несостоятельностью, своими неопределенными контурами, относительной неясностью цвета и влажностью является символом бесформенного, неverifiedицируемого, неиерархизированного...»⁵³³

Разрушение иерархического, переживаемое систематизаторами Вагинова, конечно, отражает послереволюционную ситуацию в России, где иерархии оказались разрушенными, и на поверхность вышел низовой хаос. То, что формалистам казалось признаком эволюции, — вторжение низких жанров в литературный канон, Вагинову представляется совершенно иначе. Герои вагиновских романов собирают формалистский материал и специально интересуются низкими и не освоенными литературой жанрами: «Одолеваемые страстью к собственности, другие собирали не предметы, а нечто нематериальное... но обладающее известным вкусом и запахом, — например, ругательства, анекдоты, красивые фразы из книг, обмолвки, ошибки против русского языка»⁵³⁴.

Анекдоты, ругательства — а в ином случае, например, сновидения, — все это для Шкловского могло бы быть введено в перспективу конструктивного принципа и породить динамическую форму. У Вагинова — и это очень симптоматично — это «нечто нематериальное... но обладающее известным вкусом и запахом». Нематериальное, то есть, принципиально не материал. Субстанция этих вещей химерична, как вкус и запах⁵³⁵. В романах Вагинова большая роль отводится кушаньям, гурманству, категории вкуса, которая, как и запах, совершенно не имеет формы. Персонаж «Бамбочады» Торопуло погружен в таинства кулинарии и собирает конфетные фантики и меню. В импровизированной лекции о кулинарии Торопуло сообщает, что «посте-

⁵³³ Leiris Michel. Crachat // Documents. 1929. No. 7. Déc. P. 382.

⁵³⁴ Вагинов К. Полное собр. соч. в прозе. С. 342.

⁵³⁵ Об утрате у Вагинова вещью материальности и связи с именем см.: Шиндина О. В. Образы музея и вещи в советской литературе 1920–1930-х годов (поэтика абсурда) // Проблемы гуманитарных наук. История и современность: Альманах. Саратов: Саратовский государственный социально-экономический университет, 2006. С. 102–106.

пенно кулинария отмежевалась от религии, как стала совершенно светским искусством»⁵³⁶.

Но это искусство, едва ли подпадающее под понятие формы. Вагинов, впрочем, иронически фантазирует устами Торопуло по поводу исторического измерения кулинарии и завершает лекцию последнего многозначительным упоминанием космоса:

Кулинария, как все искусства, имеет свои традиции, свою хронологию, свои периоды расцвета и упадка; она дополняет физиономию народа, класса, правительства; чрезвычайно важна для историка. Я совершенно не понимаю, почему ее кафедры нет в университете. Раздался громовый хохот Пуншевича. — Но ведь это новый космос? — возразил Пуншевич. — В него можно провалиться!⁵³⁷

История кулинарии, конечно, плохо описывается в терминах эволюции и классификации. Кулинария вводит нас в мир такой неопределенности и бесформенности, что приоткрывает гумбольдтовский космос, совершенно лишенный порядка: «В него можно провалиться!»

Прямую отсылку к формалистам можно, как мне кажется, прочитать в реакциях Торопуло на «простые меню»:

Останавливался перед простыми меню и качал головой.

Суп молочный — 25 коп.

Суп гороховый 20.

Щи 20.

Манная каша, молочная 25.

Гречневая размазня 20.

Брюква с гренками 30.

Котлеты сборные из овощей.

Дальше Торопуло не стал читать.

«Никакой поэзии, никакого быта, никакой истории, — подумал он. —

Ничего, нас возвышающего»⁵³⁸.

⁵³⁶ Вагинов К. Полное собр. соч. в прозе. С. 260.

⁵³⁷ Там же.

⁵³⁸ Там же. С. 290–291.

Быт, история и поэзия — типичная формалистская триада. И весь набор этого «простого меню» составлен Вагиновым так, чтобы исключить из него все оформленное — супы, каша, размазня, котлеты из овощей и т. д.

Вкус как принципиальный выход за рамки формы и конструктивного принципа отражается и в коллекции Кости Ротикова, собирающего в «Козлиной песне» безвкусицу, мы бы сегодня сказали «китч». Китч — разрушение иерархий, и тем самым продвижение в культуру бесформенного. Это типично мещанское, мелкобуржуазное порождение стоит в грубой оппозиции к искусству иерархическому — церковному и аристократическому. Но это именно то искусство, которое трудно классифицировать по формальному признаку. Кант считал, что суждение вкуса должно опираться на гармонию незаинтересованной игры способностей применительно к целесообразной форме прекрасно-го. Он относил кулинарию к *приятному* и выводил ее за пределы вкуса:

Что касается интереса, связанного со склонностью к приятному, то каждый скажет: голод — лучший повар, и людям с хорошим аппетитом кажется вкусным все, что съедобно; следовательно, подобное благоволение не свидетельствует о выборе по вкусу⁵³⁹.

Точно так же затруднительно и вкусовое суждение применительно к китчу. Китч не может быть оценен на основе гармонии формы и соответствующей гармонии способностей. Форма не является критерием китча⁵⁴⁰. Китч предполагает универсальность суждений без всякой формы. Но существует ли вообще универсальное суждение по поводу китча? С этой проблемой Ротиков сталкивается постоянно. С одной стороны, Ротиков приписывает китчу законы и стиль:

Меня с детства поражала, — сев в кресло, начал он, — безвкусица. Я уверен, что она имеет свои законы, свой стиль. Однажды мне сообщили, что одна бывшая тайная советница продает обстановку своей комнаты. Я поспешил. Вообрази-

⁵³⁹ Кант Иммануил. Критика способности суждения // Кант Иммануил. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 47–48.

⁵⁴⁰ О китче как проявлении бесформенного см.: Bois Yve-Alain. Kitsch // Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind. Formless. A User's Guide. N. Y.: Zone Books, 1997. P. 117–124.

те бывшую курительную комнату в чиновничьем доме, турецкий диван, целый набор пепельниц, в виде раковин, ладоней, листочков, то на высоких, то на низких столиках, пуфы, неизвестно для чего оставшийся письменный стол. Стены, украшенные изображениями актрис парижских театров легкого жанра⁵⁴¹.

Интуитивно эта бывшая курительная кажется выражением определенного стиля, определенной эпохи, но стилевая характеристика китча оказывается ненадежной. Странность китча заключается в том, что он вообще как будто не имеет истории и эволюции. Чем глубже мы проникаем в историю, тем труднее улавливать китч, который, конечно, есть проявление новейшего времени и массового вторжения буржуа в культуру:

Если легко определить безвкусицу, стоя посреди комнаты, — думает Костя Ротиков, — определить элементы безвкусицы в западноевропейском искусстве, то куда трудней определить в китайском, японском и почти невозможно в столь мало изученном, несмотря на огромный интерес к нему, проявившийся в последние годы, — в негрском искусстве. Но если обратиться к искусству, возвращенному археологией, к искусству египетскому, сумеро-аккадийскому, вавилонскому, ассирийскому, критскому и другим, то здесь вопрос становится еще более сложным и проблематичным⁵⁴².

Любопытно, что именно безвкусица, а не остранение, делает мир видимым. Происходит это почти, как у Лейриса с плевком, который вдруг обнаруживает подлинную реальность рта. Липавский отмечал, что созданный им «мир», возникший из яблока, проткнутого иголкой, тоже обладает зримостью, которую не имеют яблоко и игла по отдельности⁵⁴³.

⁵⁴¹ Вагинов К. Полное собр. соч. в прозе. С. 81.

⁵⁴² Там же. С. 107.

⁵⁴³ «Я знаю одно: он имеет свой вид, свои очертания. В них, очевидно, и состоит его жизнь. Нет сомнений, это изумительный мир! Если хотите, ради него стоит идти на жертвы, ему можно даже молиться. Разве не молились люди разноцветным камням и деревьям?.. Или все это не важно, и за внешним видом, улавливаемым глазом, не кроется ничего, он ничего не значит? Нет, я этому не верю» («...Сборище друзей, оставленных судьбою». Чинари в текстах, документах и исследованиях. С. 76).

Китч преобразует мир именно в силу своей неопределимости и неклассифицируемости, невключаемости в форму:

Весь мир незаметно превращался для Кости Ротикова в безвкусицу, уже ему больше доставляли эстетических переживаний изображения Кармен на конфетной бумажке, коробке, нежели картины венецианской школы и собачки на часах, время от времени высывающие язык, чем Фаусты в литературе. <...> Действительно, весь мир стал для него донельзя ярким, донельзя привлекательным. В его знакомых для него открылась бездна любопытных черточек, для него привлекательных по-новому. В их речах он открывал тайную безвкусицу, не подозреваемую ими⁵⁴⁴.

Но видимость бесформенного и неназываемого эфемерна. По мере бесконечного разрастания сферы китча видимость этого мира гаснет. И вместо «космоса» возникает хаотичная неартикулированная масса. Вагинов играл со словом «вкус». Торопуло, гурман и собиратель меню, считал вегетарианцев «людьми безвкусными, больными»⁵⁴⁵. Ротиков же, наоборот, находит в безвкусице радость и яркость жизни, то есть вкус, но не в кантовском, а именно в кулинарном понимании слова. Безвкусица у Вагинова приобретает вкус, а вкус становится безвкусным.

⁵⁴⁴ Вагинов К. Полное собр. соч. в прозе. С. 107–108.

⁵⁴⁵ Там же. С. 290.

17. Время, память и темпорализация следа.

Тарковский, Делез

У китча есть странная особенность выпадать из истории и одновременно предельно точно отражать определенное время. Безвкусица, хотя и претендует на вечность и неизменность, питается вульгарностью данного момента. Этикетки спичечных коробков или фантики, которые собирают у Вагинова, — это эфемериды, отражающие свое время. Я бы даже назвал их индексами времени, которые в XX столетии стремительно накапливаются, прежде всего, благодаря фотографии и кино, которые несут на себе печать времени, их породившего, момента, когда они были запечатлены. Я хотел бы сейчас остановиться на отношениях историзма, переживания опыта длительности и мира, который предстает как огромное неклассифицируемое и непостижимое поле следов минувшего времени. Для этого я остановлюсь на творчестве Тарковского.

Советская культура в целом была обращена к будущему. Она была телеологична и разворачивала свое время в перспективе грядущего коммунизма даже тогда, когда коммунизм начинал казаться несбыточным. Конечно, писались исторические романы или снимались исторические и историко-революционные фильмы, но история в этих произведениях была обыкновенно трагедией настоящего. К истории не обращались для понимания и реконструкции прошлого. В этом смысле длительный период советской культуры вплоть до 1970-х—1980-х был принципиально неисторическим, хотя и рядился в одежды гегелевской и марксовской исторической телеологии. В любом случае, это была эпоха, радикально порывающая с наследием историзма XIX века.

Уникальность Тарковского среди прочего заключается и в том, что он едва ли не первым в поздней советской культуре обнаружил забытую тему

историзма и осознал, что будущее и тем более настоящее глубоко укоренены в прошлом. Явление Тарковского, с моей точки зрения, знаменовало конец исторической телеологии. Своим творчеством он отметил рубеж, за которым в сознании людей будущее стало бледнеть и исчезать, а прошлое вновь вступило в свои права. В связи с Тарковским я бы даже осмелился говорить об истощении будущего и вызревании прошлого.

Проблема реконструкции прошлого встала перед режиссером во весь рост во время съемок «Андрея Рублева». Тарковский так описывал генезис его интереса к истории:

Действие фильма происходит в XV веке, и мучительно трудным оказалось представить себе «как там все было». Приходилось опираться на любые возможные источники: на архитектуру, на словесные памятники, на иконографию⁵⁴⁶.

Тарковский исключал использование живописи, так как живопись, по его мнению, противоположна кино, основанному на непосредственном наблюдении мира. Отсюда следовал вывод:

Мы не можем восстановить XV век буквально, как бы мы ни изучили его по памятникам. Мы и ощущаем его совершенно иначе, нежели люди, в том веке жившие. Но ведь и рублевскую «Троицу» мы воспринимаем по-другому, не так, как ее современники. А все-таки жизнь «Троицы» продлилась сквозь века: она жила тогда, она живет сейчас, и она связывает людей XX века с людьми XV века⁵⁴⁷.

Живопись Рублева для режиссера была в основе своей внеисторической. Тарковский пришел к мнению, что реконструкция должна основываться не на документах эпохи, но на элементах, трансцендирующих время, из времени выпадающих. И в этом смысле он все еще был продолжателем советской культурной традиции. В связи с «Рублевым» он говорил о некой «правде прямого наблюдения», «правде физиологической». Но то и другое именно не исторично, а антиисторично.

⁵⁴⁶ Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / Сост. Д. Волкова. М.: Подкова — Эксмо-Пресс, 2002. С. 181.

⁵⁴⁷ Там же. С. 182.

Ситуация изменяется в период работы над «Зеркалом». В «Зеркале» также очень существен принцип смешения прошлого с настоящим, который был нащупан в «Рублеве». Тут он даже развернут в сюжете. Но это соединение настоящего момента и прошлого получает теперь имя — *«память»*. Фильм складывался трудно и описывался его создателем как хаотическая, неорганизованная масса эпизодов, которая обрела единство только тогда, когда вся эта мозаика легла на объединяющее ее субъективное переживание времени. Тарковский признавался, что до самого последнего момента «не видел никакой возможности объединить весь этот винегрет единым временным ощущением»⁵⁴⁸.

Решение укоренить фильм в память — свою и семьи — вызывало неприятие даже у некоторых его ближайших соратников. Оператор Вадим Юсов отказался работать над фильмом, мотивировав это тем, что «ему претит с этической точки зрения его откровенная автобиографичность, смущает и раздражает лирическая интонация всего повествования, желание автора говорить только о себе самом»⁵⁴⁹. Акцент на память действительно выводил на первый план субъекта и придавал зрелищу некоторый оттенок нарциссизма. Два момента были ключевыми для концепции «Зеркала». Первый был связан с реконструкцией дома, в котором прошло детство режиссера:

В этой картине рассказывается, помимо всего прочего, о хуторе, на котором прошло детство рассказчика, где он родился, где жили его отец и мать. Мы по старым фотографиям в точности реконструировали, «воскресли» разрушенный временем дом на сохранившемся фундаменте. На том же месте, где он стоял сорок лет тому назад. Когда затем мы привезли туда мою мать, чья молодость прошла в этом месте, в этом доме, то реакция ее в момент, когда она его увидела, превзошла все мои самые смелые ожидания. Она словно пережила возвращение в свое прошлое. Тогда я понял, что мы на правильном пути — дом вызвал в ней те самые чувства, которые и предполагалось выразить в картине...⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 243.

⁵⁴⁹ Там же. С. 250.

⁵⁵⁰ Там же. С. 246–247.

Фотографии тут используются исключительно как свидетельство памяти, они не имеют другой функции, кроме восстановления личного опыта. Внешний мир имеет значение лишь в той мере, в какой он может быть введен в опыт экзистенциальной длительности.

Второй эпизод связан с гречишным полем, когда-то располагавшимся перед домом, но уже долгие годы засевавшимся клевером и овсом. Тарковский арендовал это поле:

Когда же мы все-таки сами, на свой страх и риск, арендовали это поле и засеяли его гречихой, то колхозники не скрывали своего удивления, наблюдая, как славно она поднялась. Мы же восприняли нашу удачу как благое предзнаменование. Это была как бы иллюстрация особых свойств нашей памяти — ее способности проникать за покровы, скрываемые временем, о чем и должна была рассказать наша картина. Таков и был ее замысел. Не знаю, что случилось бы с картиной, не зацвели гречишное поле. Оно зацвело!⁵⁵¹

Речь тут идет о способности памяти входить в соприкосновение с реальностью. Реальность — это некий темный и глухой мир, ключи к которому хранятся только в нашем опыте прошлого. Существуют «покровы, скрываемые временем». Реальность может раскрыться лишь настолько, насколько она укоренена в памяти живого человека. Гречиха открывает скрытое «покровом» прошлое земли потому, что в памяти она сохранена как цветущее в данном месте растение. Мир открывается только через раскрытие мнемонических следов. Эта укорененность, эта материальность, телесность памяти очень существенны для Тарковского, который старался преодолеть чисто ментальный образ прошлого.

Когда-то Бергсон писал о том, что к нашему восприятию всегда применяются память⁵⁵² и аффекты. А потому восприятие всегда укоренено в те-

⁵⁵¹ Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 247.

⁵⁵² «Как бы кратко ни было, по предположению, восприятие, оно всегда имеет некоторую длительность и требует, следовательно, усилия памяти, которая связывает множество моментов. Мы постараемся доказать, что даже „субъективность“ чувственных качеств зависит преимущественно от своего рода сокращения реального, производимого нашей памятью. Короче, память

лесность, которая принципиальна для переживания времени как длительности. Тарковский был уверен, что сходный аффективный опыт, сходство памяти разных людей позволяют зрителю и творцам буквально проникнуть в прошлое другого и пережить экзистенциальное время других⁵⁵³. Режиссер вспоминал:

Когда была выстроена декорация на месте разрушенного временем дома, мы все — члены одной съемочной группы — приходили туда рано утром, ждали рассвета, чтобы увидеть это место в разное время дня, почувствовать его особенности, изучить его в разных состояниях погоды, в разное время дня. Мы старались проникнуться ощущениями тех людей, что когда-то жили в этом доме, смотрели на те же восходы и закаты, дожди и туманы около сорока лет назад. Мы заряжались друг от друга настроением воспоминаний и ощущением святости нашего единства, так что, когда работа была завершена, то нам было больно и досадно — казалось, к ней надо было только теперь приступить: так к этому времени все мы прониклись друг другом⁵⁵⁴.

В данном случае, погружение в память другого, умение «проникнуться друг другом» связаны с местом, но место для режиссера в «Зеркале» — это лишь способ присвоить себе время другого. Отсюда постоянно подчеркиваемая важность непрерывности съемок, фиксации времени, критика монтажа. Для «Зеркала» ключевым открытием было обнаружение хроники перехода Советской Армии через Сиваш, которая «ошеломила» Тарковского. По его

в своих двух формах, — в том, что она покрывает слоем воспоминаний основу непосредственного восприятия, и в том, что она сокращает множество моментов, — составляет главный вклад индивидуального сознания в восприятие, субъективную сторону нашего познания вещей» (*Бергсон Анри*. Творческая эволюция. Материя и память. С. 434).

553

Морис Альбвакс считал, что основой долговременной памяти является коллективная память, то есть воспоминания, разделяемые с другими. Исключительно индивидуальные воспоминания, не имеющие коллективной поддержки, имеют тенденцию ослабляться и исчезать. См. *Halbwachs Maurice*. La mémoire collective. Paris: Albin Michel, 1950).

554

Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 251–252.

признанию, «Я никогда прежде не видел ничего подобного — как правило, приходилось сталкиваться <...> с короткими, отрывочными кадрами буквально фиксируемых военных „буден“...»⁵⁵⁵ Здесь же перед ним оказался эпизод, тянувшийся во времени. «Не верилось, чтобы такое огромное количество метров пленки было израсходовано на фиксацию одного-единственного объекта ради длительного его наблюдения. Ясно, что снимал его замечательно талантливый человек»⁵⁵⁶. Длительность эпизода имела поистине магическую силу, обеспечивавшую входение зрителя в визуальный и эмоциональный опыт оператора, который, как узнал Тарковский, погиб в день этой уникальной съемки: «На экране возник образ поразительной силы, мощи и драматизма — и все это было мое, словно именно мое, личное, выношенное и наболевшее»⁵⁵⁷.

Тарковский, однако, понимал, что входение в чужое сознание и в чужое прошлое может выглядеть насилием над зрителем:

Мне, предположим, хочется, чтобы время текло в кадре достойно и независимо для того, чтобы зритель не ощущал насилия над своим восприятием, чтобы он добровольно сдавался в плен художнику, начиная ощущать материал фильма как свой собственный, осваивая и присваивая его себе в качестве нового, своего опыта. Но, тем не менее, здесь возникает кажущееся противоречие. Ибо ощущение режиссером времени все-таки всегда выступает как форма насилия над зрителем — также как и навязывание зрителю своего внутреннего мира. Зритель либо «попадает» в твой ритм (твой мир) — и тогда он твой сторонник, либо в него не впадает — и тогда контакт не состоялся. Отсюда и возникает свой зритель и зритель, совершенно тебе чуждый, что кажется мне не только естественным, но и, увы, неизбежным.

Итак, свою профессиональную задачу я усматриваю в том, чтобы создать свой, индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения — от ленивого и сонного до мятущегося и стремительного. Кому как кажется, кому как глянется, кому что чудится...⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 243.

⁵⁵⁶ Там же.

⁵⁵⁷ Там же. С. 244.

⁵⁵⁸ Там же. С. 233.

Кино, как фиксация времени, сродни тому, что Жиль Делез называл «*image-temps*». Образ-время возникает у Делеза в результате кризиса образа-движения, когда сенсомоторные элементы утрачивают свое значение и акцент переносится на оптические и акустические ситуации. На авансцену выдвигаются длинные планы, фиксирующие изменения, протекающие в рамках неподвижности. Делез демонстрировал, что такое образ-время на примере натюрмортов в фильмах Одзу:

Но вот форма того, что изменяется, сама не изменяется и непреходяща. Это время, время «собственной персоной», «частица времени в чистом состоянии»: непосредственный образ-время, наделяющий то, что изменяется, формой неизменной, но претерпевающей изменение. Ночь, превращающаяся в день, или день, становящийся ночью, отсылают к натюрморту, на который, ослабевая или усиливаясь, падает свет («Женщина этой ночи», «Соблазн»). Натюрморт и есть время, ибо все изменяющееся располагается во времени, но время само по себе не изменяется...⁵⁵⁹

И хотя изменение связано с переживанием настоящего момента, но, так понимаемое, кино не ориентировано на будущее и принадлежит ностальгической перспективе. Принцип его, впрочем, сложнее, чем кажется. Фрейд когда-то утверждал, что восприятие и его «осознание и оставление следа в памяти являются процессами, несовместимыми в одной и той же системе»⁵⁶⁰. Если бы в системе восприятия закреплялись следы воспринятого, то есть, если бы они прямо фиксировались в памяти внутри этой системы, способность к восприятию нового очень скоро оказалась бы блокированной мнемоническими следами. Фильм же, по мысли Тарковского, решает эту дилемму несовместимости восприятия и памяти. В фильме зритель воспринимает то, что фиксировано в памяти другого. Но такое распределение ролей (один помнит, другой видит) не устраивало Тарковского, который мечтал о смешении, совмещении двух систем в одном опыте — я не просто вижу, я одновременно погружаюсь в память другого, который становится мной.

⁵⁵⁹ Делез Жиль. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. С. 310.

⁵⁶⁰ Фрейд Зигмунд. Я и Оно. Труды разных лет. Тбилиси: Мерани, 1991. Кн. 1. С. 156.

Фредерик Джеймисон утверждал, что технические средства передачи информации являются адаптационными механизмами, защищающими от травматического опыта, запечатленного в памяти, но не допускаемого в перцептивно-сознательную область. Джеймисон писал: «Целая серия механических субститутов вторгается между сознанием и его объектами, вероятно, защищая нас, и в то же время лишая нас возможности ассимилировать то, что с нами происходит, или превратить наши ощущения в подлинно личный опыт»⁵⁶¹. Тарковский верил в возможность такой ассимиляции на основе кино. Позиция Джеймисона, мне, однако, представляется справедливой. Фильм не является нейтральным протезом памяти, но выполняет особую роль, которой Тарковский не видел.

Дело в том, что фильм не только обладает длительностью, которая, согласно Бергсону или Делезу, создает внешнюю модель сознания. Он действительно функционирует как память, но память, если можно так выразиться, *одноразовая*. Он запечатлевает на себе след от света, попадающего на пленку, и необратимо переходит из системы восприятия в систему памяти. Оставленный на пленке след, совершенно в русле рассуждений Фрейда, делает для нее невозможной дальнейшее восприятие. Фрейд когда-то написал небольшое эссе, в котором предложил аналогию нашей психике в виде «волшебного блокнота» — небольшого приспособления, состоящего из целлулоидного листа и лежащего под ним тонкого слоя воска. «Волшебный блокнот» позволял многократно наносить на поверхность письма и многократно их стирать. Деррида, комментировавший этот текст Фрейда, заметил, что письмо невозможно без стирания, вытеснения, также как и восприятие без памяти. Полное отделение этих процессов немыслимо⁵⁶².

⁵⁶¹ Jameson Frederic. *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971. P. 63.

⁵⁶² «Если бы имелось только восприятие, чистая проницаемость для прокладываемого пути, то никаких проложенных путей не было бы вовсе. Мы писали бы, но ничего бы не закреплялось, никакое письмо не получилось бы, не удержалось и не повторилось бы в качестве возможности прочтения. Но чистое восприятие не существует: когда мы пишем, мы сами написаны той инстанцией в нас, которая всегда уже надзирает за восприятием, независимо от того, внешнее оно или внутреннее. <...> Субъект письма — это система отношений между различными

Идея, что проходящее время может фиксироваться и оставлять след, как показала Мери Анн Доан, восходит к популярному в XIX веке представлению об *afterimage* — образе на сетчатке, якобы сохраняющемся на ней некоторое время, покуда он не сменится другим образом⁵⁶³. *Afterimage* — длящийся отпечаток объекта на сетчатке — осуществляет перенос следа в плоскость субъективности и тем самым переводит след во временное измерение. Джонатан Крери обратил внимание на критическое значение этого «длящегося отпечатка» для возникновения современного понимания связи между зрением и временем, также как и усложнения отношений между субъективным и объективным в области оптических феноменов:

Существует несколько последствий новой «объективности», приписываемой субъективным феноменам. Во-первых, привилегирование *afterimage* позволило мыслить сенсорное восприятие в отрыве от внешнего референта. *Afterimage* — присутствие ощущения в отсутствие раздражителя — и его последующие модуляции явилось теоретическим и эмпирическим доказательством автономности зрения, оптического опыта, произведенного субъектом и в субъекте. Во-вторых, в равной мере критическим для конца XIX столетия было введение темпоральности как неотвратимого элемента созерцания⁵⁶⁴.

Кино оказывается своего рода экспансией фотографии. Фотография фиксирует объект, который начинает длиться на ее поверхности. Эта длительность оказывается лишь амплификацией иной длительности, той, которая приписывается *afterimage* на сетчатке. Кинематографическое изображение, длясь во времени, еще более интенсивно вписывает время, длительность в следы на пленке. Происходит все более интенсивная *темпорализация следа*.

Зигфрид Кракауэр в своем замечательном раннем эссе о фотографии заметил применительно к старому фото бабушки в старомодном кринолине:

слоями магического блока, психического, общества, мира» (*Деррида Жак. Письмо и различие*. М.: Академический проект, 2000. С. 360–361).

⁵⁶³ Doane Mary Ann. The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge. Mass.: Harvard University Press, 2002. P. 69–107.

⁵⁶⁴ Crary Jonathan. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990. P. 98.

Хотя время и не является частью фотографии, как улыбка или шиньон, сама фотография, кажется, есть репрезентация времени. Если именно фотография наделяет эти детали длительностью, то не они переживают время, но скорее время делает из них изображение себя⁵⁶⁵.

Сама фотография (отпечаток света на чувствительной поверхности) начинает превращаться в носителя и консерватора времени. Длительность куска пленки в кино оказывается прямой транспозицией длительности, уже мифически заключенной в неподвижном фотоотпечатке. Эта связь индекса и времени фундаментальна для Тарковского.

Кроме того, изображение, как считал Кракауэр, совершенно не подобно образам памяти. Механическое изображение всегда частично, фрагментарно, а память оперирует с целостными образами вещей. Делез считал, что киноизображение отделено, в отличие от восприятия и человеческой памяти, от тела — оно не воплощено. Несмотря на то, что изображение снято с определенной точки зрения, по мнению того же Делеза, оно не достаточно сцентрировано, чтобы быть субъективным и относиться к субъективному опыту. Делез говорит в связи с этим об изображении в фильме, не как об аналоге субъективности, но как о вещи, которую он, в духе Уайтхеда, делает видом изображения:

Вещь — это образ, каким он является в себе и как он соотносится со всеми остальными образами, чье интегральное воздействие он претерпевает и на которые он немедленно реагирует. Но перцепция вещи — это все тот же образ, соотносенный с иным особым образом, который его кадрирует, удерживает лишь часть его воздействия, а реагирует на него лишь опосредованно. Если так определить перцепцию, она никогда не будет иной, нежели вещь, или больше вещи: напротив, она всегда «меньше» вещи⁵⁶⁶.

Фильм, хотя и не совсем вещь, но ближе к вещам, чем к перцепции, впрочем, последняя сама есть лишь частный случай вещи. Поэтому фильм и может служить смягчителем шоков. Шоки тут преобразуются из субъектив-

⁵⁶⁵ *Kracauer Siegfried. Photography // Critical Inquiry. 1993. Spring. Vol. 19. No. 3. P. 424.*

⁵⁶⁶ *Делез Жиль. Кино. С. 115.*

ного опыта в объективный. Вот как в духе Уайтхеда и Бергсона Делез определяет вещь: «Вещь является образом и на основании этого сама себя воспринимает, как воспринимает и все остальные вещи по мере того, как подвергается их воздействию и реагирует на него всеми своими гранями и во всех своих частях»⁵⁶⁷. Фильм и есть такая реагирующая на мир вещь. Делез пишет: «Словом, вещи и перцепции вещей представляют собой схватывания; однако вещи являются схватываниями тотальными и объективными, а перцепции вещей — частичными и частными, субъективными»⁵⁶⁸. Философ утверждает, что кино вообще не ориентируется на субъективный режим восприятия, что для него характерны «обширные ацентрические и декадрированные зоны», которые отделяют его от субъективности⁵⁶⁹. Память кино в таком случае, прежде всего, оказывается не памятью человека, но памятью вещи, которая реагирует на окружающий мир и сохраняет на себе следы его воздействия. Если же встать на позицию психологов XIX века, то кино оказывается памятью в той мере, в какой фиксация мира в нем, подключаясь через *afterimage* к длительности, переходит в субъективность. Само кино, как и фото, не обладает никакой памятью, но является именно вещью.

⁵⁶⁷ Делез Жиль. Кино. С. 115.

⁵⁶⁸ Там же.

⁵⁶⁹ Критику этой концепции Делеза и постулирование «вплощенности» кино как системы предложил Марк Хансен: *Hansen Mark. New Philosophy for New Media. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.*

18. Индекс.

Кракауэр, Пирс, Тарковский

В «Запечатленном времени», которое писалось с 1977 по 1984 год, то есть после завершения «Зеркала» и в основном в период работы над «Сталкером», Тарковский ссылается на найденное им у Всеволода Овчинникова в «Ветке Сакуры» японское понятие «саби», которое режиссер систематически называет «саба». Тарковский цитирует Овчинникова:

...считается, что время само по себе способствует выявлению сущности вещей. Поэтому японцы видят особое очарование в следах возраста. Их привлекает потемневший цвет старого дерева, замшелость камня или даже обтрепанность — следы многих рук, прикасавшихся к краю картины. Вот эти черты древности именуются словом «саба», что буквально означает «ржавчина». Саба, стало быть, — это неподдельная ржавость, прелесть старины, печать времени (пати-на — А. Т.). Такой элемент красоты, как саба, воплощает связь между искусством и природой⁵⁷⁰.

И замечает: «В определенном смысле идеал японцев с их „саба“ — именно кинематограф»⁵⁷¹.

Следы времени кинематографичны в том смысле, что, отпечатываясь на вещах, они потом переходят на пленку. Происходит как бы удвоение следов. Эти следы обычно называются индексами, и их фиксация как раз и от-

⁵⁷⁰ Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 158.

⁵⁷¹ Там же. С. 159.

носится к тому, что Делез называл «вещью» как видом изображения, то есть «ацентрическим» изображением без всякой субъективности. Замшелость или обтрепанность никак не соотносятся с субъективной памятью. Характерно, что Овчинников указывает на то, что саби осуществляет связь между искусством и природой. Замшелость камня превращает этот камень, несмотря на его эстетический аспект, в природное явление. В нем происходит постепенное разложение материи и погружение в ничто. Леонард Корен пишет, что когда говорят о саби (или вернее ваби-саби), имеют в виду «хрупкие следы, исчезающее свидетельство на краю ничто»⁵⁷².

Эти следы в равной мере покрывают вещи и фиксируются на пленке без всякой интенциональности и субъективности, вне системы памяти. *Перелом от памяти к следу* произошел у Тарковского на переходе от «Соляриса» к «Сталкеру». И этот перелом по-своему противоположен культурному переходу от следа к памяти, случившемуся вокруг идеи *afterimage*. В «Солярисе» Океан обладает способностью воссоздавать в трехмерных симуляциях образы памяти. Все еще укоренено в память, но уже сдвигается в сторону природной, объективной индексальности отчужденного от памяти следа. Сам Тарковский говорил о фильме:

Что касается некоторой отчужденности [взгляда], то нам в каком-то смысле важно было... какое-то прозрачное стекло поставить между изображением и зрителем — для того, чтобы немножко взглянуть на это как бы не своими собственными глазами, как бы постараться встать в позицию объективную, которая, как правило, несколько холоднее. Это часто происходит не от операторской манеры, а от нашего желания увидеть не то, что лично мне как автору дорого, а то, что стало (или может стать) как бы символом прекрасного для человека, с точки зрения природы⁵⁷³.

Тарковский говорит о сдвиге от чистой субъективности, от индивидуальной памяти к символу. Под символом, не входя, разумеется, в слож-

⁵⁷² Koren Leonard. Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers. Berkeley: Stone Bridge Press, 1994. P. 42.

⁵⁷³ Тарковский А. А. Пояснения к фильму «Солярис» // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 50.

ности этого понятия, режиссер, скорее всего, имел в виду некий универсальный, а не чисто приватный смысл, разделяемый множеством людей. Кракауэр, в уже цитированной мной статье, писал о том, что отношения изобразительной культуры к природе проходят разные стадии. Первая стадия, по его мнению, это символ. Символ выражает глубокое единство человека и природы. Кракауэр отсылает к цитируемому им тексту Бахофена, анализирующему изображения Окноса, бесконечно плетущего в Гадесе, соломенную веревку, пожираемую ослом. Бахофен считал, что плетение первоначально отсылало к созидательному началу самой природы. Символ оказывается переносом качества, присущего природе. «Смысл — в такой степени часть самого изображения, что не может быть от него отделен»⁵⁷⁴. Изображение природы всегда несет на этом этапе символический смысл, природа сама оказывается наделенной значением. Но значение это, конечно, трансиндивидуально. Кракауэр считал, что изображение в каждую эпоху является индикатором отношений человека и природы. Чем глубже человек интегрирован в природу, тем символичней изображение, однако, по мере отделения человека от природы и усиления человеческого господства над природой символическое уступает место сначала аллегорическому, а затем и аллегорическое приходит в упадок. Именно в этот момент на первый план выдвигается фотография. Мы живем в период, когда природа перестает быть значимой и замолкает: «Можно вообразить себе общество, которое смогло сделать немой природу, более не имеющую смысла, сколь абстрактным ни было бы молчание»⁵⁷⁵. Фотография утрачивает память, а вместе с ней перестает выражать смысл мира. Теоретик писал:

Фотография схватывает данное как пространственный (или временной) континуум; изображение-память удерживает то, что дано только в той мере, в какой оно имеет смысл. Поскольку значимое не сводится ни к пространственным, ни к временным терминам, изображение-память оказывается несовместимым с фотографической репрезентацией⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ Kracauer Siegfried. Photography. P. 434.

⁵⁷⁵ Ibid.

⁵⁷⁶ Ibid. P. 425.

По выражению Гертруд Кох, в фотографии «основания природы становятся видимыми без наложенного на них смысла»⁵⁷⁷. Исторический смысл, задаваемый континуальностью памяти, исчезает, и природа являет себя как совокупность не связанных фрагментов, которые легко могут быть введены в фильм и подвергнуты смыслообразующему монтажу.

Но было бы упрощением рассматривать фотографию как просто определенную стадию распада смысла природы по мере выделения человека из ее состава. Внутри самой фотографии происходит сложная смысловая метаморфоза, которая отчасти связана с индексальным измерением фото. Кракауэр сравнивает две фотографии двадцатичетырехлетних женщин. На одной изображена современная кино-дива у входа в шикарный отель, на другой, принадлежащей давно минувшей эпохе, — одетая в старомодный кринолин бабушка. Мы узнаем диву потому, что видели массу ее фотографий и фильмов. Но она лишь призрачно отсылает к памяти. Сонм фотографий, окружающих ее, полностью выводит ее из области персональной памяти, но, несмотря на это, делает ее узнаваемой. Фотография бабушки в кринолине тоже, но по иной причине, утратила связь с персональной памятью, а потому обнаружение сходства фотографии с оригиналом стало невозможным. Мириам Ханзен писала: «По мере утраты референтного контекста и старения фотографий изображенные на них вещи и люди кажутся уменьшающимися и теряющими значимость в пропорции, противоположной изображениям-памяти, которые „вырастают в монограммы вспоминаемой жизни“»⁵⁷⁸. Перед нами остается просто осколок прошлого, связанный с исчезнувшей модой и несущий на себе индексальный отпечаток момента съемки.

В этом переходе от смыслов, от символа к чистой индексальности фиксируется вся эволюция изображений. Чтобы понять существо происходящего, имеет смысл обратиться к семиотике Чарльза Сандерса Пирса, впервые выделившего индексы в отдельную категорию знаков. Как известно, Пирс разделил знаки на ряд категорий, среди которых наибольшую известность

⁵⁷⁷ Koch Gertrud. Siegfried Kracauer: An Introduction. Princeton: Princeton University Press, 2000. P. 101.

⁵⁷⁸ Hansen Miriam. Kracauer's Photography Essay. Dot Matrix — General (An-)Archive — Film // Culture in the Afternoon: The Legacies of Siegfried Kracauer / Ed. by Gerd Gemünden and Johannes von Moltke. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012. P. 100.

получила триада: иконы, индексы и символы. Икона — это знак, обладающий неким качеством, позволяющим ему быть знаком некоего объекта, его «репрезентативом», как выражался Пирс, или «Субститутотом чего угодно, если оно на него похоже»⁵⁷⁹. Символ — это конвенциональный знак, основанный на установленной между людьми конвенции, договоре. И наконец, третий тип знака — это индекс, который поддерживает со своим объектом физическую связь, как, например, дым может считаться индексом, указывающим на физическое наличие огня. Пирс объясняет: «Флюгер — это индекс направления ветра; поскольку, во-первых, он действительно принимает то же направление, что и ветер, так что между ними действительно есть реальная связь, а во-вторых, мы устроены таким образом, что когда видим флюгер, указывающий в определенном направлении, наше внимание следует в том же направлении, и когда мы видим, как флюгер меняет направление вместе с ветром, закон разума заставляет нас думать, что это направление связано с ветром»⁵⁸⁰. Таким образом, индекс устанавливает физическую связь между репрезентантом и объектом и одновременно характеризуется жестом указания на объект.

Альберт Аткин приводит пять фундаментальных признаков индекса:

- 1) Для того, чтобы направить внимание на объект, индексы используют определенную физическую смежность со своим объектом.
- 2) Индексы наделены своими свойствами вне зависимости от интерпретации.
- 3) Индексы отсылают к индивидам.
- 4) Индексы ничего не утверждают.
- 5) Индексы не похожи и не разделяют со своими объектами какое-либо похожее на закон отношение⁵⁸¹.

Коротко прокомментирую эти пять признаков. Первый признак относится к самой дефиниции индекса — быть физически связанным с объектом, на который он указывает. Индексы отсылают к индивидам именно в силу их

⁵⁷⁹ Пирс Чарльз Сандерс. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. С. 201.

⁵⁸⁰ Там же. С. 206–207.

⁵⁸¹ *Atkin Albert. Peirce on the Index and Indexical Reference // Transactions of the Charles S. Peirce Society. 2005. Winter. Vol. 41. No. 1. P. 163–164.*

физической связи с объектом. Не огонь вообще, не понятие огня производит дым, но исключительно этот, конкретный огонь. Более того, любая физическая черта или свойство того или иного индивида может быть индексом к нему отсылающему. Пирс пишет: «Любой индивид есть вырожденный Индекс своих свойств»⁵⁸². Индексы ничего не утверждают потому, что никак не описывают и не характеризуют свой объект, но лишь указывают на его существование. Они не разделяют со своим объектом «какое-либо похожее на закон отношение», потому что базируются не на принятой конвенции, но на физической смежности, не подпадающей под юрисдикцию какого-либо закона.

Но самое важное для моего изложения свойство индекса — второе в списке Аткина: «Индексы наделены своими свойствами вне зависимости от интерпретации». Этот признак отсылает к важному положению семиотики Пирса, не имеющему аналога в семиотике Соссюра. Пирс считал, что знак — это не двоичная, а троичная структура. Кроме репрезентамена и объекта, который он заменяет, существует, по его мнению, третья сторона знака, которую он называет *интерпретантом*. Пирс писал:

Знак, или репрезентамен, есть нечто, что замещает (*stands for*) собой нечто для кого-то в некотором отношении или качестве. Он адресуется кому-то, то есть создает в уме этого человека эквивалентный знак, или, возможно, более развитый знак. Знак, который он создает, я называю интерпретантом первого знака⁵⁸³.

Интерпретант — это указатель на то, что данный знак является знаком и должен читаться таким образом. Интерпретант кроме того указывает человеку, какого рода знак он должен видеть в том или ином репрезентамене. Например, человек видит след на снегу. Этот след может вообще не читаться как знак, и мимо него можно пройти, не обращая на него внимания. Он может пониматься как индекс, указывающий на присутствие кого-то. В таком случае его размер и иные характеристики не будут релевантны. Он может пониматься как иконическая копия ноги, то есть быть иконой, и тогда он позволяет по размеру ноги представить себе размер и вес человека и т. д. Ины-

⁵⁸² Пирс Чарльз Сандерс. Избранные философские произведения. С. 206.

⁵⁸³ Пирс Чарльз Сандерс. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ, Алетеия, 2000. С. 48.

ми словами, интерпретант, порождаемый знаком в нашем сознании, — это инструкция по чтению знаков и даже по их обнаружению как таковых. Пирс так характеризовал интерпретанта:

...всякий Знак, в действительности или виртуально, обладает тем, что мы можем назвать Предписанием (*Precept*) к пояснению, в соответствии с которым Знак следует понимать как своего рода эманацию его Объекта. Если речь идет об Иконе, схоласт мог бы сказать, что «вид» Объекта, исходящий (*emanating*) от него, осуществил себя в Иконическом знаке. Если это Индекс, мы можем рассматривать его в качестве фрагмента, оторванного от Объекта, причем означенная пара в своем Существовании есть одно целое или часть некоторого целого. Если мы имеем дело с Символом, то о последнем можно сказать, что он воплощает *ratio* или основание Объекта, от него исходящего⁵⁸⁴.

Так вот индекс остается индексом вне зависимости от интерпретации, он обладает странной автономией по отношению к репрезентанту. Дым будет физически связан с огнем вне зависимости от установки интерпретирующего сознания. Существенно, что только индекс из всех знаков обладает этим свойством. И сходство в иконе, и конвенция в символе требуют наличия интерпретанта, то есть знака, создаваемого и возникающего в сознании человека.

Выходя за рамки смысла, фотография проходит через своего рода эволюцию от символического или иконического, нуждающихся в интерпретанте, к индексальному, существующему без обязательной связи с воспринимающим его сознанием. Но это эволюция, как мне кажется, связана с трансформацией интерпретанта, то есть предписания чтения. Изображение сначала читается как символическое (в том числе и в аллегории), потом как иконическое (в так называемом изобразительном «реализме») и наконец как индексальное, ничего не утверждающее, но лишь отсылающее к самому факту существования объекта.

Нарастание индексальности — знак угасания субъективности в отношении между репрезентантом и объектом. Акцент на возрастающую объективность взгляда у Тарковского говорит о постепенном отходе от установки

на идентификацию с памятью, как это имело место в «Зеркале». Теперь режиссер уже не стремится погрузить зрителя или съемочную группу в место и время своего прошлого и преодолеть различие между собственным опытом и опытом другого. Место и время теперь отсылают не к субъективному опыту, но выступают как чисто физические индексальные референты. Меняется установка, постулируется необходимость увидеть мир «не своими собственными глазами, как бы постараться встать в позицию объективную». Говоря о коллизии фильма, режиссер замечал, что Кельвин понимает, что явленная ему Океаном Хари — это чисто внешний объект, но «не может отделить себя от нее». След — внешнее — все еще читается и самим Тарковским, как внутреннее. «Солярис» весь построен на этом смешении следа и памяти.

Но в «Сталкере» мир памяти постепенно отодвигается, и японское саби вступает в свои права почти без ограничений. Ольга Суркова записывала во время съемок «Сталкера»:

Смотрели в монтажной с Тарковским и Люсей Фейгиновой дубли в черно-белом воспроизведении — чрезвычайно интересно по фактурам и атмосфере. Видать, не зря вчера Рашид⁵⁸⁵ целый день по пояс голый в резиновых сапогах до бедер фактурил колонны. Даже Тарковский был доволен (все делается по его собственным эскизам), как он накладывает краску, прилепляет мох, создавая ощущение ободранности и заброшенности. Плотина, брызги, скользкие мостки, заводь — все в буро-коричневых, зеленых тонах⁵⁸⁶.

И хотя Зона в «Сталкере» как будто обладает какими-то загадочными психическими способностями, они уже никак не ориентированы на память, а только на отчужденные следы времени. Тарковский отныне ориентирован на воспроизведение этих следов. Суркова записывала в своем дневнике:

Сегодня была в павильоне. Две трубы подняты на возвышении, а между ними резервуар с водой. Трубы обшарпанные, заляпаны варом... Недели три назад я была в двух других павильонах, созданных по проекту Андрея. Один — со

⁵⁸⁵ Суркова не помнит фамилию художника по имени Рашид. В титрах художником значился сам Тарковский.

⁵⁸⁶ Суркова О. Хроники Тарковского. Сталкер // Искусство кино. 2002. № 9.

стоячей водой, в которой раскиданы затонувшие реторты, пробирки и прочий хлам. Другой — странный, пустынный пейзаж... С барханами из какого-то белого материала... И везде обшарпанность, эрозия, гниение, запустение после гибели цивилизации⁵⁸⁷.

Следы запустения и обшарпанности не имеют субъективного характера. Это чистые индексы, подчеркивающие индексальность самого фотоизображения. Это знаки некоего физического воздействия, чье символическое значение становится все более вторичным. Суркова прочитывает их символически, как знаки гибели цивилизации. Но их существо не символично, а индексально, иначе бы Тарковскому не потребовалась такая кропотливая работа по их созданию. Для него существенно просто состояние упадка, физическая фактура, созданная деградацией и течением времени. Когда-то Алоис Ригль предложил различать интенциональные исторические памятники, которые выражают намерение создавших их людей, и неинтенциональные, отмеченные тем, что он назвал «возрастной ценностью»⁵⁸⁸. Они интересны только

⁵⁸⁷ Суркова О. Хроники Тарковского. Сталкер // Искусство кино. 2002. № 10.

⁵⁸⁸ Это подразделение Ригль, возможно, позаимствовал у Иоганна Густава Дройзена, который различал источники, чьи «авторы считали своей миссией рассказать о событиях», и источники, который Дройзен называл «остатками прошлого», то есть случайные свидетельства, лишенные интенциональности: «Совсем иначе обстоит дело, когда до наших дней сохранились всевозможные вещи из прошлого, и они в преображенном до неузнаваемости виде или руинах присутствуют еще в нашем настоящем. Например, старинное здание, старое цеховое устройство; сам наш язык представляет собой добрый кусок прошлого, хотя и живой, и функционирующий в полную силу. Только исследователь распознает такие более или менее очевидные остатки прошлого и использует их как материал для исследования. Другие вещи, скажем, выкопанные из земли или сохранившиеся под грудой мусора и щебня старинных церквей и давно заброшенных замков, являются тем более красноречивыми свидетельствами былых времен, поскольку они, как бы задумавшись, застыли в неподвижности сто, триста лет назад. Всю эту категорию материалов мы назовем остатками прошлого» (*Дройзен Иоганн Густав. Историка. Лекции об энциклопедии и методологии истории. СПб.: Владимир Даль, 2004. С. 84–85*). Дройзен отдавал предпочтение второй категории, которая, по его мнению,

теми следами разрушений и времени, которые на них накладывает время, постепенно разрушая все следы былой интенциональности. Ригль пишет о памятниках, в которых «объект свелся к неизбежному злу» и которые если и выражают идею, это идея «неотвратимого распада индивидуального в общее»⁵⁸⁹. В руинах Тарковского происходят постепенное исчезновение интенциональности и рост чисто физической индексальности. Детали, составляющие временную фактуру вещи, в принципе не могут восприниматься и запоминаться. Память выбирает из мира гештальты, соотносимые с именами и формами, и не может фиксировать огромное количество фактурных следов, которые теперь поглощали внимание Тарковского. Суркова записала красноречивый разговор режиссера на эту тему с оператором Владимиром Княжинским:

«Фактура в павильоне должна напоминать камень и штукатурку по камню. А штукатурка будто когда-то была покрашена, а теперь шелушится... Словом, я за то, чтобы в этом зале было много деталей...» Володя: «Я против этого, Андрей. Чтобы наполнить такую декорацию „детальями“, туда нужно ввести десять слонов!» Андрей: «Но если в этой декорации не будет деталей, то все будет смотреться липой»⁵⁹⁰.

В «Ностальгии», как и в «Сталкере», большое значение приобретает тема руин, в которых искусственное постепенно вырастает в естественное, природное и в которых индексальность почти полностью порывает с темой памяти, длительности и телесности. Знаменитый кадр из «Ностальгии», где дом из русской деревни, то есть дом из памяти героя Янковского, являет себя в руине готического собора, в полной мере свидетельствует о поглощении памяти следами. «Ностальгия» вся пронизана противоречием между чужими следами времени, истории и утрачивающей почву памятью.

Вернусь к эссе Кракауэра, согласно которому память сохраняет только то, что имеет значение для человека, и что может быть понято, как носитель некой истины. Фотография сохраняет следы без всякой дискриминации, без

более надежна в силу своей неинтенциональности. Об этом см.: *Vismann Cornelia. The Love of Ruins // Perspectives on Science. 2001. Summer. Vol. 9. No. 2. P. 196–209.*

⁵⁸⁹ *Riegl Alois. The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin // Positions. 1982. Fall. No. 25. P. 24.*

⁵⁹⁰ *Суркова О. Хроники Тарковского. Сталкер // Искусство кино. 2002. № 10.*

всякой ориентации на смысл. С такой точки зрения, фотография предстает как отчасти состоящая из мусора. Фотография несет в себе угрозу памяти, сохраняющей в себе смысл мира и его истину. Этот хаос фиксируемых следов, безграничное разрастание архива деталей приводят к исчезновению изображений, связанных с памятью. В итоге, как пишет Кракауэр, «все изображения-память будут сведены к такому типу изображений (носителей истины — М. Я.), который по праву можно будет назвать последним изображением...»⁵⁹¹ Все происходит так, как если бы бесконечное хаотическое накопление следов истины приводило к своеобразному апокалипсису, то есть переживанию последнего изображения, в котором еще фиксированы смысл и память. Кракауэр полагал, что накопление следов и разрастание фотографического архива, приводя к упадку памяти, «налагало запрет на воспоминания о смерти, которые являются частью и элементом каждого изображения-памяти»⁵⁹². Следы накапливаются в режиме бесконечного настоящего, которым становится апокалиптическая реальность.

Мир следов, из которого исчезает субъективность, отсылает к раю, единственному состоянию человечества, которое предшествовало знанию и повсеместной символизации мира. Но рай — это и место, где нет памяти, которая возникает в результате изгнания из рая, и с которой связана бесконечная ностальгия по этой утрате. Отстаивая право реальности быть зафиксированной на пленке без символической организации со стороны субъекта, мы пытаемся сохранить мир, обреченный на исчезновение. Вот почему мир следов накрепко связан с эстетикой руин. Как заметила по этому поводу Шанталь де Гурне, «не существует искусства или творчества достойных этого имени без интеграции в себя виртуальности смерти»⁵⁹³.

В апреле 1981 года Тарковский дал интервью, в котором делился своими представлениями о меняющемся характере времени, о своем понимании этих изменений. Он говорил об исчезновении временной перспективы, о коллапсе будущего в настоящее, которое действительно становится бесконечно распространенным за пределы данного момента:

⁵⁹¹ Kracauer Siegfried. Photography. P. 426.

⁵⁹² Ibid. P. 433.

⁵⁹³ Gournay Chantal de. Le deuil de l'image. De la photographie à l'image virtuelle // Réseaux. 1993. Vol. 11. No. °61. P. 130.

Раньше будущее было где-то далеко, вдали за горизонтом. Сегодня оно слилось с настоящим. Можно ли сказать, что люди готовы к этому? Наше время отличается от прошлого тем, что теперь будущее — непосредственно перед нами, оно находится в наших руках⁵⁹⁴.

Это прекращение движения времени, его истощенность придает ему некий внеисторический эсхатологический характер, который становится центральным мотивом «Жертвоприношения». При этом конец времен в глазах Тарковского вовсе не связан со смертью:

Проблема смерти меня не занимает и не интересует, потому что я не верю в смерть. Сегодня главная проблема заключается в том, что человек совсем не доверяет природе⁵⁹⁵.

Природа как раз и есть символ исчезновения исторического в вечном, во внеисторическом, в бесконечном пространстве следов. Сабит окончательно уничтожает память и создает особый драматизм мироощущения Тарковского последних лет его жизни. Память десубъективизируется, человек исчезает или претерпевает глубокий кризис, и зона ацентрической индексальности распространяется на весь мир, в котором человек исчезает, и заменяется вещью, в том особом смысле, который придавал этому слову Делез.

⁵⁹⁴ Тарковский А. А. Решающие времена // Искусство кино. 2012. № 12.

⁵⁹⁵ Там же.

19. Между бытием и небытием.

Зегерс, Хайдеггер

Следы обшарпанности и упадка отсылают к некоему физическому воздействию в прошлом, но природа этого воздействия лишь смутно понимается нами. Для нас это, часто, просто воздействие времени. Многочисленные следы упадка, которыми испещрены декорации у Тарковского, невозможно прочесть или организовать в членораздельное целое. Связано это как раз с тем, что индекс ничего не сообщает о своем объекте, кроме самого факта его физического существования в прошлом. Индексальные следы не категоризируются и не систематизируются, если они не получают дополнительного символического или иконического измерения. Следы эти похожи на ногти, которые коллекционировал Жулонбин в «Гарпагониане» Вагинова. Ногти эти — индексы, указывавшие на существование некоего человека:

Самарканд. 1921 г. Копошевич.

Саратов. 1922 г. Уленбеков.

Астрахань. 1926 г. Карабозов.

Кто эти люди, Жулонбин, возможно, не знает и никогда не узнает. Мы имеем дело с фрагментами, отсылающими к существованию, о котором ничего не известно. И хотя у этих индексов, как и у следов на испещренных ими поверхностях, есть причина, но она не детерминируема. Количество таких не систематизируемых индексов в двадцатом веке постоянно возрастает. Хотя признаки нарастающего накопления хаоса фрагментов можно обнаружить гораздо раньше. В 1929 году Карл Айнштейн поместил в журнале Жоржа Батайя «Документы» статью о голландском художнике Геркулесе Зегерсе, чье творчество не было признано при жизни, но и после смерти оставалось совершенно маргинальным. Свои гравюры Зегерс строил в виде ассамбляжей из огромного

количества фрагментов. Уже в XVII веке он предвосхищал то, что позже Мандельштам назовет буддизмом или «атомистическим» искусством. У Зегерса пейзаж редко складывается в тотальность, какой он призван быть, и предстает как ассамбляж элементов, не достигающих органического соединения.

Это хорошо видно, например, на гравюре Зегерса «Могила горацев и куриаций», где кирпичная кладка руины, земля и растительность являют фактуру мозаики. Изображение перенасыщено своего рода «пикселями», следами индексального воздействия, каждый из которых сохраняет автономию^{IV}.

Айнштайн писал:

...он фрагментирует мотивы и работает на основе рядоположения кусков и фрагментов. Таким образом, он создает крохотные изолированные формы, лишенные всякого динамизма. Зегерс — маньяк атомов: он прилаживает их к любой точке. Каждый камень, каждый лист изолирован, асоциален, разложен, замкнут в себе. Листья собраны вместе так, как если бы враждебная буря вынудила их стать деревом. Оптимистическое единство растительной природы разорвано, и ради того, чтобы уравновесить эту фрагментацию, он опасливо окружает вихрь из листьев своего рода темным нимбом, защищающим и тяжелым⁵⁹⁶.

И действительно, органические формы, например, дерево у Зегерса, фактурно неотличимы от руин или каменистой почвы. Фактура Зегерса делает форму крайне неустойчивой. Дерево на его гравюре как бы имеет форму, подчеркнутую нимбом, о котором говорил Айнштайн, но при этом внутри себя эта форма все время атомизируется и распадается^{IV}. Валерий Подорога, считающий, что мир Гоголя строится вокруг «образа кучи», заметил:

Куча — всегда более или менее бытие. Важное допущение: куча — не хаос. И вместе с тем, хаос может находить выражение в куче и кучеподобном составе бытия. Куча может быть интерпретирована как переходная форма между хаосом и порядком, формой и бесформенным, пустым и наполненным, природой живой и мертвой⁵⁹⁷.

⁵⁹⁶ Einstein Carl. Gravures d'Hercules Seghers // Documents. 1929. No. 4. Sept. P. 204.

⁵⁹⁷ Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М.: Культурная революция Логос, Logos-altera, 2006. С. 52.

Франсуа Дагонье ссылается на мнение, согласно которому куча не имеет бытия, так как можно прибавить к ней часть или изъять часть из нее, и это не приведет к ее сущностному изменению⁵⁹⁸.

Всякая форма у Зегерса находится под угрозой превращения в кучу. Подорога прав, когда определяет это неструктурированное, хаотическое накопление элементов как состояние, не совпадающее с бытием. То, что включено в эту хаотическую массу, существует и не существует одновременно, наподобие мусора, выброшенного на свалку. Попадая на свалку, вещь утрачивает свою субстанцию, свое бытие. Подорога пишет: «Все, что было исчислимо и имело свой смысл, место и порядок, теперь („попадая в кучу“) становится неисчислимым собранием подобного, даже имя и прошлое значение вещи больше не охраняют ее от мертвой силы распада»⁵⁹⁹.

Именно в этом превращении и выражается переход от памяти, сохраняющей тотальности, предметы, имена, то, что обладает бытием, к фотографической по своей природе индексальности, которая сохраняет следы, но утрачивает смысл. История между тем сегодня все больше и больше выражает себя в индексах, которые ничего ни о чем не сообщают и накапливаются в культуре в виде больших аморфных мусорных куч.

История утрачивает связь с субстанциальностью мира. Субстанция — это то, что остается, что обладает бытием, и этим она отличается от случайного, преходящего, мимолетного. Но мир постепенно утрачивает субстанциальность, а случайное и преходящее выдвигается на авансцену. При этом такого рода нарастание несубстанциального относится исключительно к миру человека. Природа не знает отходов, мусора. Лес, или поле, если в нем не побывали люди, не производит мусора. Мертвое дерево или животное — это не мусор, это существенная часть той жизни, которая происходит в лесу или в поле. Мусор производится только людьми.

Хайдеггер утверждал, что технология — это определенный способ раскрытия бытия с точки зрения нужности и используемости его компонентов. Технология, с его точки зрения, превращает все в ресурс, который может быть утилизирован и использован. Чем в большей степени такое отношение

⁵⁹⁸ *Dagognet François. Des détritux, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo, 1997. P. 19.*

⁵⁹⁹ *Подорога В. А. Мимесис. С. 56.*

к миру становится доминирующим, тем интенсивней производство отходов и мусора, то есть не утилизируемых элементов. Технология обнаруживает некоторое существо вещей только в той мере, в какой, по выражению Хайдеггера, они принимают «состояние-в-наличности», то есть готовность к использованию. Хайдеггер приводит пример авиалайнера, машины, которая обнаруживает свое бытие, «выходит из потаенности» — по словам философа — и «стоит на взлетной полосе, только в качестве состоящего-в-наличии и лишь постольку, поскольку поставлена на обеспечение возможности транспортировок. Для этого она во всем своем устройстве, в каждой своей составной части должна предоставлять возможность такого использования, т. е. должна быть готова к полету»⁶⁰⁰. Если самолет выходит из строя и перестает летать, он превращается в мусор и подлежит уничтожению, которое часто сводится к вторичной его утилизации — например использованию его металла и т. д. В таком случае субстанциально самолет превращается в металлолом.

Грег Кеннеди, написавший хайдеггерианскую книгу «Онтология отходов», приводит в пример одноразовый стаканчик, в который нам в кафе наливают кофе и который выбрасывается сейчас же после единичного использования:

До использования стаканчик был продаваемым и желанным товаром; после этого он — только мусор. Что такого происходит в коротком акте потребления, что производит столь глубокие онтологические эффекты?⁶⁰¹

Этот эффект производится простым фактом его не утилизируемости после потребления, так как его стерильность является необходимым условием для его использования.

Вещь, не утратившая субстанцию, должна быть вписана в определенный порядок поведения, в структуру «технологически» выстроенного, ориентированного на утилитарность бытия. Как замечал тот же Хайдеггер, «отданный на произвол массовости человек техники может быть приведен к надежному постоянству только через соразмерное технике сосредоточение

⁶⁰⁰ Хайдеггер Мартин. *Время и бытие*. С. 227.

⁶⁰¹ Kennedy Greg. *An Ontology of Trash*. Albany: SUNY Press, 2007. P. XV.

и упорядочение всего его планирования и поведения в целом»⁶⁰². Сам жест перехода из утилизируемого в бессмысленное, то есть в мусор, в данном случае укоренен в определенную культурную семиотику, которая позволяет различать чистое от грязного, нечистого. Мери Дуглас показала, что переход от чистого к нечистому в культуре равнозначен переходу от состояния упорядоченности к состоянию неупорядоченности. И действительно, если начищенные туфли поставить под вешалкой в коридоре, они будут являть пример чистоты, но стоит их поставить на обеденный стол, и они мгновенно превратятся в нечто противоположное. И связано это, прежде всего, с тем, что туфли эти помещены не там, где им следует быть, а следовательно они нарушают *порядок*.

Дуглас описывает систему упорядочивания:

В хаосе изменчивых впечатлений каждый из нас выстраивает стабильный мир, в котором объекты имеют распознаваемую форму, расположены в пространстве, устойчивы во времени. <...> Лучше всего принимаются те, которые наилучшим образом вписываются в выстраиваемый образец. <...> По мере научения объектам присваиваются имена. Эти имена влияют на то, как эти объекты будут восприняты в следующий раз: получив метки, они скорее будут попадать каждый в свою классификационную ячейку. Со временем происходит накопление опыта, мы все больше и больше пополняем нашу систему меток. Так что консервативное смещение заложено в ней. Она придает нам уверенность. <...> В общем, все, что мы замечаем, заранее отбирается и организуется самим актом восприятия⁶⁰³.

Грязным, нечистым Дуглас считает все, что не проходит фильтрующий механизм упорядочивания и языковой разметки. Мусором оказывается все, что не систематизируется и не попадает в разряд символического. Ужас, испытываемый перед испражнениями, внутренними органами, гниением и проч., в такой перспективе связывается с трансгрессией порядка, и шире, с тем, что Лакан называл травмой реального, то есть с невозможностью языкового присвоения феномена, его введения в сферу символов. Мы

⁶⁰² Хайдеггер Мартин. *Время и бытие*. С. 214.

⁶⁰³ Дуглас Мэри. *Чистота и опасность. Анализ представлений об осквернении и табу*. М.: Канон-Пресс-Ц — Кучково поле, 2000. С. 66–67.

действительно оказываемся тут в области разросшихся индексов, которые не имеют интерпретанта для перевода их в символы.

Юлия Кристева, развивавшая некоторые идеи Дуглас и упрекавшая последнюю в недооценке связей между языковым и социальным порядками, показала, до какой степени именно язык организует символический строй нашего бытия. Кристева считает, что грязь нарушает порядок и членения мира, установленные языком. Отвращение, вызываемое бесформенным, нечистым, по мнению Кристевой, эквивалентно погружению на стадию еще не дифференцированного первичного нарциссизма, на стадию невыделенности «Я», в сущности, на стадию, предшествующую дифференциации жизни и смерти:

Отвратительное ломает стену, выстроенную вытеснением и его суждениями. Оно отсылает мое «Я» к тем мерзким границам, от которых «Я», чтобы обрести существование, отделилось, — оно отсылает к «не-Я», к влечению, к смерти. Отвращение — воскрешение после смерти (моего Я)⁶⁰⁴.

В каком-то смысле отбросы несомненно выражают этот танатологический слой, это то, что непригодно для жизни, то, что жизнь отсеяла.

Но мусор — это не просто некая омерзительная субстанция вроде липкого, вязкого, описанного Сартром в «Бытии и ничто». Это не просто объект, потерявший форму, аморфный и бросающий вызов классификационной силе языка. В дискуссии по поводу бесформенного и отвратительного, организованной журналом *October* в 1994 году, Розалинд Краусс подвергла критике Кристеву, которая, по ее мнению, использовала категории Жоржа Батай и попыталась придать мусору статус объекта, хотя и очень специфического. «Я считаю бесформенное — структурным»⁶⁰⁵, — заявила Краусс и объяснила, что она видит в рассуждениях Кристевой попытку вернуться от чистой игры означающих к референции.

⁶⁰⁴ Кристева Юлия. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 51.

⁶⁰⁵ Foster Hal, Buchloh Benjamin, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Hollier Denis, Molesworth Helen. The Politics of the Signifier II: A Conversation on the *Informe* and the *Abject* // *October*. 1994. Winter. Vol. 67. P. 4. Развернутая критика Кристевой дана Краусс в статье: *Krauss Rosalind. Informe without Conclusion* // *October*. 1996. Autumn. Vol. 78. P. 90–92.

20. Мусор.

Батай, Гронский

Краусс права, когда отсылает к текстам Батая, в частности, к эссе «Отвратительное и убогие формы», в котором отвратительное определяется как то, что выпадает из гомогенности культуры (то есть по существу из языкового, символического поля) и попадает в зону гетерогенного. Батай считал, что в понятии отвратительного, мусора, отбросов отражается весь социум, и связывал эти понятия с идеей суверенности. Суверен (и об этом в последнее время много писал Джорджо Агамбен⁶⁰⁶) — это тот, кто в состоянии исключить кого-нибудь или нечто из социума и объявить для общества чрезвычайное положение. Суверенность — это способность к исключению. Так люди, наделенные суверенной властью, исключают из социального порядка широкие слои

⁶⁰⁶ Агамбен в сущности описывает акт исключения из общества человека, превращаемого в *homo sacer*, примерно в тех же категориях, в которых Батай описывал появление мусора: «...древнее германское право основывалось на категории мира (*Fried*) и обычае изгнания из общины преступника, который таким образом становился *friedlos*, лишенным мира, и как таковой мог быть безнаказанно убит любым человеком. Средневековый отверженный обнаруживает в себе сходные черты: он мог быть убит (*bannire idem est quod dicere quilibet possit eum offendere*, то есть: *bannire* значит то же самое, как если бы сказать, что каждый может его обидеть) или же рассматривался как уже умерший (*exbannitus ad mortem de sua civitate debet haberi pro mortuo*, то есть: изгнанный из своего города на смерть должен считаться мертвым)» (Агамбен Джорджо. Номо sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2011. С. 136–137).

трудящихся масс, превращая их в отбросы общества, в мусор. Убогие мира сего — это, согласно Батаю, те, кто «не обладает достаточной силой для того, чтобы произвести акт исключения отвратительных вещей»⁶⁰⁷. Бедные и «убогие» не обладают той императивной силой, которая позволяет им исключить из своего мира грязь и отбросы, в которых они влачат свое существование. Батай писал: «В целом императивный акт исключения отвратительных вещей осуществляется всеми людьми, но его эффективность и строгость варьируют в зависимости от социальных условий из-за того напряжения, которого он требует»⁶⁰⁸. Как заметил Винфрид Меннингхаус, у Кристевой (и в этом он совпадает с Краусс) различие между чистым и нечистым опирается на различие между моим и чужим (экскременты отвратительны потому, что из моего становятся чужими), то есть на противопоставление субъекта и объекта, в то время как у Батая нечистоты «просто являются „эффектом“ первичного „насилия“, которое ради „напряжения“ своего внедрения нуждается в запретах и аффективном сопротивлении...»⁶⁰⁹

Правота Батая подтверждается тем, что мусор, отбросы не имеют одинакового значения для представителей разных социальных слоев. То, что состоятельные люди выбрасывают, исключают из мира утилитарной пользы, может быть подобрано людьми более низкого социального и имущественного ранга и использоваться ими без всяких проблем. Выброшенный одноразовый стаканчик был бы вполне годен для повторных употреблений в бедных странах или регионах.

Иными словами, мусор отмечает собой подвижность смысловых, символических и социальных границ. Границы его не установлены, и каждый раз устанавливаются суверенной волей, исключающей нечто из круга приемлемого. Но сама по себе процедура установления границ, которая, по наблюдению Батая, «нуждается в запретах и аффективном сопротивлении», оказывается сегодня далеко не столь простой. Когда-то Мишель Фуко, рассуждая о суверенности и трансгрессивности у Батая, заметил, что сам жест установления границы и ее трансгрессии постепенно все больше производится в пу-

⁶⁰⁷ Bataille George. Oeuvres completes. T. 2. P. 219.

⁶⁰⁸ Ibid.

⁶⁰⁹ Menninghaus Winfried. Disgust: the Theory and History of a Strong Sensation. Albany: SUNY Press, 2003. P. 373.

стоте. Фуко писал о том, что в области сексуальности мы, хотя и не добились освобождения, приблизили сексуальность к границам и пределам:

Не то, чтобы она [сексуальность] придавала новое содержание тысячелетним жестам, но она все еще позволяет профанирование без объекта, пустое профанирование, обращенное на себя самое. Профанирование в мире, не признающем более позитивного смысла святого; не это ли можно назвать трансгрессией?⁶¹⁰

Установление чистого и нечистого, также как и установление границ дозволенного в сексе в отсутствие бога и сакральности, освящающих границы и водоразделы, оказывается в действительности пустым жестом чистой суверенности. Проблема воли заключается в том, что она не может нащупать границу и пересечь ее, если нет разметки пространства сакральностью.

Мусор маркирует теперь не столько границу, сколько отсутствие границ. Когда-то мусор, который горожане вываливали на улицу, вывозился на окраины города и там выбрасывался. Расширяющиеся города распространялись, поглощая импровизированные помойки. Новые кварталы часто строились прямо на залежах отбросов. Катрин Де Сильги описывает многократные случаи поглощения свалок городом, в результате которого от производимых гниением газов сильно страдали обитатели новых кварталов⁶¹¹. Новые кварталы оказываются в неуставляемой промежуточной зоне — между чистым и нечистотами, между включенным в социум и исключенным. Город в этих зонах принадлежит культуре предметного и символического, а замусоренные пространства лежат вне предметной онтологии и внятности смыслов.

Я раньше писал о том, что ренессансный и постренессансный пейзаж могут пониматься как вид из окна дома, стоящего на окраине города. Иными словами, расположение такого дома отмечало собой границу между городом (культурой) и природой. Но сегодня трудно представить такой дом. Между городом и природой располагается зона неопределенности, часто отданная мусору. Появление этих промежуточных зон прямо связано с размытием понятия формы, что хорошо видно на истории фотографии.

⁶¹⁰ Foucault Michel. Dits et écrits. T. 1. P. 234.

⁶¹¹ Сильги Катрин де. История мусора. М.: Текст, 2011. С. 105–108.

Было время, когда фотография открывала нам видение вещей, их форм. Ирвинг Пенн обнаруживал уникальность формы в растоптанном окурке, Эдвард Уэстон изучал форму перцев, Ансельм Адамс открывал нам физиогномию деревьев, фактуру скал и почвы. Мир кристаллизовался в вещах, которые обладали формой, рельефом и фактурой. С тех пор техника фотографии усовершенствовалась, разрешающая способность оптики и носителей возросла. Но определенность мира как будто перестала достигаться столь безусловно, как раньше.

Это новое, более неопределенное отношение к миру хорошо видно в работах Александра Гронского, фотографа, специализирующегося на съемках пейзажей. Объект пейзажа всегда определен хуже, чем объект портрета, натюрморта или жанра. Пейзаж сам по себе не являет нам вещь с ясными очертаниями. Объект пейзажа кристаллизуется выбором места и композицией — горы, лес, город. Гронский избегает кристаллизации объекта даже на тематическом уровне. Например, в цикле «Пастораль»⁶¹² фотограф запечатлевает промежуточные зоны между столичным метрополисом (Москвой) и природой, которая тут уже исчезла. Не город, но и не деревня. Это серия пейзажей городских окраин, часто снятых извне; с окружающих город пустырей, свалок, поросших сорняками, нам предлагают увидеть унылые московские окраины «Новые Мытищи», «Фили», «Давыдково», «Строгино», «Отрадное», «Матвеевское». В этих отдаленных районах город еще не выкристаллизовался в урбанистическое пространство^{V-VI}.

Это именно пространство, в котором непосредственность и дистанцированность еще не разделились до конца. Дистанцированность пейзажа обычно связана с его свойством являть зрителю замкнутую на себя эстетическую тотальность, то есть нечто, обладающее формой. Но у Гронского это пространство между фотографом и пейзажем явлено буквально в виде промежуточной зоны мусора и неопределенности, разрушающей эффект абсолютной автономии видимого. Это место, в котором пейзаж еще окончательно не отделился от наблюдателя. Фотография еще не выкристаллизовалась в эсте-

⁶¹² Название цикла иронично. Пастораль всегда обрисовывает сельскую идиллию по контрасту с жизнью горожан, которым она адресована. В «Пасторалях» Гронского принципиальное для жанра различие сельского, природного и городского снято. Пастораль заявляет не о контрасте, а о неопределенном переходе.

тическую целостность, обладающую формой, и только находится в процессе своей постепенной автономизации, в процессе *явления зрителю*.

Здания в *cityscapes* Гронского как будто резко отличаются от промежуточной зоны своей ясной геометрической формой. Они призваны маркировать границу между пространством запустения и пространством обитания. Но этого не происходит. Новые дома тут уже подвержены коррозии времени, покрыты щербинами и как будто являют собой брошенные, но еще не разрушенные «руины» современности. Города Гронского часто совершенно пусты, а пустыри и помойки вокруг них населены. Как будто люди переместились из зон чистоты и обитания в зону нечистот и распада. Батай, говоря о связи отвратительного, отбросов с массами обездоленных, писал: «угнетенные сформированы аморфной и гигантской массой несчастного населения»⁶¹³. У Гронского люди по существу неотделимы от мусора. Часто они копошатся в грязи и практически всегда представлены в виде столь миниатюрных фигурок, что превращаются в мелкую, незначительную деталь, столь же случайную, как мусор, их окружающий.

Объекты Гронского не имеют отчетливой формы. При этом само качество фотографического видения, представленного в этих работах, чрезвычайно высоко. Гронский необыкновенно тщательно выбирает точку зрения, идеально уравнивает композицию, следит за дотошной проработкой каждой детали и тонко гармонизирует цветовую гамму, стараясь избежать излишних цветовых контрастов, которые с трудом интегрируются в целое. В этих пейзажах нет ничего случайного и импровизационного. В терминах классической эстетики пейзажи Гронского очень красивы, хотя объекты их довольно уродливы и бесформенны. Поэтику его работ можно обозначить как утонченный формализм, обращенный к безобразным объектам, не имеющим формы.

С точки зрения современной философии, фотография Гронского вписывается в традицию критики *метафизики присутствия*, которую часто приписывали фотографии (например, у Ролана Барта — человека нет в живых, он давно умер, но вот он на фотографии смотрит нам в глаза, его нет, но он тут присутствует). Объекты Гронского как будто тут, перед нами, но в них нет однозначного присутствия вещи. Этим Гронский принципиально отличается от Андреаса Гурски, с которым его иногда сравнивают и который действитель-

613

Bataille George. Oeuvres completes. T. 2. P. 217.

но имеет с ним некоторое стилистическое сходство. У Гурски все подчинено императиву присутствия. Мир этого фотографа — это мир избыточности вещей, переходящей в монотонность постоянно возобновляемого мотива. У Гронского все иначе. Время его пейзажей неопределенно, не только время дня (то есть момента съемки), но и время, понимаемое шире: эффект неопределенности особенно подчеркивается безлюдностью пространств. Если жизнь распространяется тут из города вовне, почему новые строения так безлюдны, как если бы население уже покинуло их? Отсюда амбивалентность темпоральности — что это время конца или время начала? Но это явно не время настоящего момента. Исчезновение «чувства момента» парадоксально ослабляет индексальность изображений, которые отрываются от обстоятельств их производства.

Неполноценная природа окраин также не достигает интенсивности присутствия. Любопытно сравнить природу Гронского с природой у другого близкого ему по стилистике фотографа Петера Бялобржеки (*Peter Bialobrzeski*), создавшего впечатляющий цикл работ «Эдем». В них высокие городские здания видны сквозь густую листву пышной растительности, образующей стену, подобную стенам современных высотных сооружений. Речь у Бялобржеки идет о буквальной блокировке зрения, его перенасыщении. «Пастораль» Гронского не обладает райской полнотой фотографий Бялобржеки. Его «Аркадия» напоминает Аркадию Полибия, уроженца этого мифологического идиллического края, который писал об обитателях своей родины, что «вся жизнь их исполнена трудов и лишений, что нравы их суровы вследствие холодного и туманного климата, господствующего в большей части их земель...»⁶¹⁴ (*Book IV*, 21.1). В связи с таким мрачным видением пасторального века, Эрвин Пановски писал об особой «жесткой форме примитивизма», которая «рисует первобытную жизнь как существование в нечеловеческих условиях, полных чудовищных трудностей и лишенных всяческих удобств, иными словами, как если бы цивилизацию лишили всех присущих ей достоинств»⁶¹⁵. Речь идет не о природе рая, но о природе после изгнания из рая, о природе, лишь смутно напоминающей об интенсивности утраченного ей присутствия.

⁶¹⁴ Полибий. Всеобщая история. М.: АСТ, 2004. Т. 1. С. 291.

⁶¹⁵ Панофский Эрвин. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 336.

Феноменальность мира на этих фотографиях также отделяется от созерцания и присутствия вещей. Мы сталкиваемся тут с тем, что французский философ Жан-Люк Марион называл «данностью» (*donation*). Данность распространяется не только на вещи, но и на не-сущее, такое, например, как картины или фотографии. Для того, чтобы фотография была воспринята как таковая, она должна перестать восприниматься как *вещь* в ее конкретной материальности. «Картина — но это относится и к фотографии, — пишет Марион, — остается безразличной к тому, что она вещь. Не только потому, что она не зависит от существования носителя <...>, но и потому, что она сама поддерживает умножение носителей. То есть живопись как явление остается абсолютно равнодушной к оптическим условиям этого явления, так как она (с таким же правом, если не фактически) является с той же подлинностью в своих репродукциях. <...> Живопись (произведение) остается той же, вне зависимости от того, исчезает ли ее вещный носитель (реставрация) или он умножается (репродукция)»⁶¹⁶. Данность картины — не в манифестации ее вещиности, материальности, а в том, что она являет себя нашему взгляду, притягивает его к себе, в ее способности являться и возникать, отделяясь от материального носителя. Переходные зоны в «Пасторали» — это как раз такие пространства постепенного отделения, утраты формы, автономизации субъекта от объекта.

Но если сказанное Марионом вполне относится к живописи, то фотография традиционно гораздо теснее (через индексальность своей природы) связана с материальностью мира. Гронский ставит под сомнение эту связь, не делая, однако, фотографии абстрактными, а наоборот, доводя их фактурность до такой тактильной осязаемости, что объекты как таковые исчезают в паутине оставляемых ими следов. Накопление оптических следов мира идет у него параллельно разрастанию свалок и помоек на окраинах городов, где следы времени являют себя в виде бесформенного мусора. Чем больше следов прошлого, тем меньше формы обнаруживаем мы в мире. Исчезновение объектов и форм сопровождается формальным перфекционизмом, в котором фотография все больше и больше обретает качества марионовской *данности*, *чистой видимости без объекта*.

⁶¹⁶ Marion Jean-Luc. Etant donné. Essai sur la phénoménologie de la donation. Paris: PUF, 1997. P. 70.

Одна из лучших фотографических серий Гронского — «Горы и воды» — выполнена им в Китае под сильным влиянием китайской живописи. Формат этих фотографий имитирует свиток, разрезанный посередине так, чтобы придать китайскому растянутому по горизонтали пейзажу привычный формат европейской картины. Эта странная растянутость и одновременно рассеченность изображения организуют переход от классической композиции привычного на Западе прямоугольника к пространству, не обладающему центрацией и дестабилизирующему перспективу. И эта децентрация композиции накладывается на текучесть воды и силуэтов скал в китайском пейзаже, о котором французский философ Франсуа Жюльен говорил, что главное в нем не передача видимости вещей, а их «десубстантивация», уничтожение их материальности. Китайский живописец не изображает воду или гору как некие формы, как объекты, обладающие устойчивым бытием, но как источники напряжения, стимулы, обеспечивающие переход от субстанций к эмоции. Жюльен пишет о задействованном здесь особом типе сознания: «чем то, на котором формируется логическое значение, создающее условный код аналогий: оно рождается в непосредственном контакте „я“ с „миром“, и потому находится на более высокой ступени семантической дерзости. Ибо тем самым „я“ и „мир“ берутся в их созвучном трепетании, „восприятие“ выступает одновременно эмоцией и ничто не является вполне „объективированным“: мелькает какой-то смысл — бесконечно смутный и расплывчатый, но его невозможно выразить словами»⁶¹⁷.

У Гронского, как и в классическом китайском пейзаже, объекты не кристаллизуются в формы, воспринимаемые в понятиях и логических цепочках, предметы не читаются как отдельные элементы, они входят в переживание данности, явления, открытия мира, который непосредственно резонирует с сознанием зрителя. В этом удивительное свойство его фотографии — являть остроту видения без внятных объектов восприятия, видения, вызывающего у зрителя, несмотря на всю кажущуюся отчужденность, холодность и просчитанность изображения, чрезвычайно сильный эмоциональный ответ.

Художественный критик Александр Евангели писал, в связи с Гронским, о дегуманизации фотографии, о «вычитании человеческого» в его работах. Действительно холодное совершенство его работ как будто позволяет

⁶¹⁷ Жюльен Франсуа. Путь к цели: в обход и напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции. М.: Московский философский фонд, 2001. С. 135.

так оценивать его взгляд на мир, тем более, что люди у Гронского — это крохотные фигурки, едва выступающие из пейзажа и не обладающие самостоятельным значением. Взгляд фотографа легко идентифицировать с тотально технологическим восприятием мира. Это «вычитание человеческого», исчезновение субъекта, безличность видения связаны с исчезновением «объекта», утратой взглядом интенциональной на него направленности. И именно тут кроется парадокс фотографий Гронского. Избавляясь от объектов, от отчетливой «направленности на...», видение само по себе приобретает необыкновенную интенсивность отношения с миром во всей его неопределенности и полноте. И именно такая интенсивность данности нагружает фотографии высоким эмоциональным потенциалом, которого часто не имеют привычно гуманистические работы.

Очень часто работы Гронского — это серия завораживающих пейзажей, в которых почти не на что смотреть. Перед нами именно *данность без данного*. При всей своей галлюцинаторной конкретности фотографии Гронского гораздо больше лежат в плоскости чистого видения, видимости, видения, чем в области материальности представляемых объектов.

В той мере, в какой *данность* порывает с материальностью и индексальностью, фотография перестает фиксировать и читаемые индексы. У Тарковского прошлое вписывалось в руины множеством своих следов. У Гронского абсолютная современность, сегодняшний день, начинает нести в себе следы прошлого. Сегодня переживается как уже безвозвратно потерянное. На фотографиях Гронского актуальность отмечена печатью смерти.

Смерть являет себя не только в неживой природе, в обломках материальности, утратившей жизнь. Она являет себя и там, где просто происходит размывание границ. Живое отделено от мертвого границей, устанавливающей отличие организованного от энтропического. Когда эта граница размывается, смерть начинает уничтожать жизнь. Агамбен считает, что это относится даже к языку. Язык, по его мнению, состоит из системы правил, законов и области инновации, изменений, которую он называет *«anomia»*. Говорящий субъект возникает на пересечении нормы и ее отрицания:

Когда отношение между нормой и *anomia*, выразимым и невыразимым разрушается, язык умирает и появляется новая лингвистическая идентичность. Мертвый язык, таким образом, это язык, в котором больше невозможно проти-

вопоставлять норму и *aporia*, инновацию и консервацию. Таким образом, мы говорим о мертвом языке, что на нем больше не говорят, что в нем невозможно обозначить позицию субъекта⁶¹⁸.

По отношению к пейзажам Гронского, естественно с поправкой, можно сказать то же самое. Позиция субъекта здесь больше не отделена радикально от объекта, «промежуточные» зоны снимают тут ясность границ и различия. Зоны порядка и зона хаоса проникают друг в друга настолько глубоко, что больше не противостоят друг другу. Но есть в таких пейзажах и прямо лингвистический, вернее знаковый аспект. Интерпретанты перестают предписывать нам процедуры чтения. Кракауэр в своем эссе о фотографии писал, что бесконечное накопление следов, индексов (хотя он и не употреблял этого слова) приводит к постепенному уничтожению памяти, состоянию полной амнезии. Внешне это утверждение кажется парадоксальным, ведь след отсылает к прошлому, а потому является внешней инскрипцией памяти. В действительности же, индексы накапливаются, вырастают горы индексов, но они, в сущности, ни к чему не отсылают. Это физические знаки, совершенно утратившие способность к указанию, то есть лишившиеся своей лингвистической составляющей. Мы буквально имеем тут если и не омертвление языка, то наверняка омертвление знаков.

В пределе мы имеем следы, которые не обозначают никого, кто бы их оставил. Перед нами чистое поле означающих, потерявших означаемые. В одном из лучших современных текстов, предлагающих философский анализ свалки и мусора, — в романе Мишеля Турнье «Метеоры» — свалка определяется как тотальный триумф оболочек и внешнего, за которыми нет никакой сущности:

...я размышлял о парадоксах свалки, о том, что как бы глубоко она ни простиралась вниз, она все же всегда, по сути своей, всегда — оболочка, поверхность. В трех метрах под землей, как и сверху, лежат бутылки, тюбики, гофрированный картон, газеты, раковины улиток. Свалка похожа на луковицу, в которой идут слой за слоем, до самой сердцевины. Субстанция вещей: мякоть фруктов,

⁶¹⁸ Agamben Giorgio. Remnants of Auschwitz: the Witness and the Archive. N. Y.: Zone Books, 1999. P. 160.

плоть, тесто, краски, кремы и тому подобное — все исчезло, поглощено, съедено, высосано Городом. Свалка — это антигород — нагромождение оболочек. Сущность погребена, форма сама становится сущностью. Отсюда несравненное богатство этой псевдосущности, которое есть не что иное, как скопление форм. Тягучее и жидкое испарилось, осталось только собрание неисчерпаемой роскоши мембран, пленок, капсул, коробок, бочонков, корзин, бурдюков, мешков, рюкзаков, ранцев, котелков, фляг, клеток, ящиков и шкатулок, не говоря уж о тряпье, рамах, полотнах, брезенте и бумаге⁶¹⁹.

Этим оболочкам без содержимого, этим означающим без означаемых, этой данности без данного — не о чем говорить.

Пейзажи Гронского не просто безлюдны, они безмолвны, и в этом смысле они обладают определенным формальным совершенством, которым иногда отмечены мертвые вещи. Эти *cityscapes* — пространства глубокой тишины, молчания. В них чистая поверхностность вещей достигает кульминации. Это изображения без «глубины», и от этого еще более формально совершенные. Их плоскости начинают напоминать картины, которые в XX веке стали вбирать в себя мусор и хлам, как материал.

Едва ли не первым был Курт Швиттерс, провозгласивший для своего *Мерца* равенство всех материалов и отсутствие унифицируемого и выразимого смысла.

Нужно взять стоматологическую бормашину, мясорубку, машину для чистки трамвайных путей, автобусы и автомобили, велосипеды, тандемы и шины от них, а также военные запасы и все это деформировать. Взять различные виды света и деформировать жесточайшим образом. Пусть сталкиваются локомотивы, гардины и портьеры танцуют с оконными рамами, образуя паутину, и бьют визжащие стекла. Нужно раскопегарить паровой котел так, чтобы он взорвался, испустив облако железнодорожного смрада. Нужно взять нижние юбки и другие вещи этого типа, а также ботинки, парики и лыжи и бросить их в нужное место и в нужное время. По мне, так можно взять еще капканы, самострелы, адские машины, блесны и воронки, безусловно деформировав их художественным образом. Очень рекомендуются шланги. Короче говоря, брать можно все

от сетки для волос знатной дамы до короны императора, с учетом, конечно, соотношения величин, необходимых для создания произведения. Самих людей можно тоже использовать. Самих людей можно привязывать к кулисам⁶²⁰.

Сама разнородность элементов и материалов, отсутствие дискриминации между людьми, тканями и металлом блокирует целостность и, по мнению Швиттерса, обеспечивает более высокую степень выразительности, которая наступает только за пределами лингвистической способности и области смыслов. Швиттерс писал:

Любая попытка воспроизвести формы природы негативно сказывается на силе последовательности в достижении выразительности. Я отказался от всякого воспроизведения элементов природы и начал рисовать одни элементы картины <...> Сегодня мне кажется, что стремление к выразительности в произведении искусства является пагубным для самого искусства⁶²¹.

Мерц отражает окончательный кризис природы и ее отражения в пейзаже. Логическая форма интеграции в тотальности теперь выступает как бессодержательная, ничего не сообщающая. Полный хаос бессмысленного соединения элементов (а Швиттерс настаивает на бессмысленности) представляется ему более «содержательным», если это слово еще применимо. Свалка, лишенная всякого селективного принципа, выступает как парадоксальная модель искусства и мира вообще.

Но Швиттерс еще мыслит в категориях контрастов, резких противопоставлений материалов. Чем ближе мы подходим к сегодняшнему дню, тем менее существенной становится установка на контраст. Контраст создает игру оппозиций, которая всегда, как показывает семиотика, может быть введена в область смыслов. Следующий шаг в использовании материала сделал Жан Дюбюффе, который, по мнению Франсуа Дагонье, завершил разложение материала, начатое Швиттерсом. Формалисты и конструктивисты любили говорить о материале, у Дюбюффе само это понятие становится проблема-

⁶²⁰ Швиттерс Курт. Мерц // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. М.: Республика, 2001. С. 348–349.

⁶²¹ Там же. С. 344.

тичным. Художник размалывал мусор, превращал его в пасту, которую размазывал по поверхности, создавая странные пейзажи без всякой фигурации и мотива. Вот что писал Дюбюффе о методах своей работы:

Сначала я использовал для этого мусор, собранный метлой, собранный в комнате для шитья моей жены, в котором было много обрывков нитей, и мелкий мусор, смешанный с пылью, потом также различные ингредиенты, подобранные на кухне, такие как мелкая соль или сахарная пудра, манка или тапиока. Иногда мне служили найденные в отбросах некоторые части овощей, за которыми я ходил по утрам на рынок «Чрево Парижа». Позже я начал делать различные опыты, используя сухие листья, пучки травы, и тысячу иных вещей, после чего я пришел к выводу, что самые простые и бедные средства могут вызывать наибольшее удивление⁶²².

Сама пыль оказывается особо привлекательной для художника потому, что она относится к совершенно иному типу бытия, не кристаллизованного в объектах и вещах:

Голос пыли, душа пыли интересовали меня гораздо больше, чем цветок, дерево или лошадь, так как я предчувствую в них гораздо больше *странного*. Пыль — это существо (*un être*), столь отличающееся от нас. Взять хотя бы отсутствие определенной формы... можно хотеть превратиться в дерево, но куда более соблазнительно превратиться в пыль — в нечто столь непрерывное. Какой опыт! Какая информация!⁶²³

Дюбюффе, как и Швиттерс, считал, что сила воздействия («удивление») достигается только резким сдвигом в области материала. Но для Швиттерса эффект заложен в контрасте логически несовместимых элементов. Принцип *Мерца* близок самопределению сюрреализма, взятому у Лотреамона, согласно которому искусство — это «встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки»⁶²⁴. Дюбюффе полностью уничтожает контрасты и оппозиции,

⁶²² Dubuffet Jean. L'homme commun à l'ouvrage. Paris, Gallimard, 1973. P. 230.

⁶²³ Ibid.

⁶²⁴ Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. М.: Ad Marginem, 1998. С. 292.

перемалывая фрагменты в однородную массу. Художник создал целую серию холстов, покрытых такого рода пастой, сделанной из разных видов мусора. Они похожи на размазанные по холсту образцы разнообразных почв. Пейзаж тут становится прямой демонстрацией грунта, возникающего из перемолотого мусора.

Мусор занимает в новейшем искусстве все более и более заметное место. Десятки художников используют его для своих работ. Он все меньше может называться материалом, даже если он не размельчен, как у Дюбюффе. Мусор выводит искусство за пределы лингвистической компетенции, за пределы гештальтирования, понятия формы. Мы входим в зону неопределенного и недифференцированного.

Я начинал этот текст с интеграции в пейзаже следов, фрагментов прошлого. Эта интеграция не была безоблачной с самого начала. Она предполагала постоянное удвоение космографии — мира гештальтов и смыслов — топографией — лабиринтным соскальзыванием из воображаемого и символического в травматическое, реальное. У Лакана в этот момент выныривал из поля означающих субъект, который тут же вновь исчезал за пеленой означающих. Постепенно, однако, удвоение космографии топографией само пришло в упадок. Пейзаж перестал структурировать мир в тотальность и постепенно сам превратился в зияние неопределенного и непостижимого. В двадцатые годы следы эволюции еще организовывали динамическую форму, переживаемую человеком. Но эволюция и ее следы все сильнее корродировались как нерелевантные, а на их место выдвигалась гигантская морфология тотальности, как деформирующего поля. В какой-то момент, однако, оппозиции, дублирования разделения между космографией и топографией сами начинают исчезать. Сегодня, как мне представляется, различие лабиринта и пейзажа утратило свою силу, пейзаж окончательно превратился в несхватываемый сознанием лабиринт.

III. МЕМОРИЗАЦИЯ ХОЛОКОСТА КАК ПАМЯТНИК СУБЪЕКТИВНОСТИ

На базе Музея Холокоста в Вашингтоне был инициирован проект «Энциклопедия лагерей и гетто». Руководил проектом Джефри Мегаржи. Необходимость в этой энциклопедии определялась тем, что, как ни странно, относительно полного списка мест, где нацисты осуществляли разные формы насилия, не существовало. Вскоре список достиг десяти тысяч наименований. Тогда встал вопрос об отборе мест, непосредственно связанных с убийствами и Холокостом. Но провести такую селекцию оказалось невозможным. Затем была обнаружена сенсационная цифра в двадцать тысяч наименований. И наконец в январе 2013 года исследователи проекта объявили, что ими каталогизировано 42 500 мест, в которых было уничтожено от пятнадцати до двадцати миллионов человек⁶²⁵. История эта показательна с разных точек зрения. Из нее, например, следует, что чем ближе мы к событиям массовых убийств, тем меньше мы о них знаем, тем полнее стерты они из памяти. Понадобилось примерно семьдесят лет, чтобы восстановить утраченные имена и названия.

Идея Холокоста традиционно ассоциируется с Аушвицем (или, как принято говорить по-русски, Освенцимом) и несколькими менее известными лагерями: Треблінка, Дахау, Собибор и т. д. Естественно, 42 500 имен невозможно запомнить, чисто количественно они превышают потенциал человеческой памяти. Но обширность этих зон забвения говорит не только об

⁶²⁵ *Milmo Cahal*. Has Holocaust history just been rewritten? Astonishing new research shows Nazi camp network targeting Jews was “twice as big as previously thought”. // Independent. 2013. 3 March.

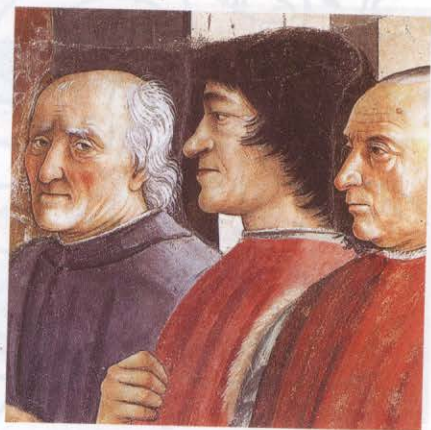
ограниченности памяти. Мы хорошо знаем еще от Фрейда, что травма первоначально вытесняется в подсознание и только через долгое время вновь возникает, сначала как симптом, а потом как вторичное, вновь сконструированное воспоминание. Вытеснение травмы — это защита от того, что слишком трагично, позволяющая сознанию ассимилировать случившееся в «историю жизни». Фрейд говорил о защитной функции вытеснения: «...истерия возникает в результате продиктованного защитными соображениями вытеснения несовместимого представления, после чего от вытесненного представления остается слабый (едва заметный) след в памяти, а отнятый у него аффект используется для соматической иннервации: конверсии возбуждения»⁶²⁶. Соматический симптом, таким образом, возникает как конверсия следа в памяти.

Почему же именно Освенцим не был подвергнут вытеснению и остался в памяти поколений, а иные места были преданы забвению? Согласно Теодору Адорно, травма Освенцима нарушила сам вековой механизм европейского сознания. Так, когда-то, Лиссабонское землетрясение сделало невозможным для Вольтера мыслить в категориях лейбницевской теодицеи. Событие Холокоста поставило под сомнение само существование базисных метафизических категорий. Это состояние Адорно считал утверждением абсолютной негативности: «Способность к метафизике вызывает насмешки, потому что произошедшее разрушило для спекулятивного метафизического мышления само основание возможности соединить это мышление с опытом»⁶²⁷. Например, смерть, которая всегда завершала смерть индивида, перестает относиться к индивиду и становится принадлежностью безличного существа, уничтожаемого в порядке административной деятельности: «Страх был связан с *principium individualoris* самосохранения, который самоуничтожается по законам собственной логики»⁶²⁸. Даже страх утрачивает связь с эмпирическим индивидом. Весь аппарат мышления повисает в безвоздушной пустоте, переставая соотноситься с какой-либо реальностью. В то же время реальность перестает получать из понятий какой бы то ни было смысл: «После Освенцима чувство противится такому утверждению пози-

⁶²⁶ Фрейд Зигмунд, Брейер Йозеф. Исследования истерии. // Фрейд Зигмунд. Собр. соч.: В 26 т. СПб.: Восточно-европейский институт психоанализа, 2005. Т. 1. С. 343.

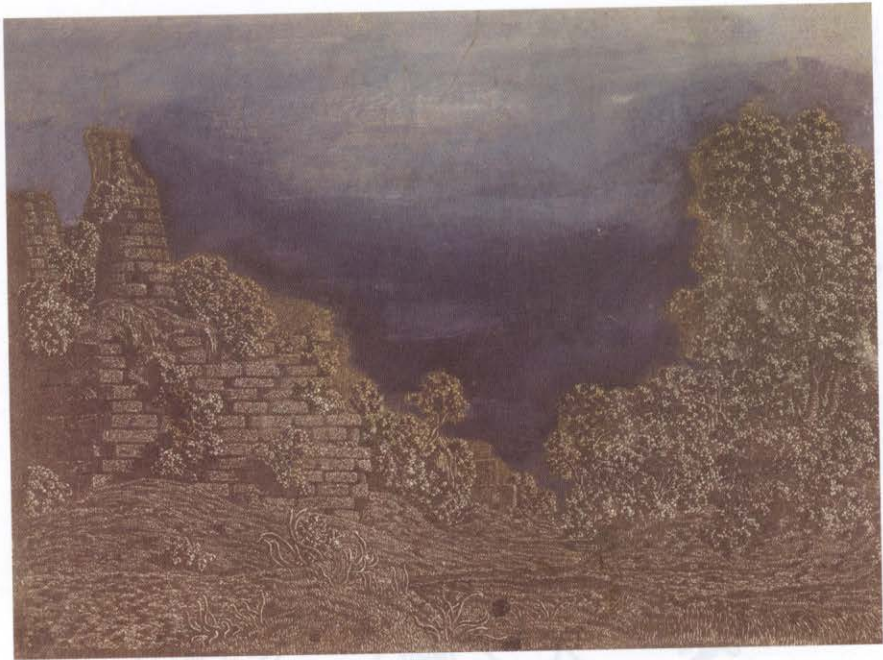
⁶²⁷ Адорно Теодор В. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. С. 322–323.

⁶²⁸ Там же. С. 323.



К СТРАНИЦЕ 40:

Утверждение устава францисканского ордена. Фреска Доменико Гирландайо. 1482–1485





К СТРАНИЦЕ 306:

На предыдущей полосе вверх: Могила горациев и куриациев. Гравюра Геркулеса Зегерса. 1615–1630

На предыдущей полосе вниз: Большое дерево. Гравюра Геркулеса Зегерса. 1615–1630

К СТРАНИЦЕ 314:

Вверху и на следующей полосе: Фотографии из цикла «Пастораль». Александр Гронский. 2009–2011







К СТРАНИЦЕ 337:

На предыдущей полосе сверху: Мемориальный камень на месте концлагеря Богдановка

На предыдущей полосе внизу: Останки человеческих костей на месте концлагеря Богдановка. 1944

Вверху: Фотография из цикла *Helmbrechts walk*, 1998–2003. Сьюзен Силас. 1998–2003

тивности наличного бытия, видит в нем только пустую болтовню, несправедливость к жертвам; чувство не приемлет рассуждений о том, что в судьбе этих жертв еще можно отыскать какие-нибудь крохи так называемого смысла...»⁶²⁹

То, что описывает Адорно, похоже на описание травмы у Лакана, который считал, что травма — это обнаружение реального, то есть чего-то такого, что не организуется в образы и гештальты Воображаемого, а следовательно, не может войти и в область символического. Реальное — это то, что не может быть увидено (не имеет образа) и не может быть названо (не имеет имени). А потому оно имеет свойства галлюцинации, которая стоит перед глазами и одновременно вычеркнута (*forclos*) из восприятия.

И у Адорно, и у Лакана речь идет о *частном*, неспособном войти в сколько-нибудь адекватные отношения с *общим*. Эта неспособность, максимально полно выраженная лишь в геноциде, понимается как общее проявление рационализации, характерной для Просвещения и наступившей после него «современности». Центральной фигурой в таком понимании геноцида оказался Гегель. Именно гегелевский субъект постоянно движется между всеобщим, абсолютным, концептуальным и частным, при этом движение это подчиняет частное всеобщему. Эмманюэль Левинас считал, что Холокост — это прямое следствие этого тотализирующего гегелевского шествия истории:

Всякий народ составляет часть истории, имеет в ней свою определенную сущность, чтобы по-своему вносить вклад в общее дело, его обнимающее и превосходящее, где он в конечном счете растворяется и исчезает. Вечна только сама всеобщая история, принимающая наследство мертвых народов. Частичность народа тождественна его конечности. Это возведение исчезновения определяется гегелевской логикой. В самом деле, частичность некоторой вещи имеет смысл только по отношению к целому; поэтому от имени гегелевской логики провозглашается необходимое исчезновение каждого народа, ибо все конечное должно прийти к концу⁶³⁰.

Еврейский народ обречен потому, что рациональность истории обрекает его на исчезновение в качестве частного, не подпадающего под общее

⁶²⁹ Адорно Теодор В. Негативная диалектика. С. 322.

⁶³⁰ Левинас Эмманюэль. Избранное: Трудная свобода М.: РОССПЭН, 2004. С. 493.

понятие. Нацисты собственно и занимаются уничтожением партикулярности евреев, с одной стороны, подводя их под общее понятие расы, а с другой стороны, дегуманизируя до такой степени, чтобы они утратили всякие индивидуальные черты.

Известный исследователь Холокоста Омер Бартов рассказывает, как однажды он оказался в Германии на семинаре по истории еврейского геноцида и с удивлением обнаружил, что никто из студентов и преподавателей не занимается жизнью жертв, и что их внимание целиком направлено только на деятельность палачей, на их идеологию и детали организации массового уничтожения. На семинаре еврейское видение событий было абсолютно не представлено, доминировала только немецкая точка зрения. Бартов пишет:

Когда я спросил студентов и их профессоров по поводу такого видения, у них наготове был ответ: нацисты дегуманизировали своих жертв до такой степени, что они больше не существовали в их глазах как человеческие существа. Соответственно, чтобы объяснить геноцид, нет необходимости знать что-либо о реальности жертв, ведь для убийц она не имела значения⁶³¹.

Бартов иронически заметил, что исследователи Холокоста совершенно невольно завершают в своих работах программу нацистов, окончательно уничтожая индивидуальность жертв. Он и книгу свою назвал: «Стертые. Исчезающие следы еврейской Галиции в сегодняшней Украине».

Кризис гегелевского субъекта оказывается тут не в том, что он не может подобрать общее понятие для частного явления, а в том, что тотализирующее мышление просто физически уничтожает все индивидуальное, оставаясь один на один с образующейся пустыней, в которой больше нет индивидов. *Principium individualis*, о котором говорил Адорно, перестает действовать из-за отсутствия индивидов. Представления Адорно о Холокосте, однако, эволюционируют. Первоначально в «Диалектике Просвещения», написанной совместно с Максом Хоркхаймером, преступления нацизма интерпретируются как прямое следствие веберовской инструментальной рациональности. Это представление было подхвачено и развито многими, начиная с Ханны

⁶³¹ Bartov Omer. *Erased. Vanishing Traces of Jewish Galicia in Present-Day Ukraine*. Princeton: Princeton University Press, 2007. P. XII.

Арендт, подчеркивавшей, прямо по Веберу, бюрократически безличный характер Холокоста, и кончая Зигмунтом Бауманом, провозгласившим Холокост прямым продуктом современной технологической цивилизации:

...идейные процессы, своей внутренней логикой приведшие к проектам геноцида, и технические ресурсы, позволяющие осуществление таких проектов, не только оказались полностью созвучными современной цивилизации, они были обусловлены, порождены и обеспечены ей. Холокост не просто загадочно избежал столкновения с нормами и институтами современности. Напротив, именно эти нормы и институты сделали Холокост возможным. Без современной цивилизации и ее основных достижений не было бы Холокоста⁶³².

Но постепенно позиция Адорно усложнилась, и это хорошо видно в «Негативной диалектике», где Холокост связывается с чистой негативностью, то есть именно поражением, а не победой гегелевского субъекта. Теперь уже всеобщее неспособно уничтожить индивидуальное, наступает момент их радикального разъединения. Эта эволюция любопытна потому, что она сопровождает эволюцию самосознания нашей цивилизации — от ощущения господства голый инструментальной рациональности к глубокому кризису субъективности.

Освенцим неожиданным образом оказывается местом, в котором кризис субъективности реализует себя с максимальной полнотой. Он оказывается в странном ряду, который некоторые теоретики начинают со знаменитого «Письма» Гуго фон Гофманстала. В этом тексте лорд Чэндос говорит об утрате абстрактными понятиями смысла, о их несовпадении с реальностью: «...абстрактные слова, какими неизбежно пользуется человек, высказывая то или иное суждение, у меня на языке распадались, как под ногой рассыпаются перестоялые грибы»⁶³³. Освенцим начинает неожиданно свидетельствовать о том же, о чем говорил европейский модернизм. И то и другое свидетельствует о кризисе репрезентации. Майкл Ротберг, например, поставил взгляд Адорно на Освенцим в прямую связь с его модернистскими вкусами в искусстве. С его точки зрения, Бауман артикулировал связь Холокоста с совре-

⁶³² Bauman Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press, 1989. P. 87.

⁶³³ Гофмансталь Гуго фон. Избранное. С. 522.

менностью, а Адорно и Бланшо уже предвосхищают постмодернистский Холокост. По мнению Ротберга, они позволяют более сложно артикулировать современность до Освенцима и развитие после него и показывают, каким образом травма Холокоста входит в плоть модернизма и двигает его за пределы самого себя⁶³⁴.

Освенцим оказался тем фактором, который вынудил философов пересмотреть гегелевскую телеологию субъекта. Это хорошо видно на примере Славоя Жижека, который многократно подчеркивал, что гегелевский субъект должен быть интерпретирован иначе, чем это было принято до Холокоста. Вот что он пишет о гегелевском субъекте:

...всякое понятие одновременно *необходимо* (то есть неизбежно, если мы хотим понять реальность, онтологическую структуру за ней) и *невозможно* (то есть, само-отрицаемо, несостоятельно: как только мы целиком и последовательно применяем его к реальности, оно разлагается и/или превращается в свою противоположность). Это концептуальное напряжение/«противоречие» одновременно является высшим *spiritus movens* самой «реальности»: отнюдь не сигнализируя о неспособности нашей мысли постичь реальность; внутренняя непоследовательность нашего понятийного аппарата — это конечное доказательство того, что наша мысль не является просто логической игрой, в которую мы играем, но что она способна достичь самой реальности, выражая ее внутренних структурирующий принцип⁶³⁵.

То, что Адорно представлялось крахом гегелевской диалектики, выражением абсолютной негативности, у Жижека уже освоено, переварено и превращено в настоящую продуктивную позитивность. Наша неспособность связать понятие и индивидуальные феномены оказывается у него совершенно позитивным утверждением адекватности нашего сознания. Просто процесс сближения реальности и концептов перестает быть финализируемым, а становится бесконечным, как бесконечна хайдеггеровская герменевтика

⁶³⁴ Rothberg Michael. Traumatic realism: the demands of Holocaust representation. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2000. P. 21–23.

⁶³⁵ Žižek Slavoj. The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology. London: Verso, 1999. P. 99.

постижения реальности. Но собственно эта бесконечность и есть теперь новая форма адекватности.

Освенцим в такой перспективе все меньше и меньше оказывается меморизацией Холокоста и все больше и больше — зеркалом нашей собственной меняющейся субъективности. Пол Айзенштайн даже опубликовал книгу «Травматические встречи. Репрезентация Холокоста и гегелевский субъект»⁶³⁶. Освенцим в таком контексте возникает как памятник нашему собственному сознанию. В каком-то смысле эту метаморфозу почувствовал Доминик ЛаКапра, который писал о бесконечном непрекращающемся трауре по жертвам, который начат еврейским геноцидом. Так же, как субъект не может достичь совпадения реальности с понятием, так же оказывается незавершимым процесс траура, который может облегчить пережитую травму. Но главным тут оказывается признание, что сам процесс траура — это психоаналитический трансфер, перенос, в котором наша субъективность начинает играть доминирующую роль⁶³⁷. Возможно, самое интересное в этом процессе то, что первоначально Освенцим возникает как парадоксальная попытка представить непредставимое. Иными словами, в начале Освенцим — это памятник краху репрезентации, это мемориал немемориализируемому. Между тем, постепенно сама нерепрезентируемость начинает репрезентироваться, а концлагерь становится рефлексивной моделью сознания, переживающего кризис.

Я думаю, что этот переход от нерепрезентируемости к эффективной меморизации, правда даже не столько жертв Холокоста, но нас самих, стал возможным благодаря очень простым свойствам Освенцима. Прежде всего, это четко определенное место. Более того, это место, к которому ведут пути, например, железнодорожные пути, на которых сосредоточился в своем фильме Клод Ланцманн. Кроме того, это лагерь с уникальной структурой. Часть лагеря специализировалась в безостановочном уничтожении евреев, другая же часть его была трудовым концентрационным лагерем, в котором люди

⁶³⁶ Eisenstein Paul. Traumatic encounters: Holocaust representation and the Hegelian subject. Albany: State University of New York Press, 2003.

⁶³⁷ Идеи ЛаКапра изложены в трех книгах: *LaCapra Dominick. Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994; *LaCapra Dominick. History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998; *LaCapra Dominick. Writing History, Writing Trauma*. Ithaca: Johns Hopkins University Press, 2001.

пребывали относительно долго. Многие заключенные этого лагеря остались в живых и свидетельствовали, целый ряд заключенных, таких как Эли Визель или Primo Levi, написали книги. В то время как в «чистых» лагерях смерти без трудового компонента, таких как Треблинка, Собибор, Хелмно, Бельжец, почти никто не остался в живых, свидетельствовать было некому, и, соответственно, названия этих лагерей меньше на слуху.

С моей точки зрения, Освенцим предлагал для меморизации и эффективную иконографическую схему. С одной стороны, мы имеем множество изображений, на которых лагерь предстает как воплощение порядка, геометрической схематики и, одновременно, обыденности. Лагерь одновременно ничем не примечателен, но и несет на себе печать регулярности, которая прекрасно выражает идею абстрактной понятийности. С другой же стороны, он ассоциируется с чудовищными фотографиями гор трупов, волос, очков, обуви, которые бросают вызов этой регулярности. Мы имеем выразительную схему несовместимости порядка, понятийности и индивидуальной реальности, воплощенной в смерти. И вместе с тем эта несовместимость оказывается выразительной репрезентативной схемой, способной выразить конфликтность современной субъективности. Парадокс Освенцима заключается как раз в том, что он вписался в роль выражения невыразимого.

В последнее время, однако, положение стало меняться. Регистрация 42 500 мест, принадлежавших нацистской репрессивной машине, — лишь промежуточный финал этих перемен. Существенную роль в них сыграли книга Тимоти Снайдера *Bloodlands* — «Кровавые земли» (2010) и фундаментальный труд Итцхака Арада «Холокост в Советском Союзе» (2009). Впрочем, движение к ревизии Холокоста включает в себя целую группу историков. Это ревизионистское движение подчеркивает, что в лагерях смерти, а тем более в концентрационных трудовых лагерях, погибла незначительная часть жертв Холокоста. Снайдер, например, подчеркивает, что к моменту прихода Гитлера к власти евреи в Германии составляли менее одного процента немецкого населения, а к моменту начала Второй мировой войны — примерно четверть процента. Погибшие 165 000 немецких евреев — это менее трех процентов от общего числа жертв Холокоста. К началу Второй мировой войны нацисты убили около десяти тысяч человек, в то время как сталинский режим уже уничтожил миллионы голодом и расстрелял около миллиона человек. Союзники освободили такие концентрационные лагеря, как Бельзен и Дахау, но они не

попали ни в один лагерь смерти, о которых они знали только по фотографиям и хронике, снятой Красной армией, соответственно они не оказались и в тех местах, где осуществлялась основная масса сталинских и гитлеровских преступлений. Снайдер пишет о том, что основная масса жертв репрессий была уничтожена не в лагерях смерти:

Массовые убийства в Европе, — пишет он, — обычно ассоциируются с Холокостом, а Холокост — с быстрым индустриальным убийством. Эта картина слишком простая и чистая. В немецких и советских местах уничтожения методы убийства были скорее примитивными. Из четырнадцати миллионов гражданских и военнопленных, уничтоженных в кровавых землях (так Снайдер называет зоны массовых убийств — М. Я.) между 1933 и 1945, более половины умерли от того, что их лишили еды. <...> После смерти от голода следовали расстрелы, и только потом — газовые камеры⁶³⁸.

Из сказанного следует, что Освенцим с его рациональной промышленной организацией убийств, а следовательно с адорновским разъятием концептуального и индивидуального — это в сущности ложный символ массовых зверств. Нет ничего от Просвещения и его наследия в том, чтобы морить людей голодом или расстреливать, а потом сбрасывать трупы в канаву.

Большая часть мест экзекуций остались неизвестными. Тем более, что примерно начиная с 1942 года Зондеркоманды занимались уничтожением трупов, складывая их в гигантские поленницы примерно по две—две с половиной тысячи в каждой, а затем развеивая пепел. Существуют свидетельства о том, как нацисты привязывали людей, преимущественно евреек, к поленницам из трупов и сжигали их вместе с трупами живьем (хороша бюрократическая рациональность!). Пауль Блобель, командовавший Зондеркомандой 4А, занимавшейся расстрелами в Бабьем Яру и иных местах на Украине, даже изобрел машину, которая размалывала кости, оставшиеся после сожжения. Один из свидетелей этой операции, еврейский пленный Зяма Трубаков, показывал, что он участвовал в уничтожении примерно 125 000 трупов. Речь шла о буквальном стирании следов и уничтожении мест, с которыми можно связать память.

⁶³⁸ Snyder Timothy. Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin. N. Y.: Basic Books, 2010. P. XIV.

Понятно, что голодомор не имеет определенного места, но определенного места нет у тысяч расстрелов. Местом гибели систематически становились множество дорог, не обладающих той впечатляющей завершенностью, какой обладают рельсы, входящие в жерло главных ворот Освенцима. Среди известных мест массового уничтожения несомненно числится Бабий Яр, где, вероятно, погибло более 150 000 евреев, и откуда спаслись всего 29 человек. Известность Бабьего Яра связана с его расположением на окраине Киева. А вот, например, страшный концлагерь Богдановка, где погибло 55 000 человек, мало известен. Богдановка — большое село, где сегодня проживает менее двух тысяч жителей. Построенный тут в свинокомплексе концлагерь для евреев находился под румынской юрисдикцией, а потому почти автоматически выводился из поля внимания. Здесь, в основном, уничтожались евреи из Одессы. Операция эта проходила между октябрём и декабрём 1941 года и включала неслыханные по садизму экзекуции, по сравнению с которыми бледнеет даже Освенцим. Кто, например, знает, что 25 000 человек было сожжено здесь живьем в бараках и складах в первые же дни операции! Итцхак Арад описывает обстоятельства, связанные с Богдановкой. Из Одессы и из Бессарабии евреи отправлялись в Богдановку пешком, шли они конвоями из тысяч заключенных. Переход занимал две или три недели, множество этаплируемых были расстреляны по дороге румынским конвоем или умирали в пути. Вдоль всей дороги лежали трупы. К середине ноября 1941 около десяти тысяч заключенных в этом районе умерли от болезней и голода. Вскоре в лагере началась эпидемия сыпного тифа, уносившая в день от пятисот до семисот человек. В связи с эпидемией румынские власти решили приступить к ликвидации заключенных, не дожидаясь их передачи немцам. Непосредственное исполнение было поручено украинской полиции и отряду *Volksdeutsche*. 21 декабря 1941 года больные, старики и дети были согнаны в здания свинарников в количестве до пяти тысяч человек и сожжены заживо. Под крики сгорающих начались расстрелы, которые с перерывом на Новый год и Рождество продолжались до 9 января. Сожжено и расстреляно было 55 000 человек⁶³⁹.

⁶³⁹ Arad Yitzhak. The Holocaust in the Soviet Union. Lincoln—Jerusalem: University of Nebraska Press—Yad Vashem, 2009. P. 241–243.

В Богдановке не существует никакого мемориального комплекса. Есть небольшой камень, и больше ничего. Мне удалось собрать горстку фотоматериалов, на которых практически нечего разглядывать^{VII}. Таких мест стертой памяти множество. Их знаком становится не мощная знаковая дихотомия Освенцима, но зона абсолютной неопределенности. Меморизация тут не может осуществляться вокруг места, структуры, запоминаемых, зримых вех. Она разворачивается в основном вокруг топоса забвения. Сама фигура забвения, абсолютной стертости и неопределенности выводится тут на первый план.

Существенной для новой стратегии меморизации становится тема дороги, а не места. Широкую известность приобрел в этой связи проект Сьюзен Силас *Helmbrechts walk, 1998–2003*⁶⁴⁰. Проект задумывался как форма меморизации одного мелкого на фоне гигантской трагедии Холокоста события. 13 апреля 1945 года 580 узниц небольшого лагеря Хелмбрехтс, связанного с большим лагерем Флоссенбург, были переведены из Германии на оккупированную территорию Чехословакии. Эту группу женщин гнали по дороге — пешком 225 миль в течение 22 дней. Силас решила установить маршрут этого марша, пройти по нему и задокументировать движение по этому маршруту в фотографиях и дневнике. Проект осуществлялся с 1998 по 2003 год и увенчался изданием 48 фотографий с текстами. Фотографии Силас показывают ничем не примечательные фрагменты дороги, с которой стерты все следы исторического марша^{VIII}.

Это именно то, что Жиль Делез называл *espace quelconque*. Точно также это могла бы быть дорога, по которой гнали на смерть евреев в Богдановку. Делез связывал это неопределенное пространство, прежде всего, с монтажом, способным создать какое угодно воображаемое пространство:

Это пространство виртуальной сочетаемости, воспринимаемое как место «чисто» возможного. То, что фактически показывают неустойчивость, разнородность и отсутствие связности в таком пространстве, можно назвать богатством потенциала или сингулярностей, напоминающих условия, предвещающие любую актуализацию и всякое обусловливание⁶⁴¹.

⁶⁴⁰ О проекте Силас см.: *Kaplan Brett Ashley. Landscapes of Holocaust Postmemory*. N. Y.: Routledge, 2011. P. 99–121.

⁶⁴¹ Делез Жиль. Кино. С. 169.

Пространства памяти у Силас лишены следов, а потому они совершенно потенциальны в смысле актуализации в них прошлого. Существенно, конечно, и то, что они фиксируют дорогу, то есть избегают традиционной для памяти связи с местом, теоретизированным Пьером Нора и его соратниками. Делез бы назвал это номадическим мемориалом. Нечто подобное уже было опробовано в творчестве Винфрида Георга Максимилиана Зебальда, помещавшего в свои романы старые фотографии, способные включаться в различные ассоциации и пробуждать различные воспоминания. Речь шла об использовании изображений как носителей множественной и неопределенной смысловой потенциальности, и даже как распылителей смысла и идентичности. Сам Зебальд указывал, что фотографии служат генераторами нарративов, без которых их смысл неясен. Развертывание же нарратива может быть уподоблено движению по дороге, которое разворачивает текст и постоянно его стирает, разрушает. Дж. Лонг пишет о смысловой стратегии Зебальда в использовании фотографий на примере его романа «Эмигранты»:

По его собственному признанию, некоторые из них должны создавать в читателе неопределенность по отношению к аутентичности текста, примером чего может служить фотография Макса Фербера. Персонаж составлен из двух фигур — еврейского беженца от нацизма, который был владельцем манчестерской квартиры Зебальда в 1960-е, и художника Франка Ауэрбаха. Но на фотографии Фербера показано третье лицо⁶⁴².

В поисках меморизации Зебальд оперирует совершенно иными категориями, чем те, которые использовал Адорно. Речь не идет о разрыве между означаемым и означающим, понятием и индивидуальным. Речь идет о крайней нестабильности, неуловимости самих понятий означающего и означаемого. Кто такой Фербер? Есть ли у него вообще какая-то идентичность? Но то же самое можно сказать и о *Helmbrechts walk* Силас. Какова идентичность этого места в лесу или этого поворота дороги, или этого дерева? Можно ли вообще тут говорить о дихотомии понятийного, общего и индивидуального?

⁶⁴² Long J. J. W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. P. 47.

Я считаю, что новый этап меморизации, который являет нам себя в творениях Зебальда и Силас, относится к постадорновской концепции субъекта. Я бы назвал эту концепцию левинасовской, хотя, конечно, она не может целиком сводиться к фигуре Левинаса. Я все же сосредоточусь тут на Левинасе, хотя и буду лишь фрагментарно использовать его мысль. В «Тотальности и бесконечности» Левинас пишет о возникновении бытия и психики как отделении человека от потока существования, в котором он пребывает до события их конституирования. Установление бытия — это помещение себя в хронологическое время. Психика, то есть рефлексия, выделение из чистого потока существования возможны, только если из этого потока выделяется идея времени, как тотальности, имеющей будущее и, конечно, прошлое. Конституирование прошлого, то есть памяти, — фундаментальный акт становления онтологии:

Тотализация осуществляется только в истории — в истории, пишущейся историографами, то есть живущими позже, пережившими. Она основывается на утверждении и убежденности, что хронологический порядок истории, создаваемой историками, вычерчивает линию бытия-в-себе, аналогичную природе. Время всеобщей истории остается как бы онтологическим фоном, где отдельные существования теряются либо идут в счет и где хотя бы резюмируются их сущности. Рождение и смерть как разделяющие их точечные мгновения включаются в универсальное время историка, «пережившего»⁶⁴³.

Прошлое, то есть память, лежит в основе бытия, онтологии, но дается только сознанию «пережившего», который способен видеть в любой трагедии только прошлое, факт памяти. Иными словами, память, ложась в основу онтологии, исключает этическое измерение, когда человек оказывается один на один с жертвами, а не созерцает их как историограф из комфорта будущего и тотальности. Как видим, Левинас полностью исключает кантовско-адорновскую перспективу всеобщего, понятийного онтологического из этического подхода к трагедии. Онтология способна обосновывать правила, законы, но не этику. Кроме того, психика и сопровождающая ее онтологичность сознания всегда локализируются в некоем месте.

⁶⁴³ Левинас Эмманюэль. Избранное. Тотальность и Бесконечное. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 91–92.

Память, помещая событие в хронологическую тотальность, где смерть и рождение уже не то, чем они были без онтологии, снимает этическое измерение. Вместо того, чтобы являть пассивность абсолютной этической открытости страданию Другого, онтология и рефлексирующая психика вносят в мир позицию господства, контроля подчинения, по определению расположенную вне этики: «...аффект оказывает травматическое воздействие в прошлом более глубоком, чем то, что я способен собрать памятью, историографией, над чем я способен априорно господствовать: во времени до начала»⁶⁴⁴, — пишет Левинас в книге «Иначе, чем Бытие», посвященной жертвам Холокоста. Время до начала — это время до конституирования хронологии, временной тотальности Бытия.

Левинас считает, что меморизация травмы, если она не хочет перейти во внеэтическое, должна разворачиваться вне памяти, вне места и вне истории. Аннабель Херцог назвала ту совершенно необычную память, о которой говорит Левинас, «памятью беспамятства» (*memory of the immemorial*)⁶⁴⁵. Что же это за память беспамятства? Один из талмудических комментариев Левинаса называется «По ту сторону памяти». Он касается исхода евреев из Египта, то есть самого момента конституирования истории и одновременно освобождения из рабства, момента, возвращение к которому, по мнению Левинаса, устанавливает еврейскую субъективность как универсальную чувствительность к страданию, как *этику*. Иудаизм разворачивается вокруг постоянного воспоминания о том, чего никто не помнит и что располагается до возникновения еврейской истории, как замкнутой тотальности. В этом замечательном тексте Левинас останавливается на одном фрагменте из книги «Чисел»:

И сказал Господь Моисею, говоря: объяви сынам Израилевым и скажи им, чтоб они делали себе кисти на краях одежд своих в роды их, и в кисти, которые на краях, вставляли нити из голубой шерсти; и будут они в кистях у вас для того, чтобы вы, смотря на них, вспоминали все заповеди Господни, и исполняли их,

⁶⁴⁴ Levinas Emmanuel. Autrement qu'être ou au-delà de l'essence. S.L.: Kluwer Academic, 1978. P. 140.

⁶⁴⁵ Herzog Annabel. Levinas, Memory, and the Art of Writing // The Philosophical Forum, Volume XXXVI, No. 3, Fall 2005. P. 333–343.

и не ходили вслед сердца вашего и очей ваших, которые влекут вас к блудодействию, чтобы вы помнили и исполняли все заповеди Мои и были святы пред Богом вашим (15, 37–40).

Речь тут идет о воспоминании, через которое вводятся этические обязательства евреев перед богом. Левинас обращает внимание на то, что вместо «чтобы вы, смотря на них», в Библии фигурирует единственное число: «чтобы вы, смотря на него». Иными словами, нити тут буквально подменены Богом, их созерцание дает возможность увидеть Бога. Левинас пишет:

Через воспоминание о действиях, предписанных Законом, — созерцание невидимого Бога! «Видение» невидимого Бога по отношению к этическим обязательствам Торы! Видение невидимого Бога в нитях, соединенных воспоминанием о выходе из Египта, о прошлом Исхода⁶⁴⁶.

Прошлое тут перестает быть прошлым и превращается в актуальное созерцание. А память о беспамятном вводится тут нитью, протяженностью, подобной пути, дороге, никак не фиксируемой в образе места. Бог может созерцаться только потому, что нить эта лежит вне образов памяти, вне места и вне времени.

Эти абстрактные, ничего не обозначающие нити похожи на дороги Силас или фотографии Зебальда. Воспоминание тут фиксировано не вокруг места, образа или даже моральных категорий типа абсолютного зла. В таких категориях Левинас видит уже торжество онтологии и крушение этики.

После всего сказанного можно сделать некоторые выводы о формах меморизации травматического опыта. Первое, что бросается в глаза, это то, что формы эти отражают определенную конфигурацию субъективности. Адорно еще мыслит в категориях гегелевского субъекта, хотя и подвергнутых радикальному пересмотру. Левинас уже существует вне диалектических схем. Ему уже не нужна драматическая оппозиция всеобщего и частного, которые не могут найти друг друга и являют себя в противопоставлении геометрии барачных лагерей и хаоса мертвых тел. Анна Ямпольская в своей недавней книге о Левинасе

⁶⁴⁶ *Levinas Emmanuel. In the Time of the Nation. Bloomington—Indianapolis: Indiana University Press, 1994. P. 79–80.*

показала, что к французскому философу Гегель пришел пропущенным через Гуссерля и оторванным от всякой диалектики общего и частного. Эта трансформация была проведена учеником Гуссерля Александром Койре и еще более интенсивно другим русским в Париже — Александром Кожевым⁶⁴⁷.

Левинасовский субъект ищет память беспамятства, которая вписана в «какие угодно пространства». Это память, лишенная опоры на видимые следы и знаковые оппозиции, она оперирует в пространстве несходного подобно голубым нитям на краях одежды. Человек должен видеть незапамятное в проживании того, чего он не знает и не может знать. Речь идет о некоей протосубъективности, еще не противостоящей никаким формам и оппозициям, ничему, что можно запомнить. Речь идет о субъекте, который утрачивает свою идентичность. Субъектом оказывается теперь тот, кто не имеет идентичности, и кто проходит через травму уничтожения репрезентации. Как заметил феноменолог Рудольф Бернет, память беспамятства похожа на фрейдовское вытеснение травмы, которая для вспоминания о ней нуждается во вторичном и непохожем переживании⁶⁴⁸. Но если меморизация травмы сегодня все больше и больше обращается не к адорновскому, а к левинасовскому типу сознания, не означает ли это того, что сама меморизация обращена не только на событие, но и на субъект. Событие в данном случае производит субъект. Травма, порождая, например, память беспамятства, производит саму конфигурацию субъекта. Бернет пишет о том, что субъект и травма не «со-временны» (*contemporains*), но симультанны (*simultanés*), и добавляет: «Эта странная симультанность между субъектом и травмой делает всякий субъект „травматизируемым“ субъектом, даже тогда, когда он в действительности не травмирован»⁶⁴⁹. Все происходит так, как если бы меморизируя прошлое, мы невольно воздвигали монументы самой форме субъективности. Пустые пейзажи Силас в равной мере меморизируют трагедию марша женщин из Хелмбрехтса и конфигурацию того субъекта, который пришел на смену модернистскому, разорванному субъекту Адорно. Мы всегда, в кон-

⁶⁴⁷ Ямпольская Анна. Эмманюэль Левинас. Философия и биография. Киев: Дух-Літера, 2011. С. 264–284.

⁶⁴⁸ Bernet Rudolf. Le sujet traumatisé // Revue de Métaphysique et de Morale, n. 2, Avril-Juin, 2000. P. 148.

⁶⁴⁹ Ibid. P. 157.

це концов, воздвигаем памятник себе и собственному сознанию. Я бы даже предположил, что изменение конфигурации субъективности ответственно за неожиданно обострившийся интерес к забытым и полузабытым местам репрессий и массовых казней. 42 500 таких мест всплывают из небытия как места «памяти о беспамятстве», когда само забвение, стирание следов, исчезновение, невидимость неожиданно превращаются в парадоксальную стратегию новой меморизации и новой субъективации.

Михаил Бениаминович Ямпольский

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ ТРИ ТЕКСТА ОБ ИСТОРИИ

Редактор: *Александр Ярцев*

Выпускающие редакторы: *Петр Лезников, Василий Степанов*

Корректоры: *Яна Агафонова, Елена Русанова, Ольга Фокина*

Верстка: *Светлана Бондаренко*

Макет и обложка: *Петр Лезников*

Подписано в печать 11.11.2013.

Формат 60 × 90 1/16. Гарнитура «ПТ Санс».

Усл. печ. л. 21,5. Тираж 2000 экз.

Печать офсетная. Заказ № 393.

Для лиц старше 16 лет.

ООО «Книжные мастерские»

197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский пр., д. 10

ООО «Мастерская „Сеанс“»

197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский пр., д. 10

+7 (812) 237-08-42

info@seance.ru

<http://seance.ru>

Отпечатано в типографии ООО «Контраст»

192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 38

+7 (812) 677-31-19

ooocontrast@yandex.ru

Предлагаемые читателю тексты посвящены истории. Но история эта принимает в них несколько причудливый характер. Множество книг посвящено нарративизации истории, ее превращению в линейный хронологический рассказ, иными словами, историографии как литературному жанру. Гораздо меньше внимания уделялась превращению истории в изображения, картины (например, пейзаж), скульптуры (например, восковые портреты), артефакты, коллекции, руины, карты, мемориалы и прочее. Я называю такую историю «пространственной». Ее возникновение укоренено в антропологию, а именно в свойство человека опространствливать время. Бергсон, для которого конверсия времени в пространство была главной философской интуицией, писал: «...мы заимствуем у пространства все образы, посредством которых мы описываем чувство времени и даже последовательности...»

— Михаил Ямпольский

ISBN 978-5-905586-07-1



9 785905 586071 >

CEAHC