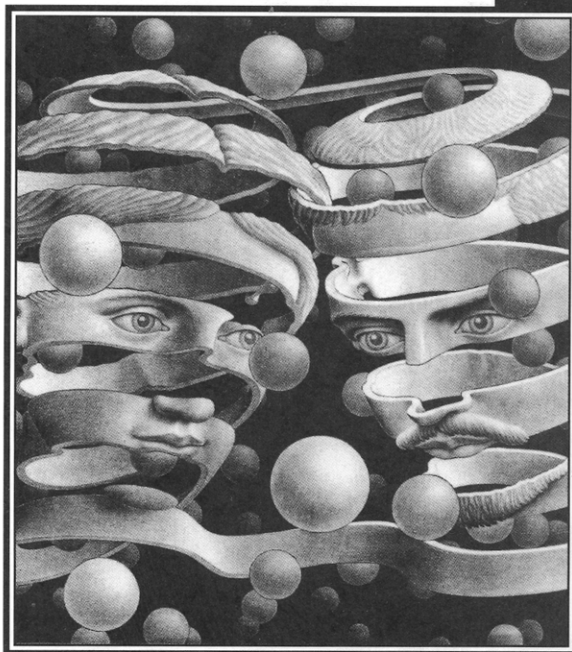


Михаил Ямпольский



О БЛИЗКОМ

Научное приложение. Вып. XXVII

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

М. Ямпольский

О БЛИЗКОМ

(Очерки немиметического зрения)

Новое литературное обозрение
Москва
2001

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. XXVII

Художник серии *Н. Пескова*

В оформлении обложки
использованы работы
М. Эшера

Ямпольский М.

О близком (Очерки немиметического зрения). — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 240 с.

В новой книге теоретика искусства и культуры Михаила Ямпольского изучаются деформации и трансформации визуальности в культуре XIX—XX веков. Внимание этой эпохи постоянно обращено к аномальным зрительным ситуациям, когда нарушается дистанция между наблюдающим и объектом наблюдения и начинает действовать «близкое» зрение, вплотную «налипающее» на глаза зрителя. Так бывает при воспроизведении микроскопических процессов, при объемном восприятии плоских фигур, при отделении цвета от контура, при зеркальном удвоении субъекта, при словесном воссоздании телесных соприкосновений. Все это не просто явления физиологии, но и факты культуры, и автор книги рассматривает их на широком философском и художественном материале — через теории Канта и Гуссерля, рисунки С. Эйзенштейна, кинофильмы А. Сокурова, книги Эдгара По, Пруста и Набокова, стихи А. Драгомошенко.

Предназначается специалистам по искусствоведению и теории культуры, а также более широкой публике, интересующейся этими вопросами.

ISBN 5-86793-141-2

© М. Ямпольский, 2001

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2001

ВВЕДЕНИЕ. «Я» КАК ОБЛАСТЬ *БЛИЗКОГО*

Эта книга — продолжение книги «Наблюдатель» (Ad Marginem, 2000), в которой рассматривались изменения в формах зрения в европейской культуре XVIII — начала XX веков. В «Наблюдателе» я в основном касаюсь возникновения панорамного видения и видения детали, при этом «расширение» зрения и его «сужение» толкуются как взаимосвязанные явления.

В обоих случаях речь идет о фундаментальной для европейской культуры, особенно Нового времени, ситуации дистанцированности наблюдателя от объекта, по-разному, но в равной мере существенной как для панорамного зрения, так и для рассматривания детали. Эта дистанцированность наблюдателя в философской традиции зафиксирована в классической для посткартезианского мышления оппозиции субъекта и объекта, оппозиции, подвергающейся последние двести лет непрекращающейся критике.

Дистанцированность наблюдателя от объекта — одно из условий миметического отношения зрения к объекту. Это отношение опирается на анатомические особенности глаза. Объект должен находиться на определенном расстоянии от глаза, чтобы отраженные от него лучи «правильно» попали в глаз, преломились в линзе хрусталика и сформировали на сетчатке читаемую миметическую «копию» предмета. Именно в этом смысле миметизм зрения опирается на дистанцированность глаза от воспринимаемого предмета.

В силу ряда обстоятельств, однако, меня давно интересовали отношения, в которых дистанция подавлена, нарушена. В книге «Демон и лабиринт» (НЛО, 1996) я подробно касался такого типа миметизма, который отрицает зрение и возникает из непосредственного физического контакта двух тел или погружения тела в узкое пространство лабиринта. Там же речь шла о мельком упомянутом Бахтиным явлении «бесперспективного зрения». В книге «Беспамятство как исток» (НЛО, 1998), посвященной творчеству Хармса, меня специально интересовала проблема начала, не знающего дистанции, «разбега», но как бы придвинутого непосредственно к сознанию писателя, не ведающего ни памяти, ни предшественников.

Книга «О близком», наконец, целиком посвящена проблеме «бесперспективного», недистанцированного зрения. Название,

выбранное мной, умышленно двусмысленно. В самом прямом смысле речь идет об объектах, чрезвычайно близко поднесенных к глазам. Но я, конечно, хорошо понимаю, что для многих читателей название будет ассоциироваться с чем-то интимным, возможно, автобиографически-мемуарным, вроде «Далекого и близкого» Репина. Я вовсе не намерен открещиваться от этой ассоциации. В главах о Прусте и Набокове в качестве «близкого» объекта зрения выступают именно воспоминания, память как таковая. Один из важных моментов в этой книге — убежденность в том, что подавление дистанцированного, миметического зрения действительно каким-то образом позволяет подступить к «близкому» как «внутреннему» в сентиментально-психологическом смысле. Такое приближение к близкому, впрочем, предполагает некоторые непростые топологические фантазии («вывернутые глаза» Пруста) или отношения мимикрии, замещающие отношения миметизма. Не буду об этом распространяться. Терпеливый читатель в свой срок дойдет до этих глав.

Близкое — это такая зона, куда доступ крайне затруднен. Эта зона защищена невероятной близостью к такой загадочной, вечно ускользающей инстанции, как наше «Я». Эрнст Блох — философ «близкого» *par excellence* — так описывает ситуацию в этой зоне:

«У нас нет никакого органа, чтобы воспринимать Я или Мы, наоборот, мы сами помещаемся в слепом пятне, в темном моменте пережитого, чья темнота в конечном счете *наша собственная темнота*, наше бытие-неизвестным, бытие-подмаской, необнаружимое бытие. Все то, что здесь неопределенно, происходит из настоящего состояния субъекта, как все еще рассеянного сознания, не имеющего ни единства, ни центра, хотя никогда и не отрекающегося от себя»¹.

Близость не позволяет состояться объекту сознания, она выводит объект за его пределы, оставляя сознание без объекта совершенно бессодержательным. Сознанию не остается ничего иного, как обратиться само на себя, как бы вывернуться наизнанку. Но, как показала европейская философия Нового времени, мысль не может мыслить себя как объект. Мамардашвили и Пятигорский так определяли эту невозможность:

«...сознание как таковое (а не его понимание) не может быть нами, буквально говоря, жизненно пережито, не может быть для нас феноменом жизни, и поэтому оно не может быть объектом позитивного знания»².

¹ Bloch Ernst. L'esprit de l'utopie. Paris, Gallimard, 1977, p. 244.

² Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. М., Школа «Языки русской культуры», 1999, с. 31.

Но если наше сознание не может быть объектом для нашего сознания, то проблематичным становится само понятие «Я», которое после Декарта идентифицируется с сознанием. В бескрайнем море комментариев к декартовскому *cogito ergo sum* выделяется целая группа глосс, рассматривающих положение «Я» в высказывании «я мыслю, следовательно я существую». Витгенштейн и его последователи, в частности, утверждали, что картезианское *cogito* противоречиво, так как, с одной стороны, не может быть сведено ни к какому индивидуальному «Я», а с другой стороны, не может быть отделено от вопроса «кто мыслит», ответ на который с неизбежностью предполагает некое «я», «он», «мы» и т. д.³

«Мыслящая вещь» Декарта вовсе не обязана оказаться «Я», а «Я» вовсе не обязано мыслить. Ницше относил этот единственный не вызывающий сомнений у Декарта момент к философским предрассудкам:

«...если разложу событие, выраженное в предложении «я мыслю», то я получу целый ряд смелых утверждений, обоснование коих трудно, быть может, невозможно, — например, что это Я — тот, кто мыслит; что вообще должно быть нечто, что мыслит; что мышление есть деятельность некоего существа, мыслимого в качестве причины; что существует Я...»⁴

Действительно, то, к чему мы приближаемся, когда вступаем в область абсолютно близкого, едва ли может быть названо «Я», столь «оно» бесформенно и неиндивидуализированно.

Влиятельным учением о «Я» в европейской традиции стала теория «интеллектуального созерцания» (*intellektuelle Anschauung*) Фихте, который утверждал, что «Я» возникает не вместе с сознанием, а чуть раньше его, и лишь тогда, когда это протосознание обращается на «Я». Это самообращение «Я» и есть ситуация интеллектуального созерцания, которое не есть постижение в понятиях, но есть именно чистое созерцание. Проблема такого обращения сознания само на себя заключается в том, что оно как бы предполагает наличие «Я» еще до самого акта обращения. Иными словами, здесь трудно избежать некой дурной бесконечности, с неизменностью сопровождающей первичные акты. Во второй главе книги речь будет идти о такой бесконечности в виде предполагаемого маленького человечка внутри большого человека у Декарта.

³ Витгенштейн Людвиг. Философские исследования, с. 410—411. — В кн.: Философские работы, часть I. М., Гнозис, 1994, с. 207—208; *Anscombe Elizabeth. The First Person.* — In: *Anscombe E. Collected Philosophical Papers*, v. 2. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981, p. 21—36.

⁴ Ницше Фридрих. По ту сторону добра и зла, § 16. — В кн. Сочинения в двух томах, т. 2. М., Мысль, 1990, с. 252.

Фихте же утверждает, что никакого «Я» до момента интеллектуального созерцания не существует вовсе, что «Я» возникает именно в момент этого созерцания:

«...оно становится таковым впервые через противоположение некоторого не-Я и через определение Я в этой противоположности. Следовательно, оно есть только созерцание. — Поэтому оно и не есть сознание и отнюдь не самосознание; и только через один этот акт не возникает никакого сознания...»⁵

Существенно, что интеллектуальное созерцание предшествует сознанию и является его необходимой предпосылкой. Как же возникает «Я», если не выйти из сферы близкого, не дистанцироваться от него и не превратить собственное сознание в объект восприятия, что, как мы знаем, по существу невозможно? По мнению Фихте — через действие:

«...я могу возникнуть для себя только через какое-либо действие, ибо я свободен, и только через это определенное действие, ибо через него я становлюсь действительным для себя в каждый момент, и через любое другое действие становится действительным для меня что-либо совсем другое»⁶.

Действительно, некоторые действия (пошевелить рукой, перевести взгляд и т. д.) как бы находятся еще в темной сфере переживаемого момента и не отчуждены от него в качестве объектов или вещей. Действия эти действительно почти спонтанны и не зависят от рефлексии. «Я», таким образом, отрывается у Фихте от области сознания, к которой оно было прикреплено Декартом.

Фихте на этом, конечно, не останавливается и пытается показать, что за интеллектуальным созерцанием наступает следующий этап, когда действие, не имеющее никакого отношения к понятиям, противопоставляется чистому бытию. Действие — не бытие, бытие — не действие, но их противопоставление уже открывает путь для рефлексии, для подведения действия под понятия. Таким образом открывается дорога, позволяющая выйти из «темноты» близкого на «свет» дистанцируемого, умпостижаемого и, соответственно, далекого.

Любопытно, однако, рассмотреть, что происходит в момент интеллектуального созерцания. Чувство «Я» возникает потому, что

⁵ Фихте Иоганн Готтлиб. Второе введение в Наукоучение, для читателей, уже имеющих философскую систему. — В кн.: Сочинения в двух томах, т. I. СПб., Мифрил, 1993, с. 485.

⁶ Там же, с. 486.

нечто противостоит действию человека. Ницше определил бы это сопротивление как «реактивность», как проявление реактивной силы, всегда вызываемое к жизни активной силой⁷. «Я» является как бы результатом возвратного движения сил. В действовании «Я» утрачивает себя, переходя на объект, но благодаря этому обнаруживает объект перед собой и через рефлексия, «отражаясь» от объекта, вновь обретает себя. Ситуация, однако, осложняется тем, что до действия «Я» как бы и не было вовсе, утрата «Я» своего нейтрального, необнаружимого состояния предшествует его образованию. Происходит как бы возникновение чего-то из зияния, отката, утраты.

Это реактивное возникновение «Я» может быть уподоблено движению вперед, которое одновременно является и движением назад, к собственному истоку, к «Я» как состоянию самообнаружения. В этой книге, особенно во второй ее половине, много говорится о выворачивании как о странном движении восприятия назад к себе, характерном для «близкого».

Идея интеллектуального созерцания Фихте была воспринята Фридрихом Шлегелем, а через него романтиками и вскоре преобразовалась в литературную мифологию двойника, трансформирующую самообращенность «Я» на самого себя в ситуацию раздвоения, когда «Я» как бы смотрит на себя со стороны. Мне приходилось обсуждать эту ситуацию в книге «Демон и лабиринт». Эта метаморфоза интеллектуального созерцания чрезвычайно значима. Фихте делает все, чтобы избежать противопоставления субъекта объекту, чтобы не превратить сознание в объект дистанцированного рассмотрения. Именно поэтому фигура выворачивания столь важна для него. Романтики же, напротив, истолковывают двойничество как аллгорию расщепленного, отделенного от себя самого сознания, в котором «Я» дается как Другой. Дистанцирование «Я» от себя самого становится у них неустранимым условием рефлексии. Романтики, таким образом, решительно выходят за рамки *близкого* и действуют в режиме удвоения, симулякров, то есть в режиме дистанцированности⁸. При этом в теме двойничества происходит странное перетекание абсолютной близости (как зоны недосыгаемости) в непреодолимую удаленность.

Это хорошо видно в «Носе» Гоголя. Нос, конечно, относится к области той непосредственно близкой «темноты», которая никогда не попадает в зону ясного восприятия. Он расположен на лице

⁷ Жиль Делёз замечает: «Безусловно, труднее характеризовать активные силы. По своей природе они неподвластны сознанию (*échappent à la conscience*)». — *Deleuze Gilles. Nietzsche et la philosophie*. Paris, P.U.F., 1970, p. 46.

⁸ Конечно, размножение симулякров может пониматься не только как расщепление «Я», но и как тиражирование в копиях некой онтологической матрицы, например Единого или Бытия. Но и это тиражирование есть форма дистанцирования от бытия.

так близко к глазам, что хотя и виден, но по существу выпадает из области зрения, недостижим в силу чрезвычайной близости. В сцене встречи Ковалева с Носом эта недостижимость буквально трансформируется в непреодолимую удаленность:

«Как подойти к нему? — думал Ковалев. — По всему, по мундиру, по шляпе видно, что он статский советник. Черт его знает, как это сделать!»⁹ Или, когда Нос разъясняет Ковалеву: «Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений»¹⁰.

Между ситуацией гоголевского «Носа» и декартовского *cogito* существует, как ни странно, некое сходство. Ковалев сомневается в возможности, с одной стороны, исчезновения собственного носа, которое почти что эквивалентно исчезновению его самого, и, с другой стороны, в возможности независимого существования этого носа отдельно от него в виде некоего тела:

«Невероятно, чтобы нос пропал; никаким образом невероятно. Это, верно, или во сне снится, или просто грезится; может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку, которою вытираю после бритья себе бороду...»¹¹

Терзания Ковалева кажутся едва ли не прямою пародией на знаменитые сомнения Декарта:

«Итак, я допускаю, что все видимое мною ложно; я предполагаю никогда не существовавшим все, что являет мне обманчивая память; я полностью лишен чувств; мое тело, очертания (*figura*), протяженность, движения и место — химеры»¹².

Радикальность декартовского сомнения заходит, как известно, так далеко, что под сомнение ставится даже само существование мыслителя. *Cogito ergo sum* — это, с точки зрения Декарта, неопровержимый аргумент в пользу его собственного существования.

Французский философ Франсис Жак дал логический анализ утверждения Декарта, которым я воспользуюсь. Жак исходит из того, что человек не может утверждать, будто он не существует. Утверждение «я не существую» логически и грамматически не

⁹ Гоголь Н.В. Избранные сочинения в двух томах, т. 1. М., Художественная литература, 1978, с. 437.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, с. 444.

¹² Декарт Рене. Размышления о первой философии. — В кн.: Сочинения в двух томах, т. 2. М., Мысль, 1994, с. 21.

вызывает возражений, но с прагматической точки зрения, то есть с точки зрения ситуации высказывания, такое утверждение абсурдно: ведь сам факт, что *я делаю* это утверждение, говорит о том, что *я существую*.

Это означает, что утверждение о моем собственном существовании в действительности коренится не в опыте мысли и не в формально-логической структуре высказывания, но в прагматической ситуации, в которой наличие знающего о моем существовании собеседника делает такое утверждение возможным. Даже в ситуации не публичной, но «внутренней» речи или в ситуации просто мышления *cogito ergo sum* обязательно предполагает некое раздвоение того, кто делает соответствующее утверждение:

«Декарт, таким образом, приходит к своей первой интуиции, в какой-то момент играя двойную роль — Рене Декарта — того, кто в состоянии высказать утверждение «я сомневаюсь, что я существую», или просто «я не существую», — и Картезия, того, кто как универсальный слушатель должен быть убежден»¹³.

По мнению Жака, «Я» как нечто существующее конституируется только в ситуации раздвоения или удвоения, а я бы добавил: двойничества. Именно это и делает повесть Гоголя картезианским экспериментом, в котором Нос, коему Ковалевым изначально отказано в праве существовать, оказывается на месте Декарта, помещая Ковалева в положение Картезия.

Но в данном случае меня не особенно интересует возможность картезианского толкования повести Гоголя. Куда важнее для меня то, что европейская традиция исторически подходит к «близкому», к сфере «прописки» «Я», через удвоение, расщепление, непреодолимое самодистанцирование.

В четвертой главе книги, «Слепое рисование», речь будет идти об эйзенштейновском опыте приобщения к *близкому* через шопенгауэровское понятие *воли*, в котором еще нет этого первоначального удвоения, где Декарт еще не обзавелся Картезием. Там же пойдет речь и о шопенгауэровской ситуации мгновенного и неудержимого превращения воли в *представление* — в некий отчужденный двойник *близкого*, выпадающий в область *удаленного*, а потому и созерцаемого.

У Шопенгауэра воля превращается в представление. Одно и то же явление трансформируется и меняет имя. Это удвоение, «умножение имен», по выражению французского философа Алена Бадью, в целом характеризует европейскую метафизическую традицию. Бадью пишет (применительно к Делёзу, хотя это положение имеет универсальное значение):

¹³ Jacques Francis. Difference and Subjectivity. Dialogue and Personal Identity. New Haven, Yale University Press, 1991, p. 211.

«...одного имени всегда не хватает, требуется два. Почему? Причина в том, что бытие должно быть высказано в единичном смысле, как с точки зрения единства его могущества, так и с точки зрения множественности расходящихся симулякров, в которых это могущество себя актуализирует»¹⁴.

Иначе говоря, единичность бытия нуждается в двух именах. По мнению Бадью, такими двумя именами, выражающими единичность бытия, у Платона являются чувственное и интеллигибельное, как два пути достижения Единого, у Хайдеггера это бытие и *das Man* («люди», в переводе В. Бибикина), как путь к «событию» (*Ereignis*) и т. д.¹⁵. То же самое с поправкой можно сказать и о «Я».

«Я» ведь не просто что-то неуловимое, помещенное в зону абсолютной близости со мной самим и конституирующее *меня*. «Я» — это и местоимение, участвующее в языковых стратегиях и неотделимое в этом качестве от общей конфигурации культуры. Ницше замечал:

«“Мыслят: следовательно, существует мыслящее”: к этому сводится аргументация Декарта. Но это значит предполагать нашу веру в понятие *субстанции* “истинной уже a priori”: ибо когда думают, что необходимо должно быть нечто “что мыслит”, то это просто формулировка нашей грамматической привычки, которая к действию полагает деятеля»¹⁶.

Эта «грамматическая привычка» всегда отделяет субъект от предиката, дистанцирует их. Сказать «Я» в силу этой привычки уже означает отделить «Я» от предиката.

В этой перспективе особенно показательна традиция классической китайской поэзии, которая накладывает запрет на местоименные слова именно потому, что они разрушают *близость*. Начну с одного примера из поэзии Ван Вэя, описывающего цветение китайской розы. Вместо того чтобы давать подробное описание, Ван Вэй располагает в ряд пять иероглифов: «ветка», «конец», «роза» (два иероглифа) и «цветы». Строка читается: «На конце ветки цветы розы». Как сообщает Франсуа Чен, «поэт стремится вызвать ощущение того, что по мере созерцания дерева он в конце концов сам соединяется с ним и видит изнутри дерева опыт цветения»¹⁷.

¹⁴ Badiou Alain. Deleuze. The Clamor of Being. Minneapolis. University of Minnesota Press, 2000, p. 28.

¹⁵ О взаимоотношении бытия и языка в аспекте *близости* и непосредственности см. Ziarek Krzysztof. Inflected Language. Toward a Hermeneutics of Nearness: Heidegger, Levinas, Stevens, Celan. Albany, SUNY Press, 1994.

¹⁶ Ницше Фридрих. Воля к власти. М., REFL-book, 1994, с. 225.

¹⁷ Cheng François. Le «langage poétique» chinois. — In: La Traversée des signes. Paris, Seuil, 1975, p. 45. Приводимые ниже сведения о классической китайской поэзии взяты из этого эссе Чена.

Это вхождение внутрь дерева совершенно противоположно классической европейской эстетике созерцания и любования, в том числе и поэтическим языком как неким внешним объектом (об этом подробнее я пишу в последней главе книги).

Идея проникновения наблюдателя в дерево в основном передается через включение некоторых элементов внутрь используемых Ван Вэем пиктограмм. Так, пиктограмма «человек» оказывается включенной на правах элемента в третью пиктограмму строки, четвертая пиктограмма содержит элемент «лицо» (Чен пишет: «бу-тон разрывается, как лицо»¹⁸), внутрь которого включен элемент «рот» или «говорит». Пятая пиктограмма содержит элемент «изменение» («участвовать во всеобщем изменении»). Таким образом, автор как бы включен внутрь собственного письма и «смотрит» на мир из него, письмо же уподобляется распускающейся розе на конце ветки. Между наблюдателем, письмом и розой в принципе нет никакого расстояния.

Этот поиск близкого, однако, как я уже упоминал, наиболее полно выражается в отказе от местоименных слов. Одно из стихотворений Ван Вэя дословно звучит так:

Пустая гора не видеть никого
В одиночестве слышать голоса людей звучать
Заходящее солнце проникать глубокий лес
Долго задерживаться на зеленом мхе¹⁹.

Первая строка читается как «На пустой горе я никого не встречаю», но (комментирует Чен):

«благодаря отказу от личного местоимения поэт полностью идентифицируется с “пустой горой”, перестающей быть “обстоятельством места” <...> С точки зрения содержания, две первые строки представляют поэта как еще “не видящего”...»²⁰

Зрение в китайской поэзии, как и в живописи, не является зрением стороннего наблюдателя. Наблюдатель — поэт, художник — как будто выброшен из своего дистанцированного «места» на поверхность явлений, на поверхность листа бумаги. Видит не Ван Вэй, но *пустая* гора. При этом дзенская пустота — это не место возможного расположения выброшенного из своего привычного «гнезда» субъекта, а место его аннигиляции, исчезновения, растворения в явлениях.

Я не востоковед, а потому, к сожалению, лишен возможности компетентно говорить о восточной традиции ассимиляции близ-

¹⁸ Ibid., p. 46.

¹⁹ Ibid., p. 49.

²⁰ Ibid., p. 50.

кого. К тому же на эту тему немало написано. Меня же интересовали европейские аналоги такого выбрасывания субъекта на плоскость холста или на поверхность природных объектов. Первый вариант рассматривается в главе «Смерть и пространство», второй вариант — в главе о Набокове (глава 9). В обоих случаях я использую модель мимикрии и предложенное Роже Кайуа истолкование этого странного явления, когда существо утрачивает «Я» и расплывается в пространстве, разливаясь в нем почти так же, как и глаз Ван Вэя (в европейской философии ситуация эта чрезвычайно интересовала Мерло-Понти и вслед за ним Лакана). Иной вариант проекции глаза на поверхность, его вхождения в поверхность, которая обретает фиктивную глубину, рассмотрен в главе о галлюцинациях и детективах (глава 5).

Сказанное позволяет прояснить существенную для меня (и, разумеется, совершенно не существенную для читателя) связь этой книги с «Демоном и лабиринтом». В «Демоне и лабиринте» ситуация близости трактовалась мной в категориях миметизма (а не мимикрии) и двойничества. Демон из названия книги и был неотвязно присутствующим в моем сознании миметическим двойником. Иными словами, близость не имела шансов преодолеть некую внутреннюю дистанцированность, всегда связанную с двойничеством. В этой книге рассматривается ситуация преодоления двойничества и анализируются попытки непосредственно подойти к близкому. Главу о Прусте «Вывернутые глаза» я начинаю с ситуации двойничества, связывающей Пруста с убийцей своей матери Анри ван Бларанбергом. Ситуация двойничества, однако, быстро разрешается. Сначала она позволяет Прусту восстановить в воспоминаниях стершееся из них лицо уже своей собственной матери, на которую раздвоение позволяет как бы взглянуть со стороны. Тем самым двойничество открывает вход в воспоминания, в которых «Я» затем утрачивает свою автономную позицию и буквально исчезает, растворяясь в неопределенном пространстве памяти.

Подзаголовок книги — «Очерки немиметического зрения». Я умышленно выбрал слово «зрение», а не «видение». *Видение* включает в себя помимо зрения весь комплекс явлений, связанных с психологией восприятия, и к тому же оно обогащено культурой и социальным опытом. *Зрение* относится скорее к области физиологии и оптики. Я последовательно стремился оставаться в рамках именно зрения и обращался к метафоре глаза даже там, где она, казалось бы, неуместна, например, когда речь идет о воспоминаниях. Я надеюсь, впрочем, что читатель не примет рассуждения о вывернутых глазах, обращенных внутрь сознания, за отражение моих естественнонаучных представлений о механизмах восприятия. Не знаю, нужно ли специально оговаривать, что «глаза» в этом и многих иных случаях — это пространственные метафоры, позволяющие избавиться от неопределенностей психологии и культуроло-

гии. В главе о Набокове я к тому же попытался обосновать противопоставление миметизма как «объективации» определенных форм *зрения культуры*, входящей в компетенцию *видения*.

И наконец, я хочу предупредить читателя о том, что, хотя главы и расположены в порядке, который представляется мне логически оправданным, порядок этот не является строго обязательным, так что читатель может при желании дрейфовать внутри книги, руководствуясь своим чутьем и интересами.

* * *

Обстоятельства работы над этой книгой были таковы, что главы 1, 4, 6, 8 и 9 были первоначально написаны мной по-английски, а глава 5 — по-французски. Затем все эти главы были переписаны мной по-русски для данного издания. Иными словами, опыт перехода от далекого к близкому был сполна испытан мной на языковом уровне.

Ни у кого, я думаю, не вызовет удивления мое решение посвятить книгу о *близком* моим *родителям*. Пять лет назад я сам стал отцом и смог по-новому испытать и осознать то особое чувство близости, которое возможно лишь между детьми и родителями.

В заключение хочу выразить благодарность моему другу и издателю Ирине Прохоровой, который год терпеливо выпускающей в свет мои сочинения.

ГЛАВА 1.

НЕПОСРЕДСТВЕННОЕ И ОПОСРЕДОВАННОЕ

1

Зрение — это наше ощущение, вынесенное наружу, это как бы часть нас, но спроецированная вовне и данная нам только через посредство внешнего объекта. В этом смысле зрение всегда опосредовано чем-то внешним по отношению к нам.

Зрение в привычном смысле слова предполагает расстояние между смотрящим и объектом рассматривания. Это расстояние необходимо хотя бы потому, что оно отделяет смотрящего от объекта. Если объект перенести непосредственно на смотрящего, приблизить его так, чтобы между ним и объектом не было совсем никакого расстояния, зрение, как мы его традиционно понимаем, станет невозможным, исчезнет и различие между субъектом зрения и его объектом.

Наиболее влиятельная формулировка проблематики опосредованного и непосредственного принадлежит Гегелю. Поскольку, согласно Гегелю, сознание всегда существует в медиатизированной форме (например, в форме объектов), непосредственное оказывается лишь формой существования Абсолютного духа. Оно лежит вне области нашего опыта. О нем почти ничего невозможно сказать, кроме того, что сознание в нем совпадает с самим собой:

«Истина чистой непосредственности сохраняется как остающееся равным себе самому отношение, которое не проводит никакого различия между «я» и предметом в смысле существенности или несущественности и в которое поэтому вообще не может проникнуть никакое различие»²¹.

Но область, не знающая никакого различия, лежит за пределами представления и, разумеется, описания.

Непосредственное, еще не знающее дифференциации, — это начало, вернее, исток, генерирующий различия. Но, как заметил Кьеркегор, даже начало не может быть непосредственным:

«...можно сказать, что существование не началось с непосредственного, потому что непосредственное как таковое не

²¹ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. Пер. Г. Шпета. СПб., Наука, 1992, с. 55.

существует, но трансцендируется в тот самый момент, как оно являет себя. Начало, возникающее из непосредственного, *таким образом само достигается с помощью процесса рефлексии*²².

То, что начало невозможно без медиации, значит, что его невозможно помыслить как такой момент, который еще не знает времени, то есть различия между «сейчас» и «тогда». Вся проблема медиации и непосредственности в конце концов сводится именно к темпоральности. Мое сознание, согласно Гегелю, движется от меня к объекту и от объекта ко мне. Но это движение есть время, порождающее различия между мной и объектом. То же самое и с началом. Начало, данное нам как начало, уже предполагает различие (между началом и тем, что за ним следует), а потому оно никогда не может находиться в области непосредственного.

В XX веке непосредственное все чаще и чаще начинает пониматься в пространственных терминах и соответственно соотноситься с областью пространственных искусств. Остановлюсь на нескольких примерах.

Эрнст Блох дал первый очерк непосредственного в «Духе утопии» (1918). Первый же фрагмент этой книги назывался «Слишком близко» и описывал опыт непосредственности, столь приближенный к субъекту, что он, по существу, исключал возможность зрения. Позже Блох вернулся к той же проблематике в своем монументальном «Принципе надежды», где непосредственное описывалось как лежащее в «темноте момента». «Темнота» в данном случае обозначение непосредственной близости.

Открытие видения предполагает у Блоха открытие пространства, находящегося по ту сторону «темноты момента», а следовательно, утерю непосредственности. Блох использует пример с пейзажем, который может возникнуть только тогда, когда опосредование проникает «в пролом актуальной непосредственности»:

«Проблема Актуального для живописи такова: где начинается изображаемый пейзаж на картине? Художник не включает себя в картину, хотя он и располагается непосредственно в пейзаже, как самая внутренняя область Непосредственного. Как бы там ни было, но и следующая область непосредственного — подлинный первый план картины — также с трудом поддается объективации, он все еще обладает слишком большой близостью к местоположению художника. Неопределенность, создаваемая близостью, как раз и порождает относительное отсутствие развитой формы переднего

²² Kierkegaard Søren. Concluding Unscientific Postscript. Princeton, Princeton University Press, 1941, p. 102.

плана и ответственна за то, что он в действительности не относится собственно к пейзажу»²³.

Исключение художника из ландшафта делает возможным само существование пейзажа, так как создает пропасть между «самой внутренней областью Непосредственного» и пространством медиации, объектности, к которому принадлежит пейзаж. Чтобы природный ландшафт стал живописным пейзажем, то есть объектом созерцания, он должен оторваться от зоны непосредственного как зоны некой первичной слепоты²⁴. Первый план картины еще не свободен от воздействия «темноты» непосредственности, но чем дальше расстояние до объекта, тем более очевидно «актуальное непосредственное» уступает место времени. Раскрытие пространства и его опосредование вводят в него темпоральность. Пейзаж существует во времени хотя бы уже потому, что он отделен расстоянием от «темноты момента».

Гуссерль обсуждает непосредственное, когда пытается ввести фазу сознания, предшествующую интенциональности. Сознание интенционально, то есть направлено на объект. Но возможна такая стадия, когда сознание еще не направлено на объект, то есть еще как бы не отделилось от самого себя и соотносится с тем, что Гуссерль называл «первичным содержанием». Это сознание еще не направлено на объект потому, что объект не существует, не приобрел форму (*morphé*). Гуссерль называл такие первичные ощущения «гиле» (*hyle* — материя) и утверждал, что они являются материалом, из которого возникают объекты сознания. Гиле, однако, предшествуют объектному сознанию: «Данное в качестве гиле дано как цвет, тон, запах, боль в чисто субъективной перспективе»²⁵. В мире «гилетических данных» нет трехмерного пространства, в котором располагаются объекты, нет движения, нет форм. Есть только двумерный мир цветовых или тактильных ощущений.

Гуссерлевское «гиле» легло в основу влиятельной концепции, над которой перед смертью работал Морис Мерло-Понти. Мер-

²³ Bloch Ernst. *The Principle of Hope*, v. 1. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986, p. 295.

²⁴ Эта проблематика в ином аспекте представлена в религиозной живописи, строящей свои отношения со зрителем в разных режимах дистанцирования и близости. Эрвин Панофский показал, например, различную степень медиатизированности в «иератической репрезентативной живописи», «исторической живописи» и в том, что он назвал «образами благоговения» (*Andachtsbild*). В последних разрушение дистанцированности осуществляется не только на уровне «сюжета», но и через введение «промежуточных фигур между тем, кто смотрит, и объектом репрезентации». — *Panofsky Erwin. Imago Pietatis*. In: *Panofsky E. Peinture et dévotion en Europe du Nord*. Paris, Flammarion, 1997, pp. 14—15.

²⁵ Husserl Edmund. *Phenomenological Psychology*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, p. 128.

ло-Понти пишет о непосредственном как об особом топологическом пространстве, лишенном глубины и так же приближенном к субъекту, как «наиболее внутренняя область Непосредственного» Блоха. Он относит это «топологическое пространство» к области «Непосредственного» и «Дикого Восприятия» (*perception sauvage*), то есть восприятия до встречи с культурой. По мнению Мерло-Понти, это первичное топологическое пространство непосредственности было в ходе развития культуры заменено ренессансным перспективным пространством, пространством «культурного восприятия» и «обучения». Это окультуренное пространство заслоняет в нашем сознании первичную непосредственность топологического пространства:

«Описать как можно точнее, каким образом восприятие прячется от себя самого, делает себя Эвклидовым. <...> Ключ к этому — идея, что восприятие в качестве дикого восприятия — это незнание самого себя, невосприятие, что оно имеет тенденцию видеть себя в качестве акта и забывать о себе в качестве латентной интенциональности...»²⁶

Само это первичное пространство непосредственности описывается Мерло-Понти в терминах близких «гиле» Гуссерля — как двумерное пространство, как бы налипающее на глаза зрителя, отрицающее глубину и основанное на ощущениях неоформленного цвета:

«Топологическое пространство, среда, в которую вписаны отношения близости, охвата и т. д., — это образ бытия, которое, подобно пятнам цвета у Клее, одновременно старше всего на свете и относится к “первому дню” (Гегель)»²⁷.

2

Так постепенно от полной непредставимости, а затем блоховской «темноты момента» непосредственное становится зримым, и при этом зримым в терминах современной нефигуративной живописи. Мерло-Понти в своей последней прижизненной публикации — эссе «Око и дух» — обсуждает бытие исключительно в терминах живописи.

Но и современная живопись обсуждалась в терминах близких философским. В качестве примера приведу типичное эссе Клемен-

²⁶ Merleau-Ponty Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris, Gallimard, 1964, pp. 266—267.

²⁷ Ibid., p. 264.

та Гринберга «Абстрактное и репрезентативное» (1954), в котором отказ от репрезентативности описывается как приближение к зрителю непроницаемой двумерной поверхности, буквально как возрождение той самой непосредственности, которая, по словам Мерло-Понти, — это «незнание самого себя»:

«Изображение теперь стало объектом буквально того же пространственного порядка, что и наши тела, и больше не является средством передачи изобразительного эквивалента этого порядка. Оно утратило свое «внутреннее» и почти полностью превратилось во «внешнее», став целиком поверхностью, плоскостью. Зритель больше не может проникнуть в него из пространства, в котором он находится; напротив, абстрактное или полуабстрактное изображение возвращает его в это пространство во всей его грубой буквальности, если же оно и обманывает его зрение, то скорее оптическими, а не живописными средствами — отношениями цвета, формы и линии, в основном не связанными с описательными коннотациями»²⁸.

Гринберг сравнивает современную живопись с непрозрачным оконным стеклом, не позволяющим убежать в медиатизированное, туда, где располагаются гуссерлевский «объект» или «пейзаж» Блоха. Зритель насильственно возвращается в то самое «пространство, в котором он находится», в то самое пространство непосредственности, которое, по наблюдению Блоха, исключалось из ландшафта.

Любопытно, что Мерло-Понти в своем описании бытия как топологического пространства сравнивает его с «пятнами цвета Клее». Гораздо раньше, в 1950 году, Гринберг в своем «Эссе о Пауле Клее» формулировал некоторые положения относительно цвета у Клее (которые с поправками могут быть отнесены к большому пласту абстрактной живописи):

«Потому что линия — и цвет тоже — подобны развоплощенным элементам, не принадлежащим телам и поверхностям, потому что в них нет веса и массы, картины Клее иногда имеют тенденцию — тогда, когда колеблющееся, волнообразное, мерцающее движение, призванное объединять их, оказывается неэффективным, — разлетаться на части в простые комбинации живописных знаков (to float apart into mere groupings of pictorial notations)»²⁹.

²⁸ *Greenberg Clement. The Collected Essays and Criticism, v. 3. Affirmations and Refusals 1950—1956. Ed. by John O'Brian. Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 191.*

²⁹ *Ibid.*, p. 7.

Это положение восходит к теоретическим высказываниям самого Клее, который утверждал, что линия измерима, светотень соотносима с весом (массой), а цвет «не может быть ни взвешен, ни измерен», а следовательно, «может быть определен как Качество»³⁰. Иными словами, цвет существует вне объекта и именно поэтому относится к области «гиле», предшествующей интенциональности.

Пятна цвета в принципе могут восприниматься нами как объекты, если мы сосредоточимся на них как на неких пространственных образованиях, обладающих формой и локализацией. Гринберг отмечает, что у позднего Клее с потерей легкости и спонтанности линии цвет тяжелеет и начинает тяготеть к орнаменту. Но его интересует именно такое состояние цвета, когда он не кристаллизуется в орнамент, а свободно парит. В таком случае он не становится объектом и не входит в сферу медиатизированного. Объект отличается от «гиле» тем, что он попадает в область некой «объективной» темпоральности, главным свойством которой является способность к «длению». Объект потому и является объектом, что он сохраняет свою идентичность относительно протяженный период времени. Гуссерль считал, что гилетические данные обладают собственной, не объективной, но субъективной темпоральностью. Он настаивал на необходимости различать «объективную длительность пространственно воспринимаемых вещей и параллельное ей субъективное струение»³¹. Это «струение» субъективного времени в области непосредственного делает невозможным, например, удержание событий этого времени в памяти, которая нуждается в стабильности самопроявления объекта.

Цвет Клее, по мнению Гринберга, принадлежит именно гуссерлевской «субъективной» темпоральности. Он дается сознанию как движение, но это движение, исключаяющее глубину (область существования объектов) и даже перемещение в пространстве. Это движение чистого «струения» субъективности:

«...оно становится интенсивным или угасает, как сам свет. И все же подобному цвету в руках Клее удалось достигнуть некой глубины. Не той глубины, в которой возможны репрезентированные объекты, но той, которая возникает от разлития и дыхания цвета, создающего далекое, неопределенное свечение. <...> Поверхность трепещет, знаки появляются и исчезают, и все же мы не можем сказать, происходит ли это в фиктивной глубине или на реальной поверхности»³².

³⁰ *Klee Paul. On Modern Art.* — In: *Modern Artists on Art.* Ed. by Robert L. Herbert. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1964, p. 79.

³¹ *Husserl Edmund.* Op. cit., p. 130.

³² *Greenberg Clement.* Op. cit., p. 8.

Любопытно, что Мерло-Понти, вероятно, не знакомый с анализами Гринберга, дает аналогичную характеристику цвета у Клее в «Оке и духе»: «...живопись <...> освоила изображение движения без перемещения — через вибрацию или излучение»³³. Но что такое это «движение без перемещения в пространстве»? Для Гуссерля и, вероятно, Гринберга — это проявление «субъективной темпоральности». Для Мерло-Понти, осмысливающего топологически близкое пространство как бытие, — это движение, открывающее возможность зрения как такового, это выход из темноты абсолютной недифференцированной непосредственности, это «очерк генезиса вещей»³⁴. «Излучение» — это раскрытие самого пространства зрения.

3

Цвет ассоциировался с движением еще у Делоне, эссе которого, кстати, перевел на немецкий Клее. Но Делоне не задавался вопросом, в каком пространстве происходит это движение. Ответ Гуссерля и Мерло-Понти на этот вопрос — о пространстве ближайшей непосредственности — ставит целый ряд дополнительных проблем.

Вернемся к анализу Гринберга. Анализируя иллюзионное пространство живописи «от Джотто до Курбе», он указывает, что поверхность в классической фигуративной картине понималась

«...как окно, через которое зритель смотрел на сцену. Но Мане начал приближать к зрителю задник этой сцены, а те, кто пришел за ним, <...> продолжали подтягивать его все ближе и ближе, покуда сегодня он не уперся в окно <...>, загораживая его и скрывая за собой сцену. Все, что осталось сегодня художнику для работы, — это, если можно так выразиться, более или менее непрозрачная плоскость окна»³⁵.

Метафора окна — банальная искусствоведческая метафора. Обычно она относится к функционированию линейной перспективы. Но Гринберг ее переиначивает. Окно выходит в данном случае на сцену, чей задник может постепенно придвигаться к окну и полностью его закрывать. Странность происходящего заключается в том, что картина все-таки понимается Гринбергом как окно, даже в том случае, когда глубина зрения полностью блокирована и пространство картины окончательно приближается к «самой внутренней области Непосредственного». Художник работает с *окном*, *сквозь которое ничего не видно*. Зачем же в таком случае сохранять метафору окна?

³³ Мерло-Понти Морис. Око и дух. М., Искусство, 1992, с. 48.

³⁴ Там же, с. 46.

³⁵ Greenberg Clement. Op. cit., p. 190.

Дело в том, что бытие, идентифицируемое со свободным цветом, в любую минуту готово открыться на глубину, в которой находятся объекты. Не случайно, конечно, Мерло-Понти говорит об «очерке генезиса вещей». Вещи готовы возникнуть из темноты непосредственного. Вот почему картина не эквивалентна завесе, а именно аналогична непрозрачному окну, способному в любую минуту раскрыться. Сам Гринберг указывает, что при переходе от иллюзионного к плоскому пространству нерепрезентативной живописи зритель должен просто «иначе сфокусировать свои глаза». Это «изменение фокуса» (re-focusing) и есть открытие «пространства» или его «закрытие». Важно подчеркнуть два момента:

- 1) в топологическом пространстве цветowych пятен глубина всегда потенциально присутствует за непрозрачной поверхностью окна;
- 2) эта глубина никогда не становится актуальной, никогда не открывается.

Картина устроена так, что происходящие в ней мерцание, дрожание, излучение как будто вот-вот откроют глубину мира, но глубина эта никогда не открывается. Речь идет о репрезентации потенциального проступания медиатизированного сквозь непосредственное. Но потенциальное так никогда и не переходит тут в актуальное. Поэтику такой репрезентации можно назвать поэтикой «промедления». Соответственно и пространство, в котором происходит это движение без перемещения, — это пространство самой глубины непрозрачного стекла. Вспомним, как характеризует его Гринберг: «Поверхность трепещет, знаки появляются и исчезают, и все же мы не можем сказать, происходит ли это в фиктивной глубине или на реальной поверхности». Это именно пространство «провала»: Блох писал, что оно отделяет «самую внутреннюю область Непосредственного», в котором помещается художник, от медиатизированного пространства пейзажа.

Самое удивительное свойство этого пространства «провала» заключается в том, что оно в полной мере не относится ни к внешнему, ни к внутреннему. Это именно пространство, в котором оппозиция между внутренним и внешним еще не состоялась. Это пространство до дифференциации внешнего и внутреннего. Соответственно движение, которое происходит в этом пространстве, относится к некоему недифференцированному полю. Это еще не определившееся движение. Мы точно не можем сказать, движение ли это самой мысли или движение внешнего объекта. Гуссерль говорит о чистой субъективности восприятия «гиле», хотя цвет, цветное пятно не являются нашими субъективными галлюцинациями.

В 1801 году Кольридж оставил запись, касающуюся его «наблюдений над оптическими явлениями». Среди прочих явлений был Лодорский водопад, увиденный через телескоп:

«Смотрю на Лодор через наше окно — это живопись — просто неподвижный Цвет — через Стекло, когда он увеличи-

вается в размерах, он приобретает движение. Движение, таким образом, — это *нечто*, но оно требует определенной четкости для того, чтобы быть воспринятым <...>; мы должны начать с того, чтобы рассматривать движение внутри одного и того же места — как движение водопада — даже если действительно с точки зрения восприятия это [явление] может рассматриваться как *изменение места*, а не как простое Ощущение»³⁶.

Телескоп приближает увиденное непосредственно к глазу, он элиминирует дистанцию и соответственно преобразует характер движения. «Просто неподвижный Цвет» приобретает движение, подобное движению водопада, который движется, но остается на месте, непрерывно меняет форму и сохраняет ее. Это движение оказывается движением внутри места, а не между разными местами. Но где, собственно, располагается это движение — там, где находится водопад, в стекле телескопа, или в области восприятия и ощущений, — Кольридж не уточняет. Такое движение должно пониматься «как движение водопада» и может быть «проанализировано в восприятии» (could be analysed in a perception). Стекло окуляра, к которому приближен глаз наблюдателя, позволяет занять внешнюю по отношению к «восприятию» позицию, как если бы «восприятие» находилось вне нас. Но оно же позволяет видеть явление (водопад), как если бы оно было чистым восприятием. К тому же и время этого восприятия похоже на субъективное время, данное нам как струение, мерцание цвета.

Немногим более чем через столетие после Кольриджа Марсель Дюшан уже сознательно использовал стекло как эквивалент пространства между непосредственным и опосредованным. В его знаменитом «Большом Стекле» мы имеем нечто среднее между окном перспективной живописи и непрозрачным стеклом нефигуративной композиции. С одной стороны, перед нами стекло, которое пронцаемо для взгляда. Но стоит нам начать смотреть сквозь него, как через «окно» фигуративной картины, и оно исчезает из поля нашего зрения. Кроме того, нижняя часть «Большого Стекла», представляющая «холостяков», сознательно имитирует изображение трехмерной конструкции, в то время как верхняя часть («новобрачная») — «это проекция четвертого измерения в виде трехмерного геометрического сечения, которое в свою очередь было редуцировано до двумерности стекла»³⁷. Согласно наблюдению Линды Хендерсон,

³⁶ The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Shorter Works and Fragments, v. 1. London—Princeton. Routledge—Princeton University Press, 1995, p. 110.

³⁷ Henderson Linda Dalrymple. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton. Princeton University Press, 1983, p. 155.

«В то время как стеклянные панели позволяют Новобрачной свободно висеть без всяких указаний на то, в каком пространстве она живет, формы аппарата Холостяков выглядят как трехмерные объекты, расставленные на полу за Большим Стеклом. Таким образом стекло само усиливает различие между Новобрачной как дву- и трехмерным отражением или проекцией четвертого измерения и совершенно земными Холостяками»³⁸.

Большое Стекло, таким образом, совмещает в себе видение объекта, дистанцированного от наблюдателя, и умозрительного объекта, изображение которого, скорее всего, относится к сфере воображения. Сам Дюшан называл свою картину «промедлением» (retard):

«Использовать промедление вместо картины или живописи; картина на стекле становится промедлением в стекле — но промедление в стекле не означает картины на стекле»³⁹.

Что означает это «промедление»? Прежде всего речь идет о том, что стекло хотя и прозрачно для взгляда, но пропускает его сквозь себя, на короткое время задерживая в себе. «Стекло» Дюшана понимается не как чистая прозрачность, не обладающая никаким временным измерением, но именно как промедление. Оно функционирует как окно, но как окно не совсем прозрачное.

Это «промедление» в значительной мере аналогично протяженности, длительности, необходимым для восприятия. Не случайны аналогии «Большого Стекла» с фотопластинкой, которая требует времени для фиксации на ней изображения. Но промедление это возникает не в сознании зрителя, а в самом носителе изображений, в стекле⁴⁰. Стекло становится не просто знаком прозрачности, но принимает на себя функцию воспринимающего сознания. При этом само стекло производит дифференциацию между

³⁸ Ibid., p. 156.

³⁹ *Duchamp Marcel. Duchamp du signe. Paris, Flammarion, 1994, p. 41.*

⁴⁰ Фотография — лишь наиболее ранняя технологическая форма «промедления». Современное технологическое искусство, например, видеоарт, претендует на ту же роль еще с большим успехом. Ср., например, со следующим высказыванием Фрэнка Жилетта: «Видеосеть (video network) <...> это продолжение нейрофизиологического канала связи между миром и визуально-перцептивной системой, кончающегося в лобных долях коры головного мозга. Видео может таким образом стать записью взаимодействия между этим каналом — глаз/ухо/кора — и естественным течением времени (natural process in time)». — *Gillette Frank. Masque in Real Time. In: Theories and Documents of Contemporary Art. Ed. by Kristine Stiles and Peter Selz. Berkeley, University of California Press, 1996, p. 442.*

объектами — Холостяками, изображенными как трехмерные, объемные тела, видимые сквозь стекло, и Новобрачной, изображенной как негатив двумерной тени изображения четырехмерного тела в зеркале. Холостяки увиденны сквозь стекло, а новобрачная как бы располагается в самом стекле. Так что режим их восприятия предполагает разную степень «торможения», от которой отчасти зависит и сама их дифференциация. При этом дифференциация, обычно понимаемая как функция сознания, передается самому стеклу, то есть странному промежуточному пространству между непосредственным и опосредованным.

«Промедление» Дюшана имеет и явный онтологический оттенок. Оно описывает такое состояние бытия или сопоставимого с ним пространства топологической непосредственности, когда внешний, объектный мир еще не существует, но когда существование его уже становится потенциально значимым. Это как раз «промедление» перед раскрытием объектного мира, это крошечный отрезок времени, когда нечто мерцающее в стекле еще относится к области сознания, но дифференциация уже началась и сознание уже стоит на пороге интенциональности.

ГЛАВА 2.

МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК ВНУТРИ БОЛЬШОГО ЧЕЛОВЕКА (ФЛЕЙШЕР, ДЕКАРТ)

1

Предельно приближенное к глазу находится в зоне «невосприимчивости». Между тем существуют объекты, которые как бы расположены между областью Непосредственного и областью удаленного. Они как бы мерцают между этими двумя сферами, бросая вызов возможности репрезентировать их. В этой главе речь пойдет о наивной голливудской попытке проникнуть в сферу таких плохо репрезентируемых объектов. Я выбрал в качестве текста для анализа именно голливудский фильм, потому что в такого рода попытках с негодными средствами хорошо проявляется специфика этих объектов.

Фильм Ричарда Флейшера (Richard Fleischer) «Фантастическое путешествие» (Fantastic Voyage, 1966) — история о том, как экипаж некоего подводного «корабля» уменьшается до микроскопического размера и вводится внутрь человеческого организма. Цель экспедиции — уничтожить тромб в мозгу пациента. Ее достижение связано с драматическими перипетиями сюжета, предполагающими в том числе и гибель неопровержимого в таких фильмах злодея. Множество клише фантастического кино 60-х годов не лишают, однако, этот не особенно умный фильм своеобразной привлекательности. Для теоретика этот фильм интересен среди прочего попыткой повернуть глаз внутрь тела и наделить зрением человека столь крошечного, что он никак не может быть соотнесен с привычным антропоморфным пространством повествования.

Фильм Флейшера произвольно касается самой онтологии зрения, в том числе связи зрения с размерами человеческого тела. Зрение устроено странным образом. С одной стороны, оно непосредственно связано с субъективностью. С другой стороны, оно обладает всеми качествами объективности. К числу этих качеств относится кажущееся отсутствие связи между зрением и телом человека. Нет никаких оснований считать, что маленький человек видит иначе, чем большой, сильный — иначе, чем слабый (я, конечно, абстрагируюсь от дефектов зрения и болезней, отражающихся на качестве зрения).

Эта «объективность» была абстрагирована и математизирована в трудах по оптике начиная с XVII века. Структура зрения как бы

совпадает с математическими построениями, которые оказываются, по словам Гуссерля, выразителями транссубъективной истины. Кино как раз является таким объективистским превращением зрения, сохраняющим структуру субъективности.

Если зрение в своих структурных характеристиках (обыкновенно описываемых в перспективных кодах) не связано с телом, то не означает ли это, что бесконечное уменьшение тела человека никак на нем не отразится? Еще картезианец Николай Мальбранш считал, однако, что структурное сходство, объединяющее видение различных людей, нисколько не отменяет фундаментального различия восприятия:

«...если бы наши глаза были устроены, как микроскопы, или, вернее, если бы мы сами были так же малы, как клещи и мошки, то мы судили бы совершенно иначе о величине тел. Ибо, без сомнения, глаза этих маленьких животных приспособлены к тому, чтобы видеть окружающее их; собственное их тело им самим кажется гораздо большим или состоящим из большего числа частей, чем это кажется нам <...>. Поэтому нельзя утверждать, что найдутся в мире два человека, которым предметы казались бы совершенно одинаковой величины или состоящими из одинаковых частей, так как нельзя утверждать, что глаза их совершенно одинаковы.

Всем людям предметы представляются имеющими одинаковую величину только в смысле, что они кажутся заключенными в одни и те же границы»⁴¹.

Мир фильма Флейшера гораздо ближе мальбраншевскому пониманию зрения, чем принципам математизированной оптики, и этим он интересен. Мир этот резко разделен надвое. С одной стороны, мы имеем вполне антропоморфную среду лаборатории, в которой происходит эксперимент и где размещен пациент. С другой — внутренность человеческого тела, в которое погружается экспедиция. Масштабы двух миров настолько несоотносимы, что режиссер, чтобы связать их, помещает на стену лаборатории гигантскую карту человеческого тела, светящийся кружок на которой отмечает положение экспедиции. Эта карта — совершенно такая же, как карта Земли в центрах управления космическими полетами⁴², и выполняет она двоякую функцию: схематически, абстрактно связывает микромир с антропоморфным миром (другой связи, кроме чисто диаграммной, абстрактной, тут и не мо-

⁴¹ Мальбранш Николай. Разыскания истины. СПб., Наука, 1999, с. 74—75.

⁴² Путешествие внутрь тела у Флейшера по многим характеристикам сходно с фантазиями на тему космических полетов, как, впрочем, во многом сходны проблемы микроскопического и телескопического зрения.

жет быть). Кроме того, эта карта как бы наглядно увеличивает тело пациента до размеров универсума, тем самым относительно сокращая размер тел сотрудников лаборатории, превращающихся на ее фоне в лилипутов.

Карта эта играет важную когнитивную роль. Дело в том, что экспедиция постоянно испытывает затруднения с ориентацией внутри тела. Местоположение корабля определяется с помощью радаров (еще одна из множества аналогий с космосом), отмечается на карте тела и передается экспедиции по радио. Карта, таким образом, дублирует микрозрение макрозрением, зрение изнутри — зрением снаружи. Это дублирование принципиально важно для всей ситуации фильма, которая строится на дублировании структур зрения. В чем смысл этого дублирования, нам предстоит разобратся.

2

Тела исследователей помещаются в поле специального излучения, которое вызывает их сокращение в размерах. Уменьшение тел происходит в два этапа. Первый — сокращение до размеров небольшой пилюли, которая затем помещается в огромный шприц. Второй этап — шприц затем также уменьшается, так что корабль становится невидимым для невооруженного глаза. Первый этап представлен сочетанием планов изнутри корабля и снаружи, в основном сверху. Корабль находится на полу, расчерченном сеткой из многогранников, поэтому сокращение корабля предстает как уменьшение тела по отношению к неизменной системе координат. Эта сетка, играющая роль сходную с клетками на полу ренессансной перспективной живописи, создает структуру *неизменного* зрения, в котором уменьшается объект. Объект уменьшается по отношению к самой геометрической структуре зрения.

«Планы изнутри», увиденные сквозь раму большого окна корабля, — это планы меняющейся точки зрения, она приближается к полу и отодвигается от стен. В окне мелькают огромные ноги сотрудников лаборатории... При этом рама сохраняет неизменную дистанцию от глаза. Эта рама дублирует глаз в том смысле, что как бы является аналогом зрачку, радужной оболочке, сквозь которую осуществляется зрение. Рама, как и зрачок, сохраняют неизменную структуру глаза, а потому и геометрию видения. Объект (стены лаборатории) также остается неизменным. Меняется только точка зрения. Таким образом, первый этап изображается исключительно за счет изменения положения глаза. Никаких фундаментальных изменений в структуре зрения не происходит.

Второй этап начинается с того, что миниатюризированный корабль попадает в шприц, заполненный жидкостью. И эта жид-

кость за окном впервые разрушает геометрию зрения, заменяя прозрачный геометрический объем плотной средой, обтекающей корабль. Среда эта насыщена пузырями воздуха и по существу непрозрачна. Погружение в жидкость и является тем критическим моментом, когда зрение участников экспедиции резко отрывается от антропоморфной геометрии и объемности. Видимый мир как бы налипает на стены окна. Крайняя миниатюризация тела выражается в разрушении объема, глаз перестает видеть вглубь. Происходит нечто, что можно описать как распад дистанции между глазом и миром. Дистанция эта в норме задается телом человека и выражается в расстоянии между глазом и точкой аккомодации⁴³. «Исчезновение» тела разрушает эту дистанцию, так что видимый мир как бы налипает на глаз. По существу, «нормальное» зрение прекращается в фильме в тот момент, когда корабль погружается в жидкость. Это погружение в шприц уже в полной мере превосходит странные, неопределенные пространства, бесформенные каналы, по которым движутся какие-то пузыри, нити, фрагменты протоплазмы и которые, по мысли авторов, представляют человеческое тело внутри⁴⁴. Таким образом «исчезновение» тела означает для зрения распад объема, в котором может реализоваться геометрия оптики. Зрение перестает быть геометрическим, то есть перестает существовать в категориях транссубъективной истинности, о которой говорил Гуссерль.

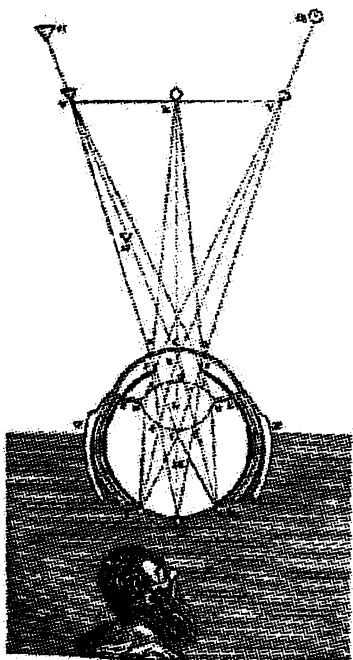
3

В «Диоптрике» Декарта содержится один момент, который мне кажется непосредственно связанным с «Фантастическим путешествием». Декарт сравнивает глаз с камерой-обскурой. Чтобы сделать сравнение убедительным, он предлагает взять

⁴³ Зона идеального зрения была определена учеником Ньютона Джеймсом Джюрином в терминах расстояний, соотносимых с размерами тела — от 15 футов до 5 дюймов. При этом Джурин считал, что расслабленный хрусталик имеет фокус в 15 дюймах от глаза, так сказать, на расстоянии вытянутой руки, держащей книгу. — *Baxandall Michael. Patterns of Intention. New Haven—London, Yale University Press, 1985, pp. 84—85.* Подробнее об этом см. в главе «Вывернутые глаза».

⁴⁴ Значение жидкости для фильма выражается хотя бы в том, что герои плавают внутри тела в лазах и с аквалангами. Конечно, такой акцент на жидком отсылает к идее некой первичной протоматерии, некой «утробы» мира, как бы содержащейся внутри тела. Тело вообще понимается Флейшером как нечто имеющее форму снаружи и не имеющее формы внутри. Психоаналитические исследования уже давно установили связь между жидкостью, внутренностями человека и идеей возвращения в некое протоплазменное состояние, предшествующее появлению на свет. См.: *Ferenczi Sandor. Thalassa: A Theory of Genitality. New York, The Psychoanalytic Quarterly, 1938.* В таком контексте микророзение героев фильма — это отчасти и *протозрение*.

«...глаз недавно умершего человека или за неимением такового глаз быка или другого большого животного, вы осторожно разрезаете вглубь три содержащие его в себе оболочки таким образом, чтобы большая часть <...> содержащейся в нем жидкости (*l'humeur*), была открыта, но чтобы при этом ничего из него не вытекло, и затем накрываете его каким-либо белым телом, настолько тонким, чтобы свет проходил насквозь, как, например, лист бумаги или яичная скорлупа...»⁴⁵



— и поместить наблюдателя перед этим прозрачным экраном.

Декарт проиллюстрировал свой эксперимент картинкой, изображающей человека, наблюдающего из темноты за изображением на экране, заменяющем сетчатку. Таким образом, работу глаза как бы наблюдает маленький человек внутри большого человека. Декарт понимал причудливость его модели, которая, по его собственным словам, работала

«так, как если бы в нашем мозгу были еще одни глаза, которые могли бы видеть ее [картинку на экране сетчатки]»⁴⁶

Такая ситуация чревата бесконечным регрессом, предполагающим наличие еще одного маленького человека внутри другого маленького человека и т. д.⁴⁷

⁴⁵ *Descartes. Discours de la méthode plus La dioptrique, Les météores et La géometrie.* Paris, Fayard, 1987, p. 103—105.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁷ См.: *Wolf-Devine Celia. Descartes on Seeing. Epistemology and Visual Perception.* Carbondale and Edwardsville. Southern Illinois University Press, 1993, p. 55. Идея бесконечной редукции в разных вариантах неоднократно дискутировалась после Декарта. Мальбранш, например, считал, что материя до бесконечности делима и потому каждый микроскопический мир может заключать в себе еще меньший: «...быть может, в природе существуют животные еще гораздо меньшие, меньшие до бесконечности, и отношение между ними столь же чудесно, как отношение человека к клещу». — *Мальбранш Николай. Разы-*

Нетрудно заметить, что маленькие человечки Флейшера похожи на маленьких человечков Декарта. Почему Декарт нуждался в этом маленьком человечке? Мерло-Понти считал, что человек нужен для того, чтобы зрительное восприятие могло мыслиться. Декарт был вынужден предположить наличие некой дистанции между видимым и субъектом, чтобы могла реализоваться «мысль об этом видимом» (*une pensée de cette image*). В таком случае видимое должно представлять как видимое для кого-то. Человек в конечном счете может быть заменен просто метафизической точкой, в том числе и геометрической точкой зрения линейной перспективы:

«Эта мысль, это обнаружение бытия (*ce dévoilement de l'être*), в конечном счете предназначенное для кого-то, — это все тот же маленький человек в человеке, но на сей раз сжатый в метафизическую точку»⁴⁸.

Философский проект позднего Мерло-Понти отчасти связан с попыткой избавиться от декартовского человечка:

«Подвергнуть критике “маленького человечка в человеке”, восприятие как познание объекта, наконец, обрести человека лицом к лицу непосредственно с миром, обрести доинтенциональное настоящее — означает обрести видение истоков, то, что видится в нас, как поэзия обретает то, что артикулируется в нас без нашего ведома...»⁴⁹

В фильме Флейшера ситуация человечка воспроизведена не только в сюжете. Она реализуется на многих уровнях. Прежде всего, экспедиция внутрь тела — это экспедиция за знанием, это именно попытка представить «восприятие как познание объекта». Экспедицию «вводят» в тело через шейную артерию. Тромб, который она должна разрушить, находится прямо за глазом больного. В конце фильма герои уничтожают тромб, как некую стену, блокирующую зрение, и выбираются наружу вдоль открывшегося оптического нерва, выплывая из глаза в слезинке. Когда они приближаются к глазу изнутри, они видят пролетающие мимо них световые импульсы. В фильме объясняется, что это трансформи-

скация истины, с. 72. Но, конечно, самое знаменитое рассуждение о бесконечной редукции содержится в «Микромегасе» Вольтера. См. *Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести*. М., Художественная литература, 1971, с. 403—404.

⁴⁸ *Merleau-Ponty Maurice. Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964, p. 263.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 261. Показательно, что восстановление «видения истоков» понимается Мерло-Понти как разрушение дистанции.

рованный свет, передающийся по нерву в мозг. Экспедиция буквально видит глаз «большого» человека изнутри, она непосредственно наблюдает за процессом зрения. Показательно также и то, что радиосвязь с внешним миром прерывается буквально перед тем, как экспедиция достигает глаза в теле пациента. Этот глаз как бы заменяет собой иную форму внешнего зрения.

Но существенней иное. Мир «Фантастического путешествия» — это объемная реконструкция картинок, с которыми мы знакомы благодаря микроскопу. Экспедиция отправляется внутрь микроскопического видения, которое по своей природе вторично. Это мир, уже увиденный через механический глаз, к которому приставлен второй глаз человека. Это уже дублированное зрение.

4

Познавательная ситуация человека, с точки зрения Декарта в «Диоптрике», может быть сформулирована следующим образом: для того чтобы мыслить видимое, человек должен удваивать зрение. Поэтому в моменты особого эпистемологического напряжения мы стремимся подменить объекты непосредственного наблюдения их репрезентацией. Однако как только объект подменяется репрезентацией, мы вступаем в область иллюзий. Когнитивная ситуация зрения постоянно связана с заменой объекта оптической иллюзией. Кино — классическое искусство оптической иллюзии — в полной мере вписывается в серию дублирующих зрение оптических приборов, прежде всего микроскопа и телескопа.

Функция этих приборов двояка: с одной стороны, они приближают глаз к объекту, а с другой стороны, дистанцируют его, вводя между глазом и объектом промежуточную технологическую инстанцию. К тому же они как бы удаляют тело наблюдателя из мира исследования. Когда мы видим в микроскопе уже готовый «препарат» зрения, наше тело как бы исчезает, ведь тело участвует в восприятии лишь в той мере, в какой оно погружено в воспринимаемый мир. Мы почти что превращаемся в «метафизическую точку» Мерло-Понти. В фильме Флейшера это исчезновение тела представлено несколькими способами: во-первых, просто колоссальной миниатюризацией его размеров. Во-вторых, тело пациента столь огромно, что оно само превращается в универсум и как бы исчезает. Кроме того, герои, хотя и переживают приключения внутри тела больного, в действительности оказываются внутри *иллюзии*, внутри чужой перцепции.

Эта трансформация зрения, это вхождение в чужое видение сразу же знаменуется потерей ориентации. Эксперты, участвующие в экспедиции с самого начала, проявляют неуверенность в том, что они видят. Для того чтобы восстановить ориентацию, экспедиция

подключает информацию снаружи, дублирует свое зрение вторым. Это умножение дистанцирований — типичная когнитивная стратегия в мире затрудненного зрительного восприятия.

Неуверенность персонажей отражает типичную ситуацию инструментального зрения как зрения, обращенного на иллюзию. Особенно характерна эта ситуация для ранней истории оптических приборов — микроскопа и телескопа. Многие врачи вообще отрицали способность микроскопа иметь дело с реальностью. Знаменитый французский анатом XVIII века Ксавье Биша, например, считал, что лишь наблюдения невооруженного глаза заслуживают доверия. Это мнение разделял создатель френологии Франц Йозеф Галль. История аберраций зрения, связанных с микроскопом, весьма показательна⁵⁰. Так, в XVIII веке одно время была популярна предложенная Антони ван Левенгуком еще в 1684 году теория о строении нервов из шарообразных тел-глобул. Микроскопические исследования Эверарда Хоума (Everard Home) подтверждали глобальное строение клеток мозга и нервов, и лишь после усовершенствования микроскопа в 1820-х годах эта теория была отвергнута Томасом Ходкином (Thomas Hodgkin), а глобулы были отнесены к оптическим иллюзиям, сферической аберрации, создававшейся линзами объектива до изобретения ахроматического микроскопа⁵¹. Между прочим, сам открыватель глобул Хоум выражал скептицизм по поводу эпистемологической надежности микроскопа:

«Вряд ли следует подчеркивать, что части тела животных не приспособлены для изучения сквозь сильно увеличивающие стекла; когда же они предстают увеличенными в сто раз по сравнению с их естественными размерами, нельзя полагаться на их видимость»⁵².

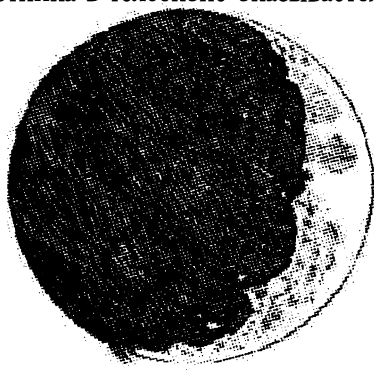
⁵⁰ Анализ эпистемологической неуверенности, связанной с ранним использованием оптики в науке, был дан в многочисленных публикациях Vasco Ronchi: *The General Influence of the Development of Optics in the Seventeenth Century on Science and Technology*. — In: *Vistas in Astronomy*, № 9. Ed. by Arthur Beer, Oxford, Pergamon Press, 1968, pp. 123—133; *The Influence of the Early Development of Optics on Science and Philosophy*. — In: *Galileo: Man of Science*. Ed. by Ernan McMullin. New York, Basic Books, 1967, pp. 195—206. См. также главы об этом в книге: *Wilson Catherine. The Invisible World. Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*. Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 215—250.

⁵¹ Ранние микроскопы и телескопы страдали от двух видов искажений — сферической аберрации, связанной с тем, что лучи в центре линзы отклоняются меньше, чем у краев, и хроматической, связанной с тем, что края линзы преломляют свет как призма и создают цветовые ореолы.

⁵² Cit. in: *Clarke Edwin and Jacyna L.S. Nineteenth-century Origins of Neuroscientific Concepts*. Berkeley—Los Angeles—London, University of California Press, 1987, p. 59.

Та же ситуация складывалась и с телескопами в астрономии. После первой демонстрации телескопа Галилеем ученик Кеплера Маджини (Magini) писал своему учителю, что телескоп превосходно работает на земле, но обманывает чувства, когда его направляют на небо. Сам Галилей, чтобы уменьшить искажения оптики, был вынужден прикрывать края своих линз. Несмотря на это, изображение все же не выглядело надежным. (На иллюстрации: так зарисовал Галилей Луну, увиденную им в телескоп.) Пол Фейерабенд объяснил это мнение тем, что, согласно Аристотелю,

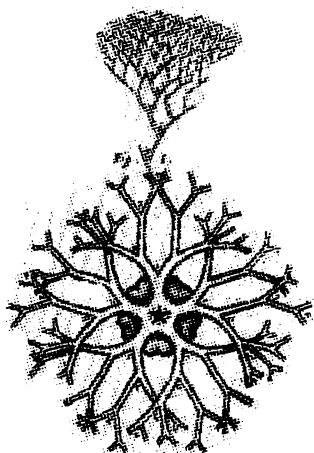
«чувства знакомы с близким им обликом объектов на земле и соответственно в состоянии отчетливо воспринимать их, даже в том случае, когда картинка в телескопе оказывается искаженной и деформированной цветной каймой. Звезды незнакомы людям вблизи. Поэтому в их случае мы не можем использовать *память*, чтобы отделить то, что вносит телескоп, от того, что относится к самому объекту. К тому же все известные подделки (такие как фон, взаимоналожения, знание об окружающей земле), помогающие нам ориентироваться на земле, отсутствуют, когда мы имеем дело с небом, так что новые и удивительные явления неизбежно должны возникнуть»⁵³.



«Новые и удивительные явления» — питательная среда для науки XVII—XVIII веков. Именно они вызвали наибольший прилив любопытства среди ученых. Дух кунсткамеры буквально пронизывал науку. Совершенно не идентифицируемые, причудливые явления могли получать объяснение только на основании весьма прихотливых аналогий. Как замечает Лоррен Дастон, «вне зависимости от того, насколько очевидной была странность и эзотеричность явления, сама эта странность подталкивала исследователей к аналогиям, иногда к множественным аналогиям, нагроможденным друг на друга»⁵⁴. Показательно, например, что, когда американский микроскопист Джон Уинтроп в 1670 году обнаруживает под микроскопом непонятное микросущество, которое он

⁵³ Feyerabend Paul. Against Method. London—New York, Verso, 1978, p. 122.

⁵⁴ Daston Lorraine. The Language of Strange Facts in Early Modern Science. — In: Inscripting Science. Ed. by Timothy Lenoir. Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 35.



Piscis Echino-stellaris visciformis
Джона Уинтропа

определяет как «странный вид рыбы» — «*Piscis Echino-stellaris visciformis*», он все же в силу зрительных аналогий описывает его как карликовое дерево.

Неизбежность зрительных аберраций возникает, однако, даже не столько из-за отсутствия внятных аналогий или игры рефракций и несовершенства оптики, сколько из-за отсутствия тела наблюдателя. Адекватность непосредственного наблюдения обеспечивается тем, что чувства наблюдателя, по мнению того же Аристотеля, подчиняются тем же физическим законам, что и объекты наблюдения. Наблюдатель и объект оказываются в единой среде. Поэтому тело наблюдателя несет в себе тот

опыт физического мира, который как бы распространяется и на чувства и на объект исследования. Так, например, чувство глубины пространства, ярусности его структуры, взаимоналожения объектов один на другой (*overlapping*) основывается именно на опыте тела. Стоит телу превратиться в «метафизическую точку», как субъект теряет возможность мыслить воспринятое зрением, в то время как сама возможность мыслить картинку на сетчатке парадоксально задается, по Декарту, именно потерей тела.

5

В фильме Флейшера крошечные фигуры, правда, сохраняют тела и в качестве *тел* погружаются в мир чистой перцепции, в мир оптической иллюзии. Трехмерные тела здесь погружены не в настоящий трехмерный мир, а лишь в некий объемный макет двумерного изображения. Отсюда и крайняя условность самих этих тел. Так же как реальность тела укореняет наблюдения в мир опыта и придает им достоверность, условность объекта наблюдения приводит к некой «дереализации» тел наблюдателей.

Иллюзорность мира «Фантастического путешествия» подчеркивается, например, световыми эффектами, тщательно продуманными оператором Эрнестом Ласло. Декорации залиты подкрашенным светом. Подкраска имеет фундаментальное значение для микроскопии, потому что делает видимыми прозрачные ткани. Тот факт, что герои путешествуют по искусственно подкрашенным и «эстетически» освещенным внутренностям, свидетельствует о том,

что для самих создателей фильма их герои существуют именно в мире не реальности, но перцепций. Флейшер даже использует целый ряд условностей, характерных для медицинских диаграмм. Так, например, венозная кровь насыщена в фильме голубыми тельцами, а артериальная — красными. Когда экспедиция попадает в капилляры легких, где венозная кровь насыщается кислородом и превращается в артериальную, мы видим, что эта трансформация имеет чисто колористический характер. Тельца из голубых становятся красными. К



иным условностям можно отнести изображение работы мысли в виде электрических разрядов между нейронами. Работа мысли на экране похожа на горение карнавальных бенгальских огней. Но самое характерное — это, конечно, уже упоминавшаяся демонстрация движения света по нерву к мозгу, репрезентация самого процесса зрения⁵⁵.

Флейшер решил драматизировать не только работу глаза, но и уха. Он отправил экспедицию через ушной лабиринт, усиливающий любой внешний звук до внутреннего катаклизма. Когда в операционной падают на пол ножницы, в ухе происходит гигантская конвульсия, отшвыривающая тела героев далеко в сторону. Это превращение звука в образ падающих тел показывает, каким образом в самом фильме происходит семиотическая перекодировка сигналов, в данном случае акустических, в визуальные. Нелегко, разумеется, опознать звон упавших на кафельный пол ножниц в картине рушащихся тел. Цепочка, в которую вводятся восприятия, искажает их до полной неузнаваемости. Флейшеровский «межсе-

⁵⁵ Флейшер совершенно всерьез делает то, что Сигизмунд Кржижановский в повести «Странствующие "странно"» описывал с иронией. В повести герой, уменьшенный до размеров кровяного тельца, оказывается внутри организма своего соперника. Он попадает в мозг: «Я находился внутри мышления моего врага: я видел дрожь и сокращение рыхлых ассоциативных нитей, с любопытством наблюдал то втягивающиеся, то длинящиеся щупальцы нервных клеток, сцеплявших и распеплявших свои длинные вибрирующие конечности» (*Кржижановский Сигизмунд. Возвращение Мюнхгаузена. Л., Художественная литература, 1990, с. 191*). Затем он попадает в кровь: «Рядом со мной плыли, ударяясь о стенки, то сбиваясь в кучи, то распепляясь на отдельные особи, какие-то довольно большие, круглой формы, с вздувшимися, мерно вбирающими и выдавливающими на себя кровь боками животные. Иногда эти пористые мешки, подплывая друг к другу, прикасались рубчатым ободом, охватывающим их тело, к такому же ободу соседа...» и т. д. (Там же, с. 192).

миотический перевод» интересен, однако, тем, что строится на колоссальном перепаде масштабов. Сам переход от макромира к микромиру превращает объект в его репрезентацию.

По мнению Евгения Замятина, переход от одного масштаба к другому вообще означает переход от одного мира к другому, практически с ним не связанному. Сравнивая руку, увиденную простым глазом, и руку, увиденную под микроскопом, Замятин писал:

«Но все же это — ваша рука. И кто скажет, что “реальная” — эта вот, привычная, видимая всем Фомам, а не та — фантастическая равнина на Марсе?»⁵⁶

Обе руки реальны, как два разных универсума. Но в той же мере обе нереальны и целиком относятся к области восприятия. Одна из задач инструментального зрения в таком контексте — сохранить идентичность исходного объекта в системе удвоенного зрения.

Листая номера старого английского журнала по микроскопии, я натолкнулся на несколько занятных публикаций. Некий д-р Уиттелл опубликовал заметку о том, как можно увидеть ось стрелок ручных часов через глаз жука. Для того чтобы добиться ясной картинки, с часов были сняты все стрелки, а ось пропущена через крошечное отверстие в черной бумаге⁵⁷. Таким образом, сам объект должен был быть подвергнут целой серии манипуляций, смысл которых в статье не объяснялся. Уиттелла, впрочем, интересовали не столько часы, сколько возможность увидеть их через чужой, неантропоморфный глаз, глаз насекомого, само функционирование которого как будто напоминает микроскоп (предполагается, что жук видит предметы гораздо более крупными, чем человек).

Несколькими годами раньше описание своих опытов опубликовал доктор Ф.У. Гриффин (F.W. Griffin), давший подробное техническое описание микроскопии объектов, увиденных сквозь фасетчатый глаз насекомых. Главная проблема, по его мнению, заключалась в том, чтобы изображение, проецируемое на вогнутую поверхность сетчатки, перевести в плоскость: «Его более или менее полусферическая поверхность должна быть превращена в идеальную плоскость»⁵⁸.

Эти эксперименты XIX века вписываются в традицию изучения глаза, идущую от ранней микроскопии. Еще Левенгук утверждал, что обнаружил в глазу каналы, в 18 399 740 раз меньшие по раз-

⁵⁶ Замятин Евгений. О синтетизме. В кн.: Замятин Е. Сочинения. М., Книга, 1988, с. 415.

⁵⁷ Dr. Whittell. On a Mode of Viewing the Second Hand of a Watch through a Beetle's Eye. — The Monthly Microscopical Journal, March 1, 1876, p. 136.

⁵⁸ Microscopical Experiments on Insect's Compound-Eyes. — The Monthly Microscopical Journal, April 1, 1873, p. 182.

мерам, чем песчинка⁵⁹. А Генри Пауэр (Henry Power) опубликовал в 1658 году вполне сюрреалистическое описание глаза пчелы⁶⁰. Опыты же XIX века, картезианские по своей сути, интересны как раз тем, что они касаются не столько анатомии глаза, сколько пытаются восстановить формы природного микроскопического зрения и целиком строятся на умножении оптических «приборов» — глаз насекомого плюс микроскоп плюс глаз исследователя. Это умножение «приборов» придает всей оптической конструкции подчеркнутую глубину.

6

Любопытно, что на обоих концах этой глубокой конструкции мы имеем два типа уплощения. С одной стороны, в опытах Уиттелла уничтожается объем часов, скрывааемых за плоской бумагой. В опытах же Гриффина уплощается изображение на сетчатке. Это уплощение связано с существенной чертой микроскопии — очень слабой глубиной резкости. Для того чтобы микроскописту увидеть трехмерное тело, он должен менять фокусное расстояние между объектом и оптикой. Отсюда и один из главных недостатков микрофотографии — невозможность создать действительно объемное изображение объекта.

Уиттелл поступает просто — он пытается сделать плоским сам объект, по существу, он превращает его в подобие его собственного образа на сетчатке еще до всякого наблюдения над ним.

Это подчеркнутое уплощение объекта видения находится в особом отношении с глубиной оптической конструкции. Дело в том, что уже со времени ранних опытов микроскоп противопоставлялся телескопу как орудие проникновения внутрь — прибору, не нарушающему «поверхностности» зрения. Считалось, что микроскоп проникает в глубину, за поверхность обычного зрения, блокируемую видимостью, которая понималась как плоскость. Микроскоп как бы прорывал поверхность вглубь (в «Фантастическом путешествии» этот прорыв метафорически представлен лазером, разрезающим тромб и открывающим выход к глазу больного). При этом микроскоп одновременно и ликвидировал глубину, как бы погло-

⁵⁹ Среди чудом уцелевших препаратов Левенгука, обнаруженных в 1981 году Брайаном Фордом, сохранились срезы зрительного нерва коровы. Очевидно, ученый пытался понять, каким образом зрительный нерв проводит оптические сигналы к мозгу. — *Ford Brian J. Single Lens. The Story of the Simple Microscope.* New York, Harper and Row, 1985, p. 49.

⁶⁰ *Wilson Catherine. The Invisible World. Early Modern Philosophy of the Microscope.* Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 222—225. Генри Бейкер уже в начале XVIII века пришел к заключению, что Левенгук попросту привирал, описывая столь малые объекты.

щая ее в себя и непосредственно приближая глаз к материи, а значит, и к ее тайне, к скрытой в ней «Причине».

Отчасти этот процесс напоминает описанное в прошлой главе непрозрачное окно, плоскость которого связана со спрятанной за ней глубиной как чистой мерцающей потенциальностью. Микроскопическое зрение — это тоже «прыжок» сквозь глубину к некоему «дну», плоскости, эту глубину отрицающей. Этот прыжок, конечно, понимался и как приближение к истокам⁶¹, как восстановление первичного зрения, о котором я упоминал выше. Во всяком случае, «углубление» зрения отнюдь не противоречило снятию его глубины. Можно это выразить и иначе: углубление имело целью именно снятие глубины.

Когда в «Фантастическом путешествии» экспедиция впрыскивается внутрь тела через шприц, сквозь трубу иглы, видимую изнутри, Флейшер пытается передать ощущения проникновения в глубину как некоего рывка. Сами члены экспедиции оценивают свое проникновение как прорыв сквозь поверхность к механизму жизни, от видимости к структуре. При этом разрушение глубины зрения совпадает как раз с моментом этого прорыва.

Впрочем, уже Джордж Беркли утверждал, что «глубина», которую он называл «distance», в силу того что она предстает лишь как пятно на сетчатке, вообще не может быть увидена:

«...говоря по правде, я никогда не вижу самой глубины (distance) ни чего-либо, что, по моему мнению, находится в глубине (at distance)»⁶².

Но для того чтобы понять, что «внутри» не существует, необходимо проникнуть «внутрь». Именно опыт микроскопии объясняет вывод о несуществовании глубины, к которому пришел Кольридж в 1816 году. По его мнению, пространство не имеет места для глубины, так как любой его срез описывается в категориях поверхности:

⁶¹ Особенно активные микроскопические поиски протоэлементов, истоков жизни шли в начале XIX века. Сотрудник Пуркиньи Г. Валентин считал, например, что клетка — это «протообраз» (Urbild), «протовещество» (Urstoff) органических тел. Открыватель структуры серого вещества головного мозга Кристиан Готфрид Эренберг, обнаруживший в мозгу некую пульпу, в которой клетки плавали в вязкой прозрачной жидкости, считал, что он обнаружил в мозгу «первичную животную субстанцию» — *Clarke Edwin, Jacyna L.S.* Op. cit., p. 61. Таким образом, столкновение с жидкой средой, гасившей глубину зрения, могло описываться как открытие протоформы, протомеханизма...

⁶² *Berkeley George. Works on Vision. Indianapolis—New York, Bobbs-Merrill, 1963, p. 39.* По мнению Беркли, глубина дается нам только через опыт осязания. Микроскоп же действует, диссоциируя видимое от осязаемого (*Ibid.*, 62), то есть полностью исключает глубину из опыта совокупного восприятия.

«Пространство имеет отношение только ко *вне*. Глубина, таким образом, должна быть *тем, с помощью чего*, а не *чем* заполнено пространство, она должна быть тем, что понуждает его быть заполненным, а потому она настоящая субстанция. Глубина, таким образом, не может быть *атрибутом* Материи, которая (т.е. Длина + Ширина, или Экстенсивность) есть сама по себе чистая абстракция *ens rationis*, она должна быть Силой (Power), сущностью которой является *обращенность внутрь* (inwardness), в то время как ее *обращенность вовне* (outwardness) есть лишь ее следствие и способ самопроявления»⁶³.

В случае с микроскопическим зрением *Сила* Кольриджа — это глубинная конструкция оптического аппарата, манифестирующая себя в поверхности без глубины.

Чтобы придать декорациям видимость глубины, Флейшер старательно проводит принцип театрального фундуса и кулис. На первом плане постоянно изображаются некие волокна, похожие на декоративные ткани-кулисы ренессансной живописи. Но сами эти ткани создают образ многослойных пленок, конгломерата поверхностей. Глубина же остается целиком в сфере дублирования оптических конструкций.

Станным образом огромная карта тела на стене лаборатории выглядит наиболее адекватным образом микроскопического зрения: циклопический и абстрактный срез, не имеющий глубины.

7

Сигизмунд Кржижановский, для которого тема микрозрения была одной из центральных в его творчестве, в 1927 году написал рассказ «В зрачке». Здесь действует декартовский маленький человек⁶⁴. В рассказе он отражение любовника в глазу женщины, куда он проникает через зрачок. Внутренность глаза, по которой он отправляется в глубину, по направлению к мозгу, описана как длинный коридор, сквозь который человек идет на ощупь, пока не оказывается перед зияющей дырой, в которую он срывается:

⁶³ The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Shorter Works and Fragments, t. 1. Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 453.

⁶⁴ В уже упомянутой повести «Странствующие “странно”» Кржижановский ссылается не на Декарта, но на Лейбница: «Случайно я вспомнил о так называемом “гипотетическом человечке”, измышленном Лейбницем в одном из его писем к Косту: гипотетический человечек, пущенный ради полемических целей внутрь мозга человека, меж клеток которого он может свободно бродить...» — Кржижановский Сигизмунд. Возвращение Мюнхгаузена, с. 191.

«Всматриваясь, я наклонился над провалом, но в это время склизкие края отверстия стали раздвигаться, и, беспомощно лоя руками воздух, я грохнулся вниз. <...> Глаза мои, постепенно приспособляясь к свету, стали различать окружающее: я сидел как бы внутри стеклистой, но непрозрачной, с пульсирующими стенками бутылки, как раз в центре ее выгнутого дна»⁶⁵.

В этой глубине, внутри провала, живут образы, когда-то попавшие сюда со светом. И образы эти — иллюзии — контуры на плоскости:

«...я заметил: очертания зрачковцев были разной степени ясности и вычерченности: некоторые до того сливались с желтой мглой придонья, что я невольно наталкивался на них, не замечая выцветших, как бы полустертых фигур»⁶⁶.

Описание Кржижановского интересно тем, что он противопоставляет глубину глаза, «зрачка», через которую проходит человек, плоскостности образов, населяющих этот глаз.

Мерло-Понти, пытаясь показать, что глубина не является результатом интеллектуального синтеза восприятий, предложил понятие «первичная глубина» (*profondeur primordiale*), которую он определил как «толщину медиума без вещи» (*l'épaisseur d'un médium sans chose*):

«Таким образом, существует глубина, которая еще не располагается между объектами, которая, более того, еще даже не служит мерой расстояния от одного [объекта] до другого, но которая есть простое раскрытие восприятия призраку едва определимой вещи. Даже в обыкновенном восприятии глубина не относится в первую очередь к вещам»⁶⁷.

Мерло-Понти сравнивает глубину с ощущением у больного, которому кажется, что он «должен проткнуть пером определенную толщу белого до того, как он сможет достичь бумаги (*une certaine*

⁶⁵ Кржижановский Сигизмунд. Воспоминания о будущем. М., Московский рабочий, 1989, с. 143.

⁶⁶ Там же, с. 144—145.

⁶⁷ Merleau-Ponty Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945, p. 308. Понимание глубины как свойства *médium'a* позволило Эдварду Кейси говорить о глубине у Мерло-Понти как подобии платоновской «хоры» (*chora*) или «места» (*Casey Edward S. «The Element of Voluminousness»: Depth and Place Re-examined. In: Merleau-Ponty Vivant. Ed. by M. C. Dillon. Albany, State University of New York, 1991, pp. 1—29.*

épaisseur de blanc avant de parvenir au papier)»⁶⁸. Глубина оказывается глубиной действия активного субъекта, глубиной «медиума», в который он погружен.

Сцена, когда миниатюрную субмарину впрыскивают в кровь пациента и когда члены экспедиции как бы лишаются зрения, но зато переживают чувство стремительного прорыва через некую среду в глубину, в фильме не единична. Она в той или иной форме повторена, когда поток начинает нести корабль к разрыву в кровеносном сосуде, через который они попадают из артериальной системы в венозную. То же стремительное движение повторено в проходе корабля через сердце. Да и финальное «бегство» через глаз — все та же вариация стремительного движения. Импульсы света, мчащиеся по оптическому нерву к мозгу, — это тоже знаки чистого движения без всякой «фигурации». Образы, летящие к мозгу со светом, оказываются невидимыми⁶⁹. Стремительность самого движения «глаза» и порождает то измерение, которое задает дистанцию, необходимую для мышления, это и есть глубина постижения. Тот факт, что первичная глубина — это «простое раскрытие восприятия», позволяет спроецировать глубину материи, потаенную структуру механизмов жизни на глубину оптической конструкции «микроскоп-глаз».

Флейшеровская модель внутренностей тела (пространство переходов, прорывов и стремительных движений) — это и есть модель глубины.

Задолго до «Фантастического путешествия» Андрей Белый в романе «Котик Летаев» (1918) описал становление детского сознания как путешествие маленького человечка внутри огромного черепа, состоящего из анфилад бесконечных пространств, «каменистых пиков», «костяных сводов», «отвесных уступов» (пейзаж, сходный с флейшеровским). Путешествие заканчивается за лобной костью, которую Белый определяет как «*ossis sphenodei*»:

«...вдруг она разбивается; и в пробитую брешь в серо-черном, в обсвистанном, в ветром облизанном мире несутся: стены света, потоки; и крутнями вопиющих, поющих лучей они падают: начинают хлестать вам в лицо:

— “Идет, идет: вот — идет” —

и уносятся под ноги космы алмазных потоков: в пещерные излучины черепа...»⁷⁰

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ В фильме невольно воспроизводится схоластическое противопоставление между невидимым светом (*lux*) и его материальной манифестацией в прозрачном медиуме (*lumen*). См.: *Eco Umberto. The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge, Harvard University Press, 1988, pp. 110—111.

⁷⁰ Белый Андрей. Котик Летаев. В кн.: Белый А. Старый Арбат. М., Московский рабочий, 1989, с. 441.

Белый делает то, что до конца не удастся Флейшеру, — он создает ощущение чистой динамики глубины без всяких конкретных образов. Маленький человек Белого больше не созерцает аккуратной картинки подобно маленькому человеку Декарта. Он испытывает удвоение зрения, как «открытие зрения» по Мерло-Понти, как чистое ощущение глубины.

Глубина видения целиком относится к области глаза, к области оптического устройства и создается его удвоением иным оптическим прибором. «Субстанция» (sub-stance), о которой говорил Кольридж, лежит именно в плоскости этого удвоения, сводящего сам объект к контуру, к чисто поверхностным, «выцветшим», «полустертым» формам, обнаруживаемым человечком Кржижановского в самой непроницаемой глубине, в самом потаенном «внутри» глаза женщины.

Этот механизм удвоения функционирует и в кино, в котором мы, зрители, — те же маленькие человечки, рассматривающие сетчатку «большого человека» в кинозале-черепе.

ГЛАВА 3.

НЕОБЫКНОВЕННО УМЕНЬШАЮЩИЙСЯ ЧЕЛОВЕК (АРНОЛЬД, РИГЛЬ, КАНТ)

1

Предельная приближенность объекта, как, например, в микроскопическом зрении, лишь один из вариантов «близкого». Вариант этот интересен тем, что он, по существу, исключает тело человека из структуры зрения. Особенно радикально это исключение в случае технологического зрения, при использовании микроскопов и телескопов. В этой главе речь пойдет о несколько ином варианте. Для разговора я снова избрал голливудский фильм (последний в этой книге), правда, неизмеримо более высокого качества. Это «Невероятно уменьшающийся человек» (The Incredible Shrinking Man, 1957) Джека Арнольда (Jack Arnold). Фильм этот, помимо прочего, интересен тем, что в нем трансформация видения прямо связана с уменьшением тела, что видение укоренено в теле и его положении в мире. В этом смысле фильм Арнольда можно было бы назвать стихийно феноменологическим.

Коротко изложу сюжет фильма. Герой ленты Скотт Кери (актер Грант Уильямс) подвергается воздействию загадочного радиоактивного облака и начинает неудержимо уменьшаться в размерах. Врачам не удастся остановить начавшийся процесс. В первой части фильма описывается нарастающая тревога Кери, его страхи, усложнившиеся отношения с женой Луизой. В конце первой части Кери не превышает ростом карандаш и поселяется в кукольном домике, поставленном для него в гостиной. Однажды, когда Луиза выходит из дому, на Кери нападает его собственный кот, ставший по сравнению со своим миниатюрным хозяином огромным зловещим зверем. Кери пытается скрыться от кота за дверь, ведущей в подвал, но раскрывающаяся дверь сталкивает его вниз. Он падает в ящик с тряпьем, стоящий на полу подвала, а когда приходит в себя после падения, то понимает, что ему никогда не удастся самому выбраться наверх по огромной, бесконечной лестнице. Здесь начинается вторая, самая знаменитая и захватывающая часть фильма. Герой пускается на поиски еды, с трудом карабкается по стенкам ящика, переходит «пропасти», едва выживает в потоке воды, заливающим подвал, вступает в героическое сражение с пауком (в момент сражения он не превышает размером

муху). В конце фильма он, преодолев все препятствия, выходит из подвала в сад, и тело его становится столь крошечным, что практически исчезает. Конец фильма знаменует окончательное освобождение героя от тела и соответствующее избавление от бед. В заключительных кадрах фильма герой трансцендирует телесность и растворяется в бесконечности вселенной.

Вопрос, который интересует меня в связи с фильмом Арнольда, может быть сформулирован в двух плоскостях: как размеры тела героя определяют нарративную структуру фильма и как размеры тела и наррация соотносятся со зрением. Этот второй аспект представляется мне особенно интересным. Я уже упоминал о том, что в зрении обыкновенно человек как бы существует вне собственного тела, вместе со взглядом наше сознание проецируется вовне. Действительно, у нас нет оснований считать, что маленький и толстый человек видит иначе, чем высокий и худой. Зрение представляется нам некой абстракцией, которая лучше всего описывается не через телесность, а через пространственные структуры внешнего мира. Такое абстрактно-картезианское понимание зрения было усвоено киноведением, традиционно идентифицирующим видение камеры со зрением человека именно потому, что оба типа видения строятся на основании сходных, хотя и не идентичных пространственных структур, обычно огрубленно описываемых в терминах геометрии линейной оптической перспективы.

Начну, однако, с наррации. Первая часть фильма строится в основном вокруг усложняющихся отношений Луизы и Скотта и нарастающей тревоги последнего. Эта часть ориентирована на психологию персонажей и их отношения. Психологическая драма возможна здесь потому, что Скотт еще достаточно велик, чтобы между ним и женой могло сохраняться взаимодействие. Постепенно, однако, такое взаимодействие входит в зону кризиса. Момент кризиса отмечается сооружением игрушечного домика, куда герой уходит из квартиры, в которой живет его жена и раньше жил он. Кукольный домик — наивная попытка уменьшить мир до размеров героя. Это ужимание мира носит совершенно искусственный характер — Скотт переносится из мира подлинных предметов в мир игрушечных симулякров, а сам превращается в куклу, с которой невозможно подлинно психологическое взаимодействие. Центральный эпизод в кукольном домике не случайно разворачивается в отсутствие жены — это сцена сражения с котом, когда Кери из мира психологических коллизий переходит в мир, построенный не по законам психологии, но по законам сказки или эпоса, в которых сражение с чудовищем — обычный нарративный компонент. К этому моменту перепад масштабов между миром Скотта и миром Луизы становится так велик, что миры эти перестают совмещаться, сосуществовать. Происходит, как в «Синтетизме» Замятина, их радикальное размежевание.

Вторая часть фильма — в подвале — решительно трансформирует жанр фильма. Скотт здесь один, никаких человеческих существ здесь нет. Взаимодействие с людьми полностью преобразуется во взаимодействие с предметами. Психология окончательно покидает фильм, приобретающий отчетливо эпический характер. Вскоре после падения в подвал Скотт расстается и со своей привычной одеждой, переделывая ее в подобие античной туники. Из булавки он делает подобие меча. Резко преобразуется вещный мир фильма. Мягкие кресла, телефон, лампы — все это исчезает и уступает место пустынному пространству подвала, грубым, почти первобытным фактурам камня, досок. Вещи, брошенные в подвале, — это уже не вещи буржуазного быта, это брошенные и забытые обломки той цивилизации, которая существует где-то в недосигаемой дали.

Падение героя, несомненно, обозначает не только его изоляцию от мира семьи и социальных связей, но и резкий временной разрыв. Вместе с переходом в мир эпоса Скотт Кери переходит в характерное для эпического мира «абсолютное прошлое», которое так характеризуется Бахтиным:

«Эпическое прошлое недаром названо “абсолютным прошлым”, оно, как одновременно и ценностное (иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, то есть лишено тех постепенных чисто временных переходов, которые связывали бы его с настоящим. Оно отгорожено абсолютной гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели»⁷¹.

Эта отгороженность от настоящего предопределяет несколько существенных особенностей эпоса. Мир эпоса — мир начала, а потому он как бы ближе к изначальной сущности вещей. Кроме того, изоляция от настоящего позволяет эпосу обрести законченность и полноту, противопоставляющие его принципиальной незавершенности современной диалогической психологической драмы или романа. То, что в эпосе герой часто одинок, — знак его первоначальности, он одинок потому, что он еще один в мире начала, он один у истока мира.

Подвал «Невероятно уменьшающегося человека» — это мир, в котором предметы отрываются от своего времени и как бы переносятся в мир начала, когда за бытовой функциональностью мышеловки, ниток, ножниц, спичек неожиданно проступает какой-то иной, первоначальный смысл. Формы зрения, использованные в фильме, имеют, конечно, принципиальное значение для такой смысловой трансформации. Не меньшее значение имеет и изменение темпоральности мира фильма.

⁷¹ Бахтин Михаил. Эпос и роман. В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., Художественная литература, 1975, с. 459.

Что означает замечание Бахтина о том, что «прошлое [в эпосе] лишено всякой относительности, то есть лишено <...> постепенных чисто временных переходов»? Я думаю, что речь идет об определенной форме включенности предметов в систему социальных связей, которые формируют темпоральность настоящего. В фильме Арнольда предметы в подвале свалены без всякой системы, которая так или иначе отражает время нашей повседневности. В первой части фильма время нанизано на переход от одного предмета к другому: от шкафа — к зеркалу, из спальни в кухню и т. д. Логика нарратива и логика темпоральности (как логика «постепенных чисто временных переходов») неотрывна тут от мира предметов и их расположения. В мире эпоса этой «постепенности», нанизанной на предметный мир, нет.

Приведу одно замечание Гегеля, касающееся гомеровского эпоса:

«...он [Гомер] чрезвычайно обстоятельно описывает посох, скипетр, постель, доспехи, одеяния, дверные притолоки, не забывая упомянуть даже о петлях, на которых держится дверь. Все это показалось бы у нас крайне поверхностным и неинтересным, и мы в соответствии с нашим образованием проявляем крайнюю сдержанность и избирательность в отношении множества предметов, вещей и выражений и установили сложный распорядок, где разные предметы туалета, вещи обихода и т. п. находятся на самых различных этажах. <...> Однако существование героев [эпоса] отличается несравненно более изначальной простотой предметов и приспособлений, так что можно задерживаться на его описании, поскольку все эти вещи сохраняют равное достоинство...»⁷²

Смысловое единство в современном мире создается иерархиями, в том числе и вещей. Эпический мир обладает такой смысловой завершенностью, которая позволяет ему относиться к разным предметам как обладающим «равным достоинством». Отсюда возможность подробно описывать дверные петли. Скрупулезное описание предметов, вырванных из настоящего времени как системы постепенных переходов и смысловых иерархий, конечно, одна из основных особенностей «Необыкновенно уменьшающегося человека», где булавка — это оружие, а карандаш — средство спасения от потопа. Такое придание бытовым предметам вневременного, внеиерархического смысла, понимаемое как приближение к изначальному смыслу мира (то есть смыслу, еще не заслоненному «сложным распорядком», о котором говорит Гегель), — важный момент во

⁷² Гегель *Георг Вильгельм Фридрих*. Эстетика, т. 3. М., Искусство, 1971, с. 436.

всей смысловой структуре фильма. Выпасть из мира семьи и психологии означает вырваться и из «сложного распорядка» вещей. И это выпадение из *структуры* настоящего времени в конечном счете позволяет Скотту преодолеть собственную телесность и войти в мир трансцендентального. Приключения в подвале могут пониматься как своего рода героическая инициация, подготавливающая героя к исчезновению и, соответственно, к переходу в трансцендентальный мир. Но сама по себе эта метаморфоза оказывается возможной только потому, что Скотт становится столь мал, что *выпадает* из классической кинематографической наррации.

2

Теперь можно обратиться к главной теме этой главы — собственно соотношению зрения и тела. Прежде всего следует сказать несколько слов о структуре пространства линейной перспективы. Как известно, такое пространство, впервые кодифицированное в живописи Кватроченто, позволяет репрезентировать сам пространственный объем, незаполненным частям которого в той же мере приписываются места, что и заполняющим его предметам. Такое пространство иерархично, так как организуется по отношению к двум привилегированным точкам — точке зрения и точке схода перспективы. В этом смысле пространство классической геометрической оптики воспроизводит «сложный распорядок», о котором писал Гегель. Но сам этот «распорядок» основывается на геометрической абстракции, которая исключает тело зрителя.

Что происходит со зрением, когда человек радикально уменьшается в размерах? Глаз сокращается вместе с телом, а следовательно, меняется его оптика, сокращается фокусное расстояние, и зрению становятся доступны такие детали, которые не видны «большому» человеку. Зрение человека уподобляется микроскопическому. Микроскопическое зрение в кино обычно представлено сверхкрупным планом, его ближайшим аналогом. Наиболее очевидное следствие микрозрения — изолирование деталей объектов, искажение перспективы и акцентировка фактур. Роберт Музиль справедливо писал о том, что сверхкрупный план

«разрывает романтические связи [предмета] с окружающим миром и восстанавливает его подлинное изолированное оптическое присутствие»⁷³.

Крупный план извлекает деталь из временного «распорядка», но совершенно иначе, чем эпический мир. Связь с настоящим

⁷³ *Musil Robert. Binoculars. In: Musil R. Posthumous Papers of a Living Author. Hygiene, Eridanos Press, 1987, p. 84.*

здесь не разрывается, а, напротив, акцентируется до такой степени, что течение времени как будто замирает в моменте настоящего, в моменте «изолированного оптического присутствия». Эрнст Блох говорил о невозможности объективного созерцания, если объект помещается в «разрыв топической непосредственности», то есть слишком близко к созерцателю. По его мнению, такое приближение к глазу эквивалентно приближению к моменту настоящего, когда отсутствие временной перспективы создает ощущение неясности, смысловой неопределенности. «Топика непосредственности», по мнению Блоха, реализует себя в настоящем моменте без временной, а следовательно и смысловой перспективы⁷⁴.

Почему временная растяжка зрения связана со смыслом? Ответ на этот вопрос можно найти у Канта. В «Критике чистого разума» одна из «аксиом созерцания» сформулирована следующим образом: «Все созерцания суть экстенсивные величины». Кант поясняет:

«Так как чистое созерцание во всех явлениях есть экстенсивная величина, ибо оно может быть познано только посредством последовательного синтеза (от части к части) в схватывании. Уже поэтому все явления созерцаются как агрегаты (множества заранее данных частей)...»⁷⁵

Иными словами, восприятие всякого явления предполагает длительность, на которой основывается синтез. То есть понимание вписывается в восприятие в формах времени. Об этом более подробно речь пойдет в следующей главе.

Конечно, любой сверхкрупный план не может совершенно исключить временного измерения восприятия, и все же он явно тяготеет к некой изолированной моментальности. Кант специально останавливается на ощущениях, которые «наполняют только одно мгновение», то есть не имеют длительности. Такие ощущения также выражают определенную величину, но это величина *интенсивная*, а не экстенсивная, она не отражает самого явления как синтеза ощущений, а выражает лишь некую интенсивность его присутствия⁷⁶. Мне представляется, что сверхкрупный план тяготеет к интенсивным созерцаниям, в которых интенсивность присутствия заслоняет собой интеллектуальный синтез в восприятии объекта.

⁷⁴ Bloch Ernst. The Principle of Hope, v. 1. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986, p. 296—299.

⁷⁵ Кант. Критика чистого разума. М., Мысль, 1994, с. 137.

⁷⁶ О кантовских интенсивном и экстенсивном созерцаниях применительно к эстетике см. Escoubas Eliane. Imago Mundi. Topologie de l'art. Paris, Galilée, 1986, pp. 137—149. Эскубас связывает экстенсивность с «саспенсом», а «интенсивность» — с барокко.

Изменение формы зрения, возможность видеть сверхкрупные планы связана с размерами тела лишь в той мере, в какой размеры тела определяют величину глаза и соответственно его фокусное расстояние.

Арнольд, однако, почти не использует в своем фильме сверхкрупных планов. В «Необыкновенно уменьшающемся человеке» субъективные планы вообще немногочисленны и только в редких случаях могут быть отнесены к категории сверхкрупных планов, как, например, план головы паука, нависающей над лежащим Кери. В целом же стратегия Арнольда иная. Камера постоянно фиксирует Кери со стороны. При этом он имеет в кадре относительно постоянный масштаб. Иными словами, структура планов в фильме не меняется, видение же окружающих Кери предметов трансформируется по мере уменьшения его тела. Предметы становятся все больше и больше, планы же в соответствии с принятой в кинематографе иерархией продолжают оставаться общими или средними. Такая противоречивая система связана с тем, что в классическом кинематографе классификация планов имеет антропоморфный характер и определяется размерами человеческого тела и его вписанностью в рамку кадра. Каким бы маленьким ни был человек, если он виден во весь рост и в кадр попадает значительная часть окружающего пространства, план все равно прочитывается как общий⁷⁷.

Какое значение имеет такая система для фильма? По мере уменьшения роста героя предметы перестают вписываться в рамки кадра целиком. Ящики, стоящие в подвале, теперь видны, например, лишь как некие фрагменты, как кусок грубой «стены», сделанной из неких параллельных перекладин. Стены также почти никогда не попадают целиком в поле зрения камеры. Они даются на экране как фрагменты какой-то бесконечной каменной кладки, структура которой становится особенно отчетливой. Существенно, однако, что эти «фрагменты» поверхностей никогда не даются зрителю как крупные планы, то есть как изолированные детали. Они всегда предстают именно как части какого-то огромного целого. Если использовать кантовскую терминологию, они всегда предстают как *экстенсивности*, а не как *интенсивности*. Но это *экстенсивности* особого рода, их охват, конечно, предполагает временной синтез, но синтез этот не может быть завершен, потому что объекты не даются в своей целостности, они всегда предстают лишь в виде частей. Отчасти эта структура нарушает общий принцип эпичности, ориентированной на схватывание тотальности.

Существенное следствие постоянного присутствия этих фрагментов плоскостей, этих «стен» — снижение эффекта линейной

⁷⁷ Об антропоморфности системы планов см. *Bonitzer Pascal. Le champ aveugle. Essais sur le cinéma. Paris, Cahiers du cinéma — Gallimard, 1982, pp. 13—38.*

перспективы, как бы блокируемой стеной, перпендикулярной оси зрения. Как определить такую форму микрозрения, которая принципиально отличается от сверхкрупного плана и которая вписывает человеческое тело в полный рост в структуру фрагментированного пространства? Я предлагаю использовать термин Алоиза Ригля *Nachsicht*, то есть «приближенное видение». Ригль был вынужден ввести различие между *Nachsicht*, *Normalsicht* (нормальное видение) и *Fernsicht* (удаленное видение) для описания эволюции пространственных форм искусства, переходящих от плоскостности к репрезентации глубины, объема.

Приведу риглевскую характеристику *Nachsicht*'а как лучшее из возможных описаний пространственных структур «Невероятно уменьшающегося человека»:

«С оптической точки зрения это плоскость, воспринимаемая глазом, когда он так близко приближается к объекту, что все силуэты и, в частности, все тени, которые могли бы в ином случае раскрыть изменения глубины, исчезают. Таким образом, восприятие объектов, характеризующих этот первый уровень древних *Kunstwollen*, тактильно; в той мере, в какой оно до известной степени должно быть оптическим, оно *nachtsichtig*; древнеегипетское искусство выражает его почти в чистейшей форме. Оно избегает ракурсов и теней (раскрывающих пространственную глубину) столь же настойчиво, как и выражения душевного состояния (раскрывающего субъективную психологию). Основной акцент, однако, делается на силуэты, которым придается максимальная симметрия, потому что симметрия наиболее убедительным образом обнаруживает неразрывную тактильную связь с плоскостью. Симметрия внутренне принадлежит плоскостным измерениям, она ограничивается, если вовсе не уничтожается, глубиной...»⁷⁸

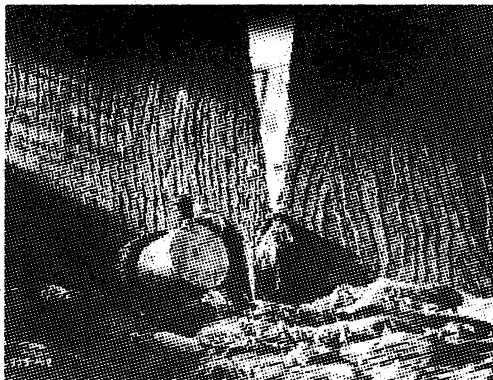
Nachsicht отличается от сверхкрупного плана тем, что он лишь умеренно акцентирует фактуры и не изолирует детали. Симметрия играет тут особую роль, потому что любая симметричная структура, как, например, орнамент, строится на повторении, которое в принципе может быть повторено еще раз и еще раз. Симметричная структура, построенная на повторении, потому предполагает плоскость, что, как и плоскость, она бесконечно *экстенсивна* и может быть в нашем воображении расширена до бесконечности. Вспомним, что у Канта в режиме экстенсивности «все явления созерцаются как агрегаты (множества заранее данных частей)». Но имен-

⁷⁸ *Riegl Alois. Late Roman Art Industry. Roma, Giorgio Bretschneider Editore, 1985, pp. 24—25.*

но такая агрегатно-экстенсивная структура и характерна для плоскостных, орнаментальных, симметричных пространств.

Во второй части «Невероятно уменьшающегося человека» доминирует пространство риглевского *Nachsicht'a* с его плоскими стенами, которые поделены симметричными линиями досок, прожилков, кладки.

Как же воздействует такая структура пространства на общую смысловую стратегию фильма Арнольда? Экстенсивность созерцания получает особое значение в кантовском учении о возвышенном. Кант исходит из того, что в вос-



приятии некоторого рода предметов обнаруживается противоречие между нашим воображением, в котором «заложено стремление к продвижению в бесконечность», и разумом, который стремится постичь всякое явление в его целокупности. Это противоречие выражается у Канта в противоречии между «схватыванием» (*apprehensio*) и «соединением» (*comprehensio aesthetica, compositio, Zusammensetzung*, иногда *Zusammenfassung*⁷⁹, в некоторых случаях используется термин «сложение»). *Схватывание* по своему принципу экстенсивно, оно прибавляет один элемент к другому. Если взять риглевскую структуру *Nachsicht'a*, то мы будем иметь бесконечное прибавление одного симметричного элемента к другому на плоскости, расширяющейся без всяких ограничений — бесконечно экстенсивной. *Соединение* пытается собрать все добавляемые схватыванием элементы в некое целое. В какой-то момент, однако, накопление элементов в процессе схватывания начинает превышать способность соединения охватить все разрастающийся их конгломерат. По мнению Канта,

«...величина объекта природы, на которую воображение напрасно тратит всю свою способность к соединению, должна привести понятие природы к сверхчувственному субстрату (лежащему в основе ее как в основе нашей способности мыслить), который превосходит своей величиной всякий

⁷⁹ Об этих понятиях, в том числе и в смысле точности терминологии, см. Lyotard Jean-François. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Stanford, Stanford University Press, 1994, pp. 98—109. Подробнее о *Zusammensetzung* как о *композиции* см. в следующей главе.

масштаб [внешних] чувств и поэтому заставляет судить как о *возвышенном* не столько о предмете при определении его, сколько о расположении души»⁸⁰.

Иными словами, нарастающее противоречие между способностью к схватыванию и способностью к соединению приводит к некому скачку, трансцендирующему чувственное восприятие, и к выходу в трансцендентальное — из детерминистической сферы физических величин в область интеллектуальной свободы. Этот скачок, получающий выражение в *возвышенном*, может пониматься и как освобождение от телесности, привязывающей человека к детерминистическому миру природы. Я думаю, что эффект кантовского возвышенного играет существенную роль в кинематографической стратегии «Невероятно уменьшающегося человека», в той ее части, где Кери окончательно расстается с телом.

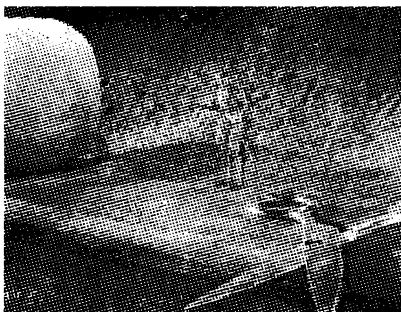
В рамках этой стратегии размеры предметов играют важную роль. Учет размера объекта восприятия составляет фундаментальное различие между кантовской и декартовской «оптикой». Кант приводит ставший классическим пример, который я считаю принципиальным. Он обсуждает восприятие египетских пирамид, закономерно выбирая образец египетской архитектуры, максимально ориентированный на плоскостность. То есть Кант берет пример такой конструкции, которую Ригль позже свяжет с феноменом *Nachsicht*'a. Вот что он пишет:

«...дабы испытать все волнение от величины пирамид, не надо подходить слишком близко к ним, но и не надо отходить от них слишком далеко. В самом деле, если находиться слишком далеко, то схватываемые части (камни пирамид, расположенные друг над другом) будут представляться лишь смутно и представление о них не окажет никакого влияния на эстетическое суждение субъекта. Если же находиться слишком близко, то для глаза нужно некоторое время, чтобы завершить схватывание от основания до вершины; но при схватывании всегда отчасти гаснут первые [впечатления], прежде чем воображение восприняло последние, и соединение никогда не бывает полным»⁸¹.

Если отойти от пирамиды слишком далеко, то не будут видны составляющие ее элементы (камни), а потому процесс схватывания не будет процессом квазиматематической прогрессии от одного компонента к другому. Но и слишком приближенная точка зрения не годится, потому что она блокирует единовременный охват объема. Иначе говоря, *возвышенное* проявляется только на *опре-*

⁸⁰ Кант. Критика способности суждения. В кн.: Кант. Сочинения в шести томах, т. 5. М., Мысль, 1966, с. 263.

⁸¹ Там же, с. 258—259.



деленном расстоянии. Так понимаемое *возвышенное* существует в режиме «приближенного видения», риглевского *Nachsicht'a*, исключая систематическое использование сверхкрупного плана. Это должно быть «приближенное видение», данное на расстоянии.

Но именно такую конструкцию и предлагает фильм Арнольда, где структуры *Nachsicht'a* вписаны в общие планы. В фильме, как я уже отмечал, «приближенное видение» включено в общие планы маленького тела Кери. И именно такая структура позволяет преодолеть пространственно-временную изоляцию сверхкрупного плана, которая исключает бесконечный процесс схватывания, а следовательно, и эффект возвышенного.

Любопытная черта «Невероятно уменьшающегося человека»: неизменность масштаба уменьшающегося тела Кери на общем плане подготавливает эффект финального исчезновения героя, эффект преодоления телесности как таковой и выхода в трансцендентальное. В фильме есть два плана, в которых тело героя на глазах уменьшается, — в остальных случаях тело Кери уменьшается скачками, от плана к плану. Первый отмечает падение Кери в подвал. Это план падающего и, соответственно, уменьшающегося тела героя, снятый с высоты лестницы, ведущей в подвал, сверху вниз. Когда герой приходит в себя, Арнольд дает субъективный план лестницы как бесконечной симметричной структуры, уходящей вверх. Эта гигантская лестница, увиденная от подножия и уходящая в бесконечность, — символ непреодолимости разрыва между двумя мирами. При виде лестницы Кери осознает невозможность возвращения в мир Луизы.

Симптоматично, что режиссер избрал именно лестницу как идеальную модель бесконечного накапливания элементов в *соединении*, в качестве знака разрыва. Но в данном случае это еще не разрыв между миром телесного и миром трансцендентального, хотя он и выражается через кантовский по своей структуре объект возвышенного созерцания.

Второй эпизод, в котором тело Кери уменьшается уже до полного исчезновения, помещен в конец, когда герой выходит из подвала в сад. Эпизод этот снят совершенно иначе. В данном случае не тело падает вниз, а камера остается неподвижной, но

наоборот, тело оказывается неподвижным, а камера взмывает вверх на такую высоту, которая делает его неразличимым. Этот «космический» отъезд камеры кажется бесконечным. Сначала исчезает тело героя, потом сад, потом земля. Фильм кончается видом галактики. Субъективный план Кери, видящего уходящую вверх лестницу, здесь рифмуется с «субъективным» планом взмывающей камеры. Но субъект, с которым идентифицируется здесь «глаз», — это трансцендентальный субъект, не имеющий тела. Это глаз либо бога, либо самого Кери, который освобождается от телесности и взмывает вверх над самим собой и в конце концов объемлет космос.

Этот трансцендентальный взгляд сопровождается закадровым голосом Кери:

«Невероятно большое и невероятно малое в конце концов встречаются, как будто замыкая гигантский круг. Я посмотрел наверх, как если бы охватил взглядом небеса, космос, миры без числа. Серебристый гобелен Бога раскинулся через ночь. И в этот момент я узнал ответ на загадку бесконечности. Я думал в терминах ограниченных размеров самого человека. Я обратил на природу человеческие представления о начале и конце существования, представления, не относящиеся к ней. И я почувствовал, как тело мое уменьшается, растворяется, становится ничем. Мои страхи улетучились, и на их место пришло приятие. Все это необъятное величие творения должно было что-то значить, а следовательно, и я что-то значил. Да, будучи меньше меньшего, я тоже что-то значил. Для Бога нет нуля. Я все еще существую».

Финальное исчезновение тела вводится всеохватывающим взглядом героя, решительно переходящим от структур микрозрения к структурам космического видения. Исчезновение тела тут, конечно, приравнивается к освобождению духа, очищению субъекта от всего акцидентного, собственно, к появлению Декартова бестелесного субъекта, взгляд которого субстанциально равен чистому *cogito*. В «Размышлениях о первой философии» Декарт говорит о Боге, что «он никогда не сможет сделать так, чтобы я был ничем, покуда я буду думать о себе как о чем-то (...il ne saurait jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserais être quelque chose)»⁸². Существование субъекта у Декарта гарантировано не телом, но исключительно дезинкарнированной, бестелесной мыслью.

Но это очищение субъекта, его «сжатие в метафизическую точку», о котором говорил Мерло-Понти, происходят в результате драматического трансформирования зрения по законам кантовского видения, по законам, в которые вписано тело.

⁸² *Descartes. Méditations touchant la première philosophie.* — In: *Oeuvres et lettres.* Paris, Gallimard, 1953, p. 275.

ГЛАВА 4.

СЛЕПОЕ РИСОВАНИЕ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, ШОПЕНГАУЭР, КАНТ)

Если согласиться с Кантом, что восприятие изображений с необходимостью включает в себя время, необходимое на *схватывание* и *соединение*, то в нашем отношении с визуальными образами должна быть фаза, когда два эти процесса еще не включены. Это момент самого начала нашего контакта с изображениями, еще не развернувшегося во времени. В области восприятия этот момент выделить трудно, хотя Гуссерль и Мерло-Понти, например, пытались определить этот момент «до начала времени». Момент этот, пожалуй, легче представить себе как момент творения.

Творение как процесс, согласно точной формулировке Мориса Бланшо, — это и разрушение творения как некоего законченного целого. Бланшо называет это состояние словом *désœuvrement*, от французского *oeuvre*. Творчество оказывается безостановочным процессом *désœuvrement*, создания творения как его разрушения. Бланшо так формулирует свою мысль:

«Писать — это производить отсутствие творения (*le désœuvrement*). Или иначе: писать — это отсутствие творения, производимое через творение и проходящее сквозь него»⁸³.

И это действительно так, каждая новая строка, новое слово, новый кадр, новый штрих, новый мазок по-своему разрушают то, что уже было. Поскольку творчество — это непрекращающееся разрушение и становление одновременно, в нем сконцентрирован мощнейший заряд негативности. В момент, когда перо касается бумаги, писатель не знает, что выходит из-под него, когда художник касается холста, он действует силой интуиции, не зная, что именно будет «значить» новый мазок. Рисовальщик ведет свою линию в слепоте. И эта слепота, прямо вытекающая из момента предельной близости художника к холсту или бумаге в момент их касания, — элемент творчества как *désœuvrement*.

Рисование Сергея Эйзенштейна позволит нам яснее представить себе функционирование *désœuvrement* в кантовской перспективе.

Эйзенштейн рисовал с детства. Однако место рисования среди прочих его созданий (книг, статей, фильмов) определить трудно. Сам Эйзенштейн как будто колебался относительно значения

⁸³ Blanchot Maurice. L'Entretien infini. Paris, Gallimard, 1969, p. 622.

собственных «кроки», то ли просто любительских набросков, то ли произведений изобразительного искусства, к которым он, по всей вероятности, относил некоторые листы, выполненные в Мексике и в поздние годы жизни. И все же даже самые виртуозные его наброски вряд ли проходят по разряду «высокого искусства», как, впрочем, и графические опусы Пушкина или Гофмана. Рисунки Эйзенштейна, на мой взгляд, представляют интерес в значительной мере как полутеоретический эксперимент, сопровождающий работу над фильмами и текстами. В своих писаниях Эйзенштейн несколько раз обращался к теме собственного рисования, которое анализировал с психоаналитической проницательностью.

Среди тысяч его набросков есть серия, имеющая особое значение. Это 127 рисунков на тему убийства Дункана, выполненных в Мексике в 1931 году. Эксперимент с убийством Дункана был сознательно задуман как опыт прояснения природы собственного графического творчества. Правда, Эйзенштейн признавался, что в момент экспериментирования он сам до конца не понимал смысла и цели опыта. Как бы то ни было, он задумал создать длинную серию рисунков на один и тот же сюжет, почерпнутый у Шекспира. Позже, в 1934 году, он утверждал, что основной задачей эксперимента было постижение «процесса композиции, понимаемой широко: не только композиции пластической, но трактовочно-тематической»⁸⁴. Кроме того, он надеялся, что опыт рисования поможет ему осознать пути развития художественного замысла от зарождения до воплощения. Самой же непосредственной задачей было создание максимального количества рисунков на одну тему, полностью исчерпывающих композиционный потенциал избранного сюжета.

Эйзенштейн приступил к рисованию 8 июня 1931 года и в первый же день сделал 16 рисунков. Он продолжил на следующий день. Вот статистика эксперимента по свидетельству самого режиссера:

8 июня — 16 рисунков

9 июня — 20

12 июня — 52

15 июня — 19

16 июня — 20⁸⁵.

Главный интерес всей серии заключался в том, что, согласно Эйзенштейну, все рисунки были сделаны «в один присест», т.е. без перерыва во времени и вторжения новых впечатлений извне»⁸⁶. Самым тяжелым днем было 12 июня, когда режиссер сделал 52 рисунка, как он писал, «почти в трансе», за которым последовало совершенное изнеможение.

⁸⁴ *Эйзенштейн Сергей*. Композиция и изобразительность. — Киноведческие записки, № 36/37, 1997—1998, с. 248.

⁸⁵ Там же, с. 248.

⁸⁶ Там же, с. 249.

Эйзенштейн использовал дождливые дни 1931 года в Мехико для того, чтобы довести до предела то, что он всегда высоко ценил, — исключительную скорость исполнения. 22 января 1943 года он записал в дневнике:

«Удивительно: я рисую довольно бойко. В рисунке добиваюсь рефлекторной мгновенности перевода мысли-замысла непосредственно в рисунок. Так учил А.Н. Островский мастерству актера, пользуя именно термин “рефлекторно”! Сводя этап переложения до минимума, стараюсь думать штрихом. Поэтому изгнаны из обихода резинка и предварительная прорисовка для будущей обводки»⁸⁷.

В «Монтаже 1937» Эйзенштейн цитировал Островского:

«...Чтобы стать вполне актером, нужно приобрести такую свободу жеста и тона, чтобы при известном внутреннем импульсе мгновенно, без задержки, чисто рефлекторно следовал соответствующий жест, соответственный тон. Вот это-то и есть истинное сценическое искусство...»⁸⁸

Показательно, что Эйзенштейн говорит о рисунках так, как если бы они были актерской игрой. Но, пожалуй, еще более существенно то, что рисование для него — это техника высшей непосредственности, максимально подавляющей любую форму сознания, которое должно быть заменено рефлексом. Эйзенштейновская работа над «Макбетом» — это и есть опыт полного подавления сознания, это эксперимент бессознательного рисования.

Почему же сознание должно быть изгнано из рисования вместе с олицетворяющей его «резинкой»?

Один из возможных ответов может быть найден у Шопенгауэра, философа, оказавшего наибольшее воздействие на юного Эйзенштейна. Дважды в своих писаниях Эйзенштейн вспоминает о своем первом театральном проекте, задуманном им во время Гражданской войны, на фронте, под прямым влиянием Шопенгауэра. Вот описание этого проекта из «Мемуаров» (1944):

«И, кажется, первым наброском сценария пантомимы, когда-либо сочиненной мною, была история о несчастном молодом человеке, странствовавшем среди ближних, прикованных к необходимости двигаться и бегать по раз навсегда зачерченным орбитам.

⁸⁷ *Эйзенштейн Сергей*. Из дневниковых записей. — Киноведческие записки, № 6, 1990, с. 131.

⁸⁸ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения в шести томах, т. 2. М., Искусство, 1964, с. 346.

Кто шел зигзагами, кто восьмерками, кто по росчерку параболы влетал из неизвестности на сценическую площадку с тем, чтобы снова умчаться в неизвестность после короткого столкновения с героем. Особенно патетична была история с любимой девушкой, которая в самый момент сближения с героем уходила от него «согласно графику» предначертанной ей кривой.

Самым страшным был момент, когда герой, так гордившийся прямолинейностью своего хода, разрезавшего вертявые синусоиды и лемнискаты партнеров, вдруг начинает обнаруживать, что и его путь — не путь свободного выбора и что прямолинейность его пути — не более как дуга окружности (пусть и довольно отдаленного центра), но столь же обреченного, как и пути остальных персонажей.

Пантомима кончалась всеобщим парадом-алле перекрещивающихся геометрических перемещений, под которые тихо сходит с ума главный герой»⁸⁹.

Движение персонажей этой пантомимы во многом сходно с движениями руки художника: «прикованной к необходимости двигаться и бегать по раз навсегда зачерченным орбитам». Сложные аллегорические траектории персонажей не контролируются их сознанием, более того, они не осознают характера собственных движений, не видят геометрии собственных перемещений. Они не только не рефлексивны, но попросту слепы. В тот момент, когда любовник осознает истинную природу своих перемещений, в тот

⁸⁹ *Эйзенштейн Сергей*. Мемуары, т. 2. М., «Труд» — Музей кино, 1997, с. 17. Для сравнения приведу более раннюю версию того же сюжета из курса «Режиссура» (1932): «Это была пьеска о человеке, попавшем в окружение людей, обреченных безнадежно двигаться по раз намеченным геометрическим предначертаниям. Кто по кругу, кто по квадрату, кто по ходу шахматного коня, а кто попарно по параллельным линиям, вечно скользя друг мимо друга. Любовники сходились на центре сцены, но внезапно она сворачивала вправо — ей надо было переходить на следующую грань своего треугольника. А он к этому моменту должен был винтом спирали сбегать в центр, чтобы, достигнув середины, снова спиралью выбегать из нее. В этом безумном мире один герой оказался вольным, свободным в своих переходах. Не помню уже всех приключений и перипетий, приводивших его к концу, но помню, что в трагедии был момент, когда его возлюбленная, бежавшая к нему по синусоиде, после разрыва с ним все той же синусоидой бежит в объятья кого-то, движущегося эллипсами.

Финал же строился на том, что, пристально приглядываясь к собственным путям, герой внезапно обнаруживал, что и сам он ходит не по прямой, а прикован к окружности, хотя и несоизмеримо большего радиуса, чем окружающие, — что он также кружит белкой в колесе. В этом несомненно сплетение пессимизма Шопенгауэра с геометрией Лобачевского, которыми я увлекался в те годы наравне с Метерлинком и Гофманом». — *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в шести томах, т. 4, М., 1966, с. 136—137.

момент, когда он, иными словами, обретает рефлексивность, он теряет рассудок. Обретение сознания парадоксальным образом дается Эйзенштейном буквально как его утрата. Негативность тут правит бал буквально в форме *désœuvrement*.

Связь между пантомимой и Шопенгауэром устанавливается через понятие *воли*, которая, по мнению немецкого философа, проявляется в движениях тела. Всякое деяние человека, по мнению Шопенгауэра, «бывает необходимым продуктом его *характера* и присоединившегося *мотива*. Коль скоро оба эти условия даны, оно наступает с неизбежностью»⁹⁰. Всякое существо реагирует на воздействие внешней причины в соответствии со своей природой (характером), которая и раскрывается в действии.

«Во всех случаях внешние причины с необходимостью вызывают то, что скрывается в данном существе: ибо последнее не может реагировать иначе как в согласии со своей природой»⁹¹.

Соответственно всякое движение человека фаталистически предрешено комбинацией «причины» и «характера». Эта не зависящая от человека предопределенность его действий, вероятно, и описывается Эйзенштейном в его шопенгауэровской пантомиме. Кривые, описываемые персонажами, оказываются некими геометрическими выразителями характеров.

Воля при этом выступает как некая Жизненная, Природная Сила, воздействующая на движения человека и кристаллизуемая в характере:

«Характер — эмпирически познанная и неизменная природа данной индивидуальной воли. А так как характер этот является столь же необходимым фактором каждого поступка, как и мотив, то этим объясняется наше чувство, что деяния наши исходят от нас самих, или то «я хочу», которое сопровождает все наши поступки и в силу которого всякий должен признать их *своими* деяниями, чувствуя себя поэтому морально за них ответственным»⁹².

Эйзенштейн прямо проецировал эти положения Шопенгауэра на историю культуры и, в частности, изобразительного искусства. По его мнению, абсолютная детерминированность движения (выраженного прежде всего в линии, в контуре) и характера возникает лишь на относительно зрелой стадии развития. У детей же

⁹⁰ Шопенгауэр Артур. Две проблемы этики. В кн.: Афоризмы и максимы. М. — Харьков, Эксмо-Пресс — Фолио, 1998, с. 247.

⁹¹ Там же, с. 248.

⁹² Там же, с. 285.

и первобытных народов линия и характер живут как бы независимо друг от друга. В своем исследовании «Дисней» (1941) Эйзенштейн вспоминает детский рисунок, опубликованный Георгом Кершенштейнером в «Развитии художественного творчества ребенка» (русский перевод 1914):

«Этот рисунок примечателен тем, что в нем самостоятельно существуют линия общего очертания дерева и система ветвей, чей контур в действительности, в натуре сливается в подобное очертание. Здесь они существуют раздельно, <живут> самостоятельной жизнью»⁹³.

Постепенно, однако, «самостоятельность в себе очерченного персонажа и самостоятельность действия»⁹⁴ преодолеваются. Слияние персонажа и действия достигает кульминации у Шекспира.

Отныне «раскрытие и формирование характера определяется действием, <...> резкий поворот действия совпадает с раскрытием новых черт человеческого образа; <...> черта характера определяет течение действия и <...> действие, в свою очередь, моделирует характер действующего лица»⁹⁵.

Выбор Эйзенштейном сюжета из Шекспира, вполне вероятно, объясняется тем, что именно у Шекспира он обнаруживает наиболее полную шопенгауэровскую детерминированность движения характером. Рисование на мотивы «Макбета» в таком случае должно стать опытом детерминированности линии характером, как шекспировских персонажей, так и своим собственным. Исчерпание мотива, таким образом, становится исчерпанием всех возможных вариантов встречи «мотива» и «характера», «воли».

С точки зрения же техники такого полуавтоматического рисования мы имеем здесь дело не с подражанием (мимесисом), а именно с самоманифестацией характера. Рисунок отражает не некую внешнюю ситуацию или внешние объекты, а прежде всего природу самого Эйзенштейна, его сущность. Именно поэтому здесь нет никакой необходимости в зрении, обращенном вовне. Движение руки рисовальщика здесь прямо определяется *характером*, при том что это движение «в свою очередь моделирует характер» рисовальщика. Рисование оказывается непосредственным выражением «Я», отменяющим любую форму дистанцированности (всегда наличествующей между художником и моделью). Творчество помещается в пространство абсолютной *близости* к художнику.

⁹³ Эйзенштейн Сергей. Дисней. — В кн.: Проблемы синтеза в художественной культуре. М., Наука, 1985, с. 260.

⁹⁴ Там же, с. 262.

⁹⁵ Там же, с. 262.

Эта обратимость детерминизма, проявляющаяся в отношениях движения руки и *характера*, очень существенна. Результат (линия) оказывается не просто продуктом причины (характера), но и причиной этой причины. Характер сам создается через то, что он порождает. Но это означает, что такое рисование исключает всякую стадию замысла, рефлексии, предшествования. Между манифестацией характера и его формированием нет никакого временного зазора, характерного, например, для мимесиса, когда создание копии неизбежно следует во времени за ознакомлением с оригиналом.

Это отсутствие временного промежутка выражается и в том, что Воля означает Жизнь, которая дана нам *непосредственно*, без всякой рефлексии, в виде ощущений и движений тела:

«...и я говорю, что тело непосредственно *познаваемо*, что оно — *непосредственный объект*. Но понятие объект здесь нельзя принимать в его подлинном значении, ибо при помощи этого непосредственного познания тела, — познания, которое предшествует применению рассудка и является простым чувственным ощущением, — не само тело собственно выступает *объектом*, а лишь воздействующие на него тела, так как всякое познание объекта в собственном смысле, т.е. пространственно-наглядного представления, существует только через рассудок и для него, — следовательно, не до его применения, а после. Поэтому тело, как собственно объект, т.е. как наглядное представление в пространстве, подобно всем другим объектам познается лишь косвенно...»⁹⁶

Жизнь или Воля являются реальностью лишь в той мере, в какой они не превращены в *репрезентацию*, то есть в объект рефлексии. Это почти мгновенное превращение воли в репрезентацию лишает мир, в котором мы живем, реальности и приводит к тому, что, по словам Мишеля Анри, «жизнь никогда не перестает стремиться стать самой собой»⁹⁷. Репрезентативная нехватка реальности вписана в самую действительность.

Если перенести эти положения Шопенгауэра на эстетику и, в частности, на рисование, мы столкнемся с далеко не банальной ситуацией. Во имя сохранения подлинности, тесной связи с жизнью, мы должны ослепнуть, мы должны рисовать, не разрешая нашему восприятию схватывать то, что мы изображаем на бумаге. Это *слепое рисование* может быть осуществлено только благодаря скорости и изнурению, выводящим восприятие и сознание за рамки всего процесса.

⁹⁶ Шопенгауэр Артур. Мир как воля и представление. — Собрание сочинений в пяти томах., т. 1. М., Московский клуб, 1992, с. 67.

⁹⁷ Henry Michel. The Genealogy of Psychoanalysis. Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 135.

Всякая попытка рисовать в какой-то мере, конечно, сопровождается слепотой, хорошо описанной Жаком Деррида:

«В своем зарождении, прорыве, в самой силе черты, составляющей след, в момент, когда острое руки (или вообще тела) движется вперед, соприкасаясь с поверхностью, писание вписываемого невидимо. Вне зависимости от того, импровизируется линия или нет, она не следует за чем-либо, она не подчиняется тому, что в настоящий момент видимо, тому, что предъявлено мне в виде темы. Даже если рисование, как говорится, миметично, то есть репродуктивно, фигуративно, репрезентативно, даже если модель в настоящий момент сидит перед художником, черта вынуждена рождаться в ночи. Она находится вне поля зрения. Не только потому, что она пока еще не видна, но потому, что она не принадлежит к области зрелищного, к области зримой объективности, а потому и то, что порождает ее, вызывает к жизни, само по себе не может быть миметичным»⁹⁸.

То, о чем говорит Деррида, принадлежит к области чисто телесного движения и, следовательно, не относится к репрезентации, «к области зрелищного», как он ее называет. Речь идет о чисто телесной экспрессивности⁹⁹, о слепой жизни, понимаемой, конечно, иначе, нежели у Джексона Поллока в интерпретации Клемента Гринберга в 1940—1950-е годы¹⁰⁰.

Главная загадка слепого действия заключается в том, что оно трансцендирует собственную слепоту и порождает творение, отмеченное гармонией, красотой и способностью к обобщению. Эдуард фон Гартман был настолько поражен способностью слепого инстинктивного действия достигать гармонии и целесообразности, что он обнаружил в бессознательном божественную природу. Тайна, в которую пытался проникнуть Эйзенштейн, была тайной мгновенного и непосредственного преобразования слепого и бессознательного движения руки во впечатляющую и осмысленную репрезентацию.

⁹⁸ *Derrida Jacques. Memoirs of the Blind. Chicago—London, The University of Chicago Press, 1993, p. 45.*

⁹⁹ Этот тип реактивного телесного миметизма я анализировал в книге «Демон и лабиринт» (НЛО, 1996) в категориях диаграмм.

¹⁰⁰ Гринберг пишет о Поллоке, что последний «никогда не испытывал трудностей с подлинностью; скорее ему приходилось иметь дело с непосредственностью своей эмоциональности, характер которой, на первый взгляд, чужд изобразительному искусству». — *Greenberg Clement. Art and Culture. Boston, Beacon Press, 1961, p. 152.* Непосредственность эмоционального жеста оказывается на первый взгляд чуждой живописи, основанной на дистанцировании и подражании.

Не случайно, конечно, режиссер осмысливал свой эксперимент в терминах «композиции». По его мнению, форма первоначально возникает как прямой отпечаток характера, или, иными словами, «психологического (у compris <в том числе> сознательно-бессознательного, индивидуально-социального, интеллектуально-эмоционального единства) процесса, свойственного автору...»¹⁰¹ Затем она развивается в композицию, которая преодолевает индивидуальный характер творческого процесса и выходит за рамки миметического измерения изображения, даже если таковое присутствует:

«Мы отнюдь не противопоставляем принципиально изображение и композицию. Да и где граница одного и начало другого, и граница одного (изображения) не есть ли как раз отправной элемент другого (линейного рисунка композиции!). Но практически они отчетливо самостоятельны. Самое же в них интересное, что они есть выражение одного и того же двумя рядами средств, как бы двумя языками»¹⁰².

Идея двух языков, выражающих одно и то же, также может восходить к Шопенгауэру, который писал о воле и представлении, «что они представляют собой одно и то же, но только данное двумя совершенно различными способами, — один раз совершенно непосредственно и другой раз в созерцании для рассудка»¹⁰³. Использование же Эйзенштейном банального искусствоведческого термина «композиция» весьма непривычно. В 1944 году Эйзенштейн, например, дает такое определение композиции: «...композиционная формула есть содержание изображаемого, доведенное до предела обобщения — к трем-четырем штрихам членения полотна и направления ведущих сечений. Единство изображения и так понятого принципа композиции и конструирует то, что мы (я) называем — образом, образным произведением»¹⁰⁴. Таким образом, композиция понимается Эйзенштейном как воплощенная в линейном схематизме абстракция, идея, смысл изображения. Скорее всего, такое понимание композиции позаимствовано у Канта. Вполне вероятно, что это прямой перевод кантовского *Zusammensetzung*, который в прошлой главе мы переводили термином «соединение», принятым в некоторых русских переводах. В переводе «Критики чистого разума», выполненном Н. Лосским, этот термин передается словом «сложение»:

¹⁰¹ Эйзенштейн Сергей. Композиция и изобразительность, с. 243.

¹⁰² Там же, с. 244.

¹⁰³ Шопенгауэр Артур. Мир как воля и представление, с. 132.

¹⁰⁴ Эйзенштейн Сергей. Из заметок о собственном рисовании. — В кн.: Проблемы синтеза в художественной культуре. М., Наука, 1985, с. 271—272.

«Всякое сочетание (*conjunctio*) есть или сложение (*compositio*), или связь (*pexus*). Сложение есть синтез многообразного, части которого не необходимо принадлежат друг к другу...»¹⁰⁵

Понятие *Zusammensetzung* — немецкий эквивалент латинского *compositio* («композиция») — было использовано Кантом при обсуждении того, каким образом объект опыта конституируется рассудком. Повторю то, что уже говорилось в прошлой главе, но под другим углом зрения. Для того чтобы постичь явления, рассудок должен созерцать их в пространстве и времени как экстенсивные величины. Синтетические суждения основываются на «композиции» (в данном контексте я буду придерживаться этого несколько непривычного перевода), то есть на накоплении многообразного в некое однородное целое. Без этого накопления явления не могут стать постигаемыми экстенсивными величинами. Кант замечает: «...всякое явление как созерцание есть экстенсивная величина, ибо оно может быть познано только посредством последовательного синтеза (от части к части) в схватывании. Уже поэтому все явления созерцаются как агрегаты...»¹⁰⁶

Для иллюстрации того, как работает «композиция», Кант использует пример с рисованием:

«Я могу себе представить линию, как бы мала она ни была, только проводя ее мысленно, т. е. производя последовательно все [ее] части, начиная с определенной точки, и лишь благодаря этому создавая ее образ в созерцании. То же самое относится и ко всякой, даже малейшей, части времени»¹⁰⁷.

Таким образом, именно *композиция* позволяет преобразовать слепое и беспамятное движение во внутренний образ предмета, и, по мнению того же Канта, это аккумулятивное частей, их *композитивное* соединение, *Zusammensetzung*, в конце концов преобразует слепое движение линии в понятие. Кант утверждает, что в «схватывании» восприятия соединяются между собой случайно, без всякой необходимости:

«Восприятия, правда, сходятся друг с другом в опыте только случайно, так что из самих восприятий необходимость их связи не явствует и не может явствовать, потому что схватывать означает лишь собирать вместе многообразное [содержание] эмпирического созерцания, но схватывание не дает никакого представления о необходимости связного суще-

¹⁰⁵ Кант. Критика чистого разума. М., Мысль, 1994, с. 136.

¹⁰⁶ Там же, с. 137.

¹⁰⁷ Там же, с. 137.

ствования собираемых им вместе явлений в пространстве и времени. Но, так как оно складывается во времени, так как оно объективно существует во времени, и так как само время воспринять нельзя, то определение существования объектов во времени может быть осуществлено только посредством связывания их во времени вообще, стало быть только посредством понятий, а priori устанавливающих связь. Так как эти понятия всегда вместе с тем заключают в себе необходимость, то опыт возможен только посредством представления о необходимой связи восприятий»¹⁰⁸.

Жан-Франсуа Лиотар пишет об этом процессе: «В этой композиции воображение способно разрешить себе «идти вслед» за понятием, которое в конце концов является «сознанием» единства, порожденного синтезом воображения»¹⁰⁹.

Из сказанного следует, что «композиция» Канта является подлинным решением загадки преобразования слепого выражения воли в осмысленную и связную репрезентацию, основанную на неких добавлениях, подавляющих прямую связь между репрезентацией и реальностью. В той мере, в какой композиция синтезирует различные стадии слепого движения в некое непротиворечивое целое, она преобразует время в пространство и производит необходимое «расширение», своего рода экспансию вовне. Но она же обобщает и (под эгидой понятия) создает синтетическую композицию (накопление). Кантовская модель открывает путь к подлинно изобразительному мышлению.

Можно привести множество доказательств влияния Канта на Эйзенштейна и того, что идея композиции прямо восходит к немецкому философу. Я ограничусь цитатой из эйзенштейновского исследования «Монтаж 1937», где обсуждаются различные стадии поэтапного «расширения» диаграммного изображения баррикады:

«Особенно интересно отметить, что эта же линия костяка является одновременно и основным средством выразительности авторского эмоционального росчерка — авторского «жеста кистью» — следом авторского движения. Это абсолютно верно, ибо *обобщение по предмету*, в отличие от самого предмета «an und für sich», есть уже продукт относительный, связанный с авторской индивидуальностью, авторским сознанием, и является выражением авторского отношения и суждения по данному предмету. Как бы самовыражением через трактовку авторского сознания, являющегося отраже-

¹⁰⁸ Там же, с. 145.

¹⁰⁹ *Lyotard Jean-François. Lessons on the Analytic of the Sublime. Stanford, Stanford University Press, 1994, p. 107.*

нием тех социальных отношений, в которых складывается авторская индивидуальность»¹¹⁰.

Эйзенштейн вполне в духе Канта настаивает на необходимости различения непосредственной экспрессивности наброска от содержащегося в нем обобщения¹¹¹, производимого композицией и основанного на рефлексивности.

Процесс трансформации воли в репрезентацию в некоторых случаях может протекать в виде бесконфликтного накопления. В эссе «Роден и Рильке» (1945) Эйзенштейн, например, описывает весь процесс как аккумуляцию впечатлений сознанием до тех пор, пока «у нас складывается достаточное обилие сведений о предмете, чтобы он объемно уже мог предстать перед нами в виде... «представления»»¹¹².

Но в основном этот процесс проходит менее гладко и приобретает типично шопенгауэровскую форму скачка, экстатического

¹¹⁰ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 351.

¹¹¹ Сам выбор эпизода убийства Дункана мог быть вызван тем, что в монологе Макбета содержатся строки, касающиеся навязчивого воображаемого образа, трансформирующего предмет в обобщение всей драматической ситуации:

Что в воздухе я вижу пред собою?
Кинжал! Схвачу его за рукоять. —
А, ты не дался! Но тебя я вижу!
Иль ты зловещий призрак только взору,
А не руке доступен? Или ты
Лишь детище горячего мозга,
Кинжал, измышленный воображеньем?
Но нет, я вижу, чувствую тебя,
Как тот, что мною обнажен.

(*Шекспир Уильям*. Полн. собр. соч. в восьми томах, т. 7. М., Искусство, 1960, с. 29, пер. Ю. Корнеева).

(Is this a dagger which I see before me,
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee.
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? Or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?
I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.

The Complete Plays and Poems of William Shakespeare.
Cambridge, Mass., Houghton Mifflin, 1942, p. 1191.)

¹¹² *Эйзенштейн С.М.* Роден и Рильке. — Киноведческие записки, № 34, 1997, с. 34.

выхода из себя, позволяющего осуществиться внешнему, рефлектирующему видению, связанному с репрезентацией.

Обыкновенно такой процесс (часто определяемый Эйзенштейном как *диалектический* или *экстатический*) принимает форму создающих композицию «экспансий». Система таких динамических, экстатических «экспансий» проанализирована Эйзенштейном в «Неравнодушной природе». Тут описано, каким образом линия подвергается «экспансии» и становится поверхностью, поверхность распространяется и становится объемом, который расширяется в монтаж пространств, мелодия (темпоральная по своей сути) расширяется в пространство, как в знаменитом «Вертикальном монтаже» и т. д. Каждый качественный и количественный скачок такого типа — это развитие композиции и новое измерение репрезентации.

Разумеется, у Эйзенштейна это не просто чисто умозрительный процесс, он всегда объективируется на бумаге или киноплёнке, понимаемых как медиум, в котором и происходит «расширение», как своего рода аналог памяти, сохраняющей визуальные следы слепого движения.

Необыкновенная скорость, с которой Эйзенштейн исполнял рисунки серии «Убийство Дункана» в идеале призвана подавить рефлексию. После того как серия была завершена, Эйзенштейн не без удивления ознакомился с результатами зафиксированного в ней композиционного «расширения». Прежде всего он обратил внимание на то, что все рисунки отражают некую «динамику пульсирования»:

«Если выровнить в струнку последовательные эскизы на одну и ту же тему, мы могли бы отчетливо проследить динамику становления концепции. Динамику пульсирования, которая, на наш взгляд, отчетливо делает крен то в обобщение, то в частность, прежде чем окончательно собраться в финальное изображение, синтезирующее оба начала»¹¹³.

По мнению Эйзенштейна, в момент когда серия рисунков достигает предела обобщения, когда композиция начинает господствовать над иконическим, миметическим измерением, понятие, организующее изображение, оказывается исчерпанным, и продолжение рисования требует радикального изменения замысла. Это изменение предполагает реверсию структурных элементов: то, что располагалось наверху, перемещается вниз и т. д. Сторонний наблюдатель едва ли обнаружит эту пульсацию в «Убийстве Дункана». Создается впечатление, что сама идея пульсации является скорее данью теоретическим предпосылкам эксперимента, чем реальностью. Я еще вернусь к этой идее чуть позже.

¹¹³ *Эйзенштейн Сергей*. Композиция и изобразительность, с. 245.



Тенденция же к «экспансии» обнаруживается в большинстве рисунков серии. Рисунки Эйзенштейна грубо можно разделить на две группы. Первая наиболее ярко представлена в набросках к «Ивану Грозному» (илл. на с. 70 и 71). Эти наброски, как правило, начинаются с обозначения рамки, которая постепенно заполняется фигурами, испытывающими очевидное давление со стороны рамки как главного структурирующего элемента. Анри Фосийон (применительно к романскому стилю) говорил по поводу таких изображений, что они «архитектурные», то есть подчиняют фи-

гуры рамкам, являющимся элементами архитектуры. Эйзенштейн не случайно, конечно, применяет этот стиль рисования именно к средневековому материалу, стилистически близкому романскому стилю и с явным преобладанием архитектурных пространств (хотя такой стиль рисования в целом характеризует наброски к фильмам, где рамка кадра изначально структурно задана). По мнению Фосийона, рамки подчиняют себе изображение человека,

«...они навязывают ему движение, мимику, драматургию. Чтобы вписаться в порядок, созданный камнем, человек вынужден искривляться, изгибаться, вытягивать или сокращать свои члены, становиться великаном или карликом. Он сохраняет свою идентичность ценой деформаций и нарушений равновесия, он остается человеком, но в пластической материи, которая подчиняется не капризам иконической мысли, но потребностям порядка, выходящего за рамки его существования»¹¹⁴.

Фигура Ивана в полном согласии с принципом, сформулированным Фосийоном, часто представлена согнутой некой рамкой (часто архитектурной) или рамкой внутри первой рамки. Общая структура изображения соответствует тому, что Эйзенштейн назы-

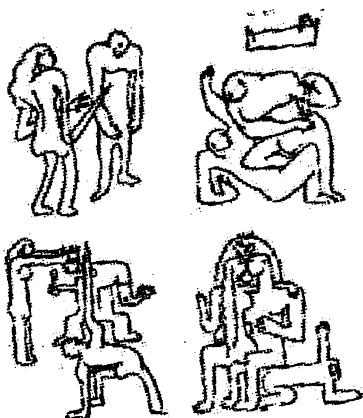
¹¹⁴ Focillon Henri. Le Moyen Age roman. Paris, Armand Colin, 1971, p. 234.

вал «принципом кенгуру». Рамка как структурный элемент здесь предшествует изображению и подчиняет себе его иконизм. Иными словами, обобщающий принцип здесь предшествует конкретике фигур, общее существует до частного. Соответственно и движение рисования следует от общего к частному. И действительно, фигуры в эскизах к «Ивану» более тщательно проработаны, менее лаконичны, чем в рисунках второй группы.



«Убийство Дункана» (илл. на с. 71 внизу) относится ко второму виду эйзенштейновского рисования. Рисунки здесь начинаются со свободного развертывания линии, берущей старт в пустоте листа. В 1932 году Эйзенштейн сам писал о том, что фигуры в них «парят» в пространстве», существуют как бы «до постановки на твердой почве»¹¹⁵.

Главным принципом движения линии является ее «экспансия» до тех пор, пока она не заполняет всей пустой поверхности листа. Эта «экспансия» линии из центра к периферии листа производит более *органический, протоплазменный* контур, нежели у изображений, следующих «принципу кенгуру». Линия в этих работах быстро достигает края листа, но никогда не касается его и начинает двигаться обратно по направлению к центру, не прерывая своего развертывания. Обыкновенно линия контура прерывается лишь тогда, когда Эйзенштейн переходит от одной фигуры к другой, которая возникает в непосредственной близости от первой и стремится как бы инкорпорировать в себя первую фигуру, замыкая ее в своего рода рамку, но рамку, возникающую не до рисунка, а лишь в процессе «расширения». Такого рода движение — это движение *ergon'a*, агрессивно инкорпорирующего в себя то, что еще минуту назад относи-



¹¹⁵ Эйзенштейн Сергей. Из заметок о собственном рисовании, с. 270.

лось к *parerga*, если использовать термины кантовской эстетики. Это движение и есть «экспансия» самого изображения.

Фигуры в рисунке так тесно сплетаются друг с другом, что подчас становится трудно установить, где кончается одна и начинается другая. Общее движения «накапливания» начинается в центре, движется к периферии, «отражается» от краев, вновь искривляется к центру и часто завершается изображением смертельного удара кинжала, вспарывающего «протоплазматичность» (выражение самого Эйзенштейна) персонажа и очерчивающего его контура. Эйзенштейн пишет о традиции «взаимного проникновения на холсте и в графике предметов друг в друга. Это тоже плазматические реминисценции: Пикассо, Анненков (сугубо), Григорьев etc. У них это переходит во втыкание одних предметов в другие»¹¹⁶. Это протыкание не может быть целиком отнесено к протоплазматичности линии, ее способности к «экспроприации» любого предмета, его поглощению в себя. Острое разрезает непрерывную линию композиции. Оно физически прекращает безостановочный процесс *Zusammensetzung*. К тому же, как часто бывает у Эйзенштейна, этот разрез — знак экстатического скачка в иное измерение, например от плоскости к глубине, открываемой раной. Это обещание нового пространства «расширения». Но это и обещание фундаментальной реверсии, после которой, как пишет режиссер, отработанная концепция «отвергается новой концепцией ситуации — целиком снимающей предыдущую и начинающей цикл сначала»¹¹⁷.

Эта реверсия также предполагает превращение темы смерти в тему эротизма и деторождения. Одна из картинок изображает Дункана в виде матери, кормящей детей и рождающей их из раны, превращенной в гениталии. В Мексике Эйзенштейн создал помимо «Убийства Дункана» различные серии рисунков на темы убийства или жертвоприношения — распятия, тавромахии и т. д. И всюду наблюдается та же двусмысленная смесь смерти и эротизма. На одном из рисунков, например (с. 73), Христос изображен в виде фаллоса, который целует человеческая фигура, стоящая за крестом.

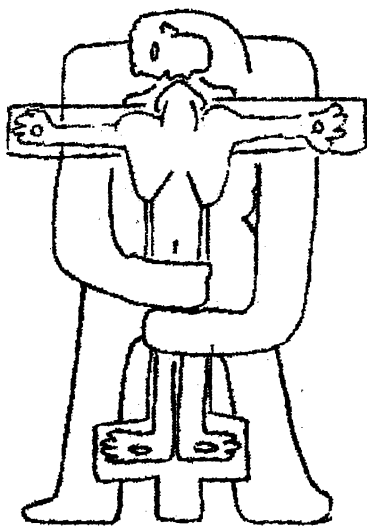
Эта смесь Эроса и Танатоса (даже если отвлечься от Фрейда), конечно, восходит к мексиканским карнавалам и культу мертвых. Меня же в данном случае больше интересует репрезентативное значение смерти и эротики в графике Эйзенштейна. Шопенгауэр считал, что смерть и деторождение (наиболее интимные проявления жизни) являются вещами в себе, иными словами, они часть Жизни, то есть принадлежат к области Воли:

«Рождение и смерть относятся к проявлению воли, т.е. к жизни, а последней свойственно выражать себя в индивидах, которые возникают и уничтожаются, — мимолетные, высту-

¹¹⁶ Эйзенштейн Сергей. Из заметок о собственном рисовании, с. 270.

¹¹⁷ Эйзенштейн Сергей. Композиция и изобразительность, с. 249.

пающие в форме времени явления того, что само в себе не знает времени, но должно все-таки принимать его форму, чтобы объективировать свою действительную сущность»¹¹⁸.



Смерть, как и деторождение, нерепрезентируемы, потому что они находятся вне времени, а как мы знаем, репрезентация возникает из темпоральности, ведь композиция — это постепенное накопление восприятий во времени. Вот почему, по мнению Шопенгауэра, индийская мифология дает Шиве — богу разрушения и смерти — «вместе с ожерельем из мертвых голов <...> в качестве атрибута лингам, этот символ рождения, которое, таким образом, выступает здесь как противовес смерти...»¹¹⁹

В «Убийстве Дункана» Эйзенштейн не только тематизирует смерть, но пытается включить ее в сам процесс композиции, то есть обобщающего «расширения». Он использует смерть как экстатический скачок от воли к репрезентации или от одного репрезентативного пространства к другому, более высокого уровня.

В «Родене и Рильке» Эйзенштейн объясняет, каким образом Игнатий Лойола в его «Духовных экзерцициях», как называет их Эйзенштейн, позволяет пережить смерть в репрезентации. Лойола начинает с того, что напоминает читателю об общем принципе композиции, создающей внутренний образ через аккумуляцию частичек целого. Он рекомендует симулировать опыт смерти, конструируя ее образ из различных фрагментов, вызывающих ужас, или воспоминаний об одиночестве и изоляции. В результате эти чувственные элементы «слагаются в реально возникающее представление (картины Ада, или ощущение смерти), которое уже как некая реальность <...> вызывает реальную ответную эмоцию...»¹²⁰ Лойола

¹¹⁸ Шопенгауэр Артур. Мир как воля и представление, с. 269.

¹¹⁹ Там же, с. 269.

¹²⁰ Эйзенштейн С.М. Роден и Рильке, с. 42. Система Лойолы, хотя и является одним из высших проявлений мистицизма, чрезвычайно педантична и схоластична. Вся она действительно строится на четко разграниченных стадиях, как правило соотнесенных с разными чувствами. Так, для переживания Ада Лойола рекомендует сначала представить огонь, затем звуки стонов, криков и проклятий, затем запах дыма и гниения, потом горечь слез и, наконец,

даже утверждал, что система «духовных упражнений» позволяет испытать страсти Христовы, мучения Христа на кресте, его смерть и экстаз воскрешения как абсолютную реальность¹²¹.

Такого рода утверждения парадоксальны, потому что, как мы знаем из многочисленных заявлений Эйзенштейна, кантовское *Zusammensetzung* — это путь к абстрагированию, обобщению и в конечном счете к понятию. Изображения убийства Дункана также, конечно, относятся не к области *мистического переживания* смерти, но к области *репрезентации*, в которой смерть существует в виде диаграммы, в виде экстатического скачка в репрезентацию как таковую.

Здесь мы приближаемся, возможно, к самому интересному моменту эйзенштейновского опыта. Во множестве мексиканских рисунков смерть относится именно к сфере композиционного схематизма. Дело в том, что сам процесс репрезентирования может пониматься как своего рода смерть. Шопенгауэр не оставляет на этот счет никаких сомнений. В процессе репрезентирования индивид утрачивает свою индивидуальность и становится «чистым, безвольным субъектом познания»:

«Мы всей мощью своего духа отдаемся созерцанию, всецело погружаясь в него, и наполняем все наше сознание спокойным видением предстоящего объекта природы, будь это ландшафт, дерево, скала, строение или что-нибудь другое, и, по нашему глубокомысленному выражению, совершенно *теряемся* в этом предмете, т.е. забываем свою индивидуальность, свою волю и остаемся лишь в качестве чистого субъекта, ясного зеркала объекта, так что нам кажется, будто существует только предмет и нет никого, кто бы его воспринимал...»¹²²

Шопенгауэр описывает «смерть» субъекта, вызванную самим процессом репрезентации. Эта смерть противоположна по своему характеру той смерти, которая относится к области воли, к области нерепрезентируемого. Эта «смерть в репрезентации» не может соседствовать с эротикой или принципом жизни как таковым.

«Смерть в репрезентации» наступает в результате того, что субъект отделяется от самого себя и бесповоротно погружается в рефлексию. Исчезновение субъекта в созерцании ландшафта, дерева или скалы возможно лишь в той мере, в какой ландшафт,

ощущение касания огня. — *Loyola Ignatius de. Spiritual Exercises.* — In: *Nicolas Antonio T. de. Powers of Imagining.* Ignatius de Loyola. Albany. SUNY Press, 1986, p. 119. Таким образом, все видение формируется через поэтапное подключение различных, иерархически организованных чувств.

¹²¹ *Эйзенштейн С.М.* Роден и Рильке, с. 43.

¹²² *Шопенгауэр Артур.* Мир как воля и представление, т. 1, с. 193.

дерево или скала отделены от наблюдателя расстоянием, позволяющим субъекту противостоять объекту или самому себе в качестве объекта. Генрих фон Клейст, которого Эйзенштейн открыл вместе с Шопенгауэром в молодости, в знаменитом эссе «О театре марионеток», оказавшем сильное влияние на режиссера, подвергает репрезентацию как таковую уничтожающей критике¹²³. В эссе говорится о молодом человеке, который погрузился в самосозерцание в зеркале, первоначально утратив природную грацию движений, а затем едва ли не саму способность двигаться:

«Он теперь целыми днями стоял перед зеркалом; и лишился одной привлекательной черты за другой. Какая-то невидимая и непонятная сила опутала, казалось, свободную игру его жестов, как железная сеть, и когда прошел год, в нем уже не было ни следа той приятности, что прежде услаждала глаза людей, его окружавших»¹²⁴.

В конце концов саморефлексия и связанное с ней превращение юноши в собственную репрезентацию (отражение) буквально убивают в нем способность двигаться и жить. Эта репрезентативная смерть предполагает дистанцию, расстояние, делающее зрение и репрезентативность возможными.

Мне представляется, что навязчивость эротического компонента, сопровождающего сцены смерти в мексиканских рисунках, в какой-то мере отражает неприятие Эйзенштейном «смерти в репрезентации». Двойственность смерти (относительно воли и относительно репрезентации) отчасти проясняет и проблематику *пульсации*, увиденной режиссером в «Убийстве Дункана». Эйзенштейн пишет о неотвратимом моменте, когда обобщенная композиция «застывает в условности знака»¹²⁵, подобно тому как замирает без движения герой Клейста. После этого все движение серии прерывается и начинается вновь *ab initio*. «Схематизм начинает наливать кровью и оживать»¹²⁶, — пишет Эйзенштейн, прямо ссылаясь на кантовский *схематизм*.

Это значит, что весь процесс репрезентации чреват смертью и играет с жизнью в опасную игру. Сам Эйзенштейн испытывал драматизм этой игры в глубоко личном плане. Он издавна приписывал свою творческую энергию фрейдовской *сублимации*, преоб-

¹²³ О связи этого эссе Клейста и кантовского понятия «репрезентация» (*Darstellung*) см.: *Heffer Martha B. The Retreat of Representation. The Concept of Darstellung in German Critical Discourse*. Albany, SUNY Press, 1996, pp. 119—140.

¹²⁴ *Клейст Генрих фон*. Избранное. М., Художественная литература, 1977, с. 516—517.

¹²⁵ *Эйзенштейн Сергей*. Композиция и изобразительность, с. 249.

¹²⁶ Там же, с. 249.

разовавшей либидо в художественное творчество¹²⁷. В письме к Пере Аташевой, написанном из Нью-Йорка в том же году, когда он экспериментировал с убийством Дункана, он говорит о своей импотенции как о «болезни воли»¹²⁸, нарушающей жизненный принцип его организма, но обеспечивающий свободное движение энергии в сторону репрезентации¹²⁹. Искусство в случае Эйзенштейна, по его собственному мнению, оплачивалось ослаблением жизненного начала.

С этой точки зрения интересно взглянуть на некоторые аспекты его графики, например, протоплазматичность формы, которая, как он считал, возвращает его изображения из области репрезентации назад в сферу жизненного, первичного, недифференцированного, одним словом, в сферу воли. Иной любопытный аспект той же проблематики открывается в эйзенштейновском увлечении графологией и навязчивой отработке собственной подписи, проанализированной Валерием Подорогой. Подорога утверждает, что подпись Эйзенштейна (а он изготовил сотни ее образцов, отбавляя такой же «слепой» автоматизм письма, как и «слепой» автоматизм рисования в «Убийстве Дункана») сама себя стирает, уничтожает. *Désœuvrement* у Эйзенштейна принимает форму отрицания репрезентации в самом жесте ее порождения:

«И эта подпись не будет зеркальным сколком определенного телесного жеста, а графическим символом первоначального состояния телесности, в котором невозможно выделить подписывающегося субъекта или применять к нему правила социальных и половых различий, да и любых других»¹³⁰.

Подпись — это как раз такой вид письма или графики, который противостоит репрезентации, который не направлен в сторону «расширения» и благодаря этому отказу от репрезентативности является непосредственным следом жизни.

¹²⁷ См. об этом: Ямпольский М. Сублимация как формообразование (Заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна). — Киноведческие записки, № 43, 1999, с. 66—87.

¹²⁸ Эйзенштейн С.М. Самое ужасное, чем я страдаю, — это болезнь воли. — Киноведческие записки, № 36/37, 1997—1998, с. 235.

¹²⁹ О роли сублимации в рефлексии Эйзенштейна над его творчеством см.: Ямпольский Михаил. Сублимация как формообразование. — Киноведческие записки, № 43, 1999, с. 66—87.

¹³⁰ Подорога Валерий. С. Эйзенштейн: второй экран. — Искусство кино, № 10, 1993, с. 47.

ГЛАВА 5.

ЛИНИЯ ОБРЕТАЕТ ПЛОТЬ

(ЭДГАР ПО, КОНАН ДОЙЛ И ДРУГИЕ)

1

Экспансия линии в кантовской перспективе может пониматься как «сложение», «соединение», «синтез». Между тем экспансия эта может приобретать характер оптической иллюзии, никак не связанной с деятельностью рассудка и процессом «композиции» как понимания.

Экспансия поверхности (медиума) или линии — их «расширение», «углубление» — особенно явственно переживается в некоторых наркотических галлюцинациях.

Приведу две цитаты, два описания того, каким образом зрение испытывает на себе влияние мескалина. Первая цитата взята из книги Олдоса Хаксли. Писатель рассматривает картину под прямым воздействием наркотика:

«А затем несколько менее знакомая и не особенно хорошая картина — “Юдифь”. Мое внимание было приковано, и я как зачарованный уставился не на бледную, невротическую героиню или ее помощника, не на заросшую голову жертвы или весенний пейзаж на заднем плане, но на лиловатый шелк гофрированного корсажа и пышных юбок Юдифи.

То же самое я уже видел сегодня утром между цветами и мебелью, когда случайно глянул вниз и со страстью погрузился в созерцание моих собственных скрещенных ног. Эти складки на брюках — что за лабиринт бесконечно значимой сложности! А фактура серой фланели — сколь она богата, сколь глубоко и таинственно великолепна! <...> В какой-нибудь Мадонне или Апостоле чисто человеческий, полностью репрезентативный элемент составляет десять процентов от целого. Все остальное состоит из множества цветовых вариаций на неисчерпаемую тему мятой шерсти или холста. И эти девять десятых нерепрезентативных частей Мадонны или Апостола могут качественно быть столь же важны, как и количественно. Для художника, как и для потребителя мескалина, драпировки — это живой иероглиф, необычайно экспрессивным образом обозначающий непроницаемую тайну чистого бытия. <...>

“Так следует видеть”, — повторял я, глядя вниз на свои брюки <...> “Так следует видеть, таковы вещи в реальности”¹³¹.

Вторая цитата из Анри Мишо:

«Рассматривая фотографии, я замечаю, что я гляжу на некоторые их зоны с очевидным предпочтением, гораздо более выраженным, чем обыкновенно. Я полагаю, у меня, как и у большинства людей, есть предпочтения, но на сей раз они совсем иные. Вместо того чтобы остановиться, например, на верблюде и голове погонщика, которые, я уверен, я бы рассматривал в первую очередь, я проскакиваю мимо них и долго созерцаю скалистую вершину сзади, а затем еще дальше неровные скалы Хоггара. Я наслаждаюсь, с восхиительной «оптической ловкостью», если можно так выразиться, я рассматриваю все неровности скалы. Я следую за ними. Я вижу в глубину. Я обретаю здесь удовольствие *sui generis*, получаемое в горах и связанное с тем, что сам факт зрения там столь привлекателен из-за неровности столь приятно разнообразных для восприятия, для ошупывания взглядом скал; удовольствие, которое я никогда не получал от фотографии»¹³².

И Хаксли и Мишо описывают один и тот же эффект — перенос внимания с фигуры на фон, в одном случае — на складки ткани, в другом — на неровности скал. Для наблюдателя, не подверженного воздействию наркотика, фон имеет второстепенное значение, для наблюдателя под наркотическим влиянием этот фон вдруг приобретает какую-то совершенно особую, необъяснимую важность. Он становится окном в «тайну чистого бытия».

Хаксли утверждает: «Так следует видеть, таковы вещи в реальности». Это утверждение не лишено логики. Наше видение мира иерархизировано. Область зрительного восприятия поделена на зоны, имеющие неодинаковое значение. Фигура обычно господствует, фон вытеснен на периферию восприятия. Различение фигуры и фона, впрочем, является необходимым условием всякого зрения¹³³.

Эта организация перцептивного пространства в какой-то мере структурирована языком. «Подлинная» фигура опознается благо-

¹³¹ *Huxley Aldous. The Doors of Perception and Heaven and Hell. Harmondsworth, Penguin Books, 1959, pp. 27—30.*

¹³² *Michaux Henri. Misérable miracle. La mescaline. Paris, Gallimard, 1972, pp. 94—95.*

¹³³ Я, конечно, понимаю, что простая оппозиция «фон/фигура» не покрывает всей сложности отношений в перцептивном поле. Розалинд Краусс, вероятно, права, когда удваивает эту оппозицию иной: «не-фон/не-фигура». — *Krauss Rosalind E. The Optical Unconscious. Cambridge, Mass.—London, The MIT Press, 1993, pp. 1—27.*

даря тому, что она может быть названа. Язык вычленяет фигуры из поля зрения. Кристиан Метц прав, когда утверждает:

«Номинация завершает восприятие в той же степени, в той же мере, в какой она и переводит его; недостаточно вербализованное восприятие не является в полной мере восприятием в социальном смысле слова»¹³⁴.

При этом вербализованное восприятие подавляет остроту чувственных ощущений от мира. Чем быстрее происходит называние объектов восприятия, тем меньше эти объекты воспринимаются нами во всей их физической полноте. Формалисты хорошо понимали это, когда считали, что торможение или острашение восстанавливает видение, подавленное автоматизированностью узнавания, то есть номинации.

То же, что описывают Хаксли и Мишо, относится к области, в которой фигура как бы не существует вовсе, она как бы вытеснена из сферы восприятия. Жиль Делёз по отношению к такого рода восприятию говорит о выдвигании фона на первый план и его «поднятии». При этом, как замечает Делёз, «фон поднимается на поверхность, не переставая быть фоном»¹³⁵. Интерес происходящего во многом заключается как раз в том, что фон не меняется местами с фигурой, не превращается в нее, но остается фоном, который «поднимается», и, как пишет Делёз, в процессе этого поднятия «все формы рассеиваются, отражаясь в этом поднимающемся фоне»¹³⁶. Это разрушение форм, которое Делёз описывает и как распад лица в зеркале, «производит монстра»¹³⁷. Естественно, что такой распад фигур и монструозное выдвигание на передний план бесформенной материи блокируют возможность называния.

Один из наиболее знаменитых текстов европейской литературы, в котором подвергается критике расчленяющая функция языка, — это знаменитое «Письмо» (1902) Гуго фон Гофманстала. Это вымышленное письмо написано от имени лорда Чэндоса его другу Фрэнсису Бэкону. Чэндос описывает, как с недавнего времени он вдруг утратил способность «последовательно мыслить и связно излагать». Эта «дизлексия» объяснялась тем, что «абстрактные слова, какими неизбежно пользуется человек, высказывая то или иное суждение, у меня на языке распадались, как под ногой рассыпаются перестоялые грибы»¹³⁸. При этом «все в этих словах казалось

¹³⁴ Metz Christian. Le perçu et le nommé. — In: Metz Ch. Essais sémiotiques. Paris, Klincksieck, 1977, p. 149.

¹³⁵ Deleuze Gilles. Différence et répétition. Paris, P.U.F., 1968, p. 43.

¹³⁶ Ibid., p. 43.

¹³⁷ Ibid., p. 44.

¹³⁸ Гофмансталь Гуго фон. Избранное. М., Искусство, 1995, с. 522.

мне недоказуемым, натянутым, легковесным до крайности»¹³⁹. Распад словесной ткани при этом сопровождается открытием зрения, которое как бы было заковано функционированием языка:

«Мой ум заставлял меня рассматривать всякий предмет, о каком заходила речь в таких разговорах, в чудовищных подробностях; подобно тому как однажды я увидел через увеличительное стекло кусочек кожи на своем мизинце, похожий на покрытую бороздами и рытвинами пашню, так теперь выходило у меня с людьми и их поступками. Мой взор уж не мог упрощать их, как велит нам привычка. Все распадалось у меня на части, эти части — снова на части, и никакое понятие не могло скрепить их. Вокруг меня было море отдельных слов, они сворачивались в студенистые комочки глаз, упорно глядевших на меня, а я вглядывался в них: они были как воронки водоворота, глядя в которые ощущаешь дурноту, а они все кружатся и кружатся, и за ними пустота»¹⁴⁰.

Этот распад подобных «перестоялым грибам» абстрактных слов открывает зрению бесконечную богатую текстуру мира, за которой таится некий иной, текучий язык, немой язык «самих вещей».

При распаде слова у Чэндоса сворачиваются в некие глазные комочки, они становятся сгустками зрения, открывающего воронки, водовороты пустоты там, где, по выражению Доминика Тасселя, высилась «стена из слов-фетишей»¹⁴¹. В то время как за словами, то есть там, где некогда располагались «фигуры», новое мистическое зрение обнаруживает пустоту, за фактурой фона открывается нечто безусловно сверхважное. Герман Брох определяет происходящее в «Письме» как парадоксальную «идентификацию субъекта с объектом, который не может быть идентифицирован»¹⁴². Отсюда колоссальное напряжение, возникающее между «Я» и миром.

Наркотик позволяет на чисто физиологическом уровне осуществлять разрушение фигуры и «поднятие» фона, о которых иными словами говорит Гофмансталь устами Чэндоса.

Эрнст Юнгер, писатель с богатым опытом применения наркотиков, описывает в своем романе «На мраморных скалах» постепенное исчезновение слов, сопровождающее созерцание вещей «каковы они есть»:

¹³⁹ Там же, с. 523.

¹⁴⁰ Там же, с. 523.

¹⁴¹ *Tassel Dominique*. En lisant «Une lettre». — *Poétique*, № 66, avril 1986, p. 151.

¹⁴² *Broch Hermann*. *Création littéraire et connaissance*. Paris, Gallimard, 1966, p. 159.

«Прошло всего несколько недель, а мне уже казалось, что вещи изменились; и изменение прежде всего проявилось в том, что я утратил способность выражать себя в словах. Однажды утром, когда я смотрел на Марину с террасы, ее воды показались мне глубже и более светящимися, как если бы впервые я видел их незамутненным зрением. В тот же момент я почти болезненно почувствовал, как слова отделяются от явлений подобно тетиве, отрывающейся от перетянутого лука. Я увидел кусочек радужного покрова этого мира, и с этого момента слова перестали служить мне»¹⁴³.

Перенос внимания с *ergon* на *parerga* (если воспользоваться кантовской терминологией) ощущается здесь как прорыв сквозь вуаль языка, отделяющего наблюдателя от мира феноменов. Но это и прорыв в мир «становления», где явления еще не обрели окончательную форму, но непрерывно мутируют, меняются.

В книге о наркотиках «Приближения» (*Annäherungen*), опубликованной много позже, в 1970 году, Юнгер описывает эффект действия кокаина как эффект сворачивания тела внутрь, подобно улитке, прячущей глаза-антенны в домик. Он пишет о кокаине как «моллюскообразной силе», действующей не вовне, но «в глубине недифференцированной массы». Это сворачивание энергии внутрь приводит как бы к переполнению, к избытку ощущений, блокирующему способность к выражению: «Я чувствовал, как моя способность воображать росла, но не могла породить никакого выражения по мере своего возрастания. <...> Неспособность порождать, связанность, но не от бессилия, а от чрезмерной витальности»¹⁴⁴.

Клод Фаррер описал опиумные видения как мир, в котором ясные формы (фигуры) утрачивают определенность и способность быть названными, как мир, в котором возникают «неназываемые», неопределенные, бесформенные образования:

«Если я еще не утратил способности считать, то эта трубка тридцатая. Этого достаточно, чтобы раскрыть мои глаза. Теперь, глядя в сторону парка, я менее отчетливо вижу кусты и массивы деревьев, липы на террасе, выламывающие к небу свои черные ветви спутанных змей; зато более четки неопределенные, обесцвеченные и колеблющиеся формы, скользящие то тут, то там в ночном тумане»¹⁴⁵.

Разрушение оппозиции фигуры и фона здесь эквивалентно реверсии отношений между называемым и неназываемым. Эта ре-

¹⁴³ *Jünger Ernst*. On the Marble Cliffs. Harmondsworth, Penguin Books, 1970, pp. 30—31.

¹⁴⁴ *Jünger Ernst*. Approches. Drogues et ivresse. Paris, La Table ronde, 1973, p. 207—208.

¹⁴⁵ *Farrère Claude*. Fumée d'Opium. Paris, Paul Ollendorff, s.d., p. 271.

версия проходит через стадию неопределенности: «ветви спутанных змей» создают такой рисунок, в котором различие фигуры и фона становится нерелевантным. И снятие этого различия «раскрывает» глаза, обнаруживая неопределенные формы, выступающие из фона.

Существенно и то, что в случае Хаксли или Мишо речь идет не о непосредственном столкновении с реальностью, но об изображениях, в одном случае — фотографии, в другом — живописи. Видение здесь расплывается по поверхности изображения, которая вдруг исчезает и открывается в глубину¹⁴⁶. Утверждение Мишо, что он «видит в глубину», имеет большое значение. Складки Хаксли относятся к тому же перцептивному феномену. Поверхность, являющаяся наиболее естественным носителем знаков-графов, элементов письма, исчезает как по волшебству; но, перед тем как преобразиться в глубокое пространство, она как будто обретает гнетущую материальность.

Возникающая иллюзия напоминает эффект «первичной глубины», о котором говорил Мерло-Понти и о котором упоминалось во второй главе. Напомню, что Мерло-Понти писал о «толщине медиума без вещи» и сравнивал эту «первичную глубину» с ощущениями больного, которому кажется, что он «должен проткнуть пером определенную толщу белого, до того как он сможет достичь бумаги». Для французского феноменолога это явление — «открытие самого восприятия» на мир вещей. При этом «первичное» восприятие как бы располагается не среди вещей, а внутри того медиума, в котором вещи должны возникнуть, например, в некоем слое, за которым находится бумага — материальный носитель знаков. Иными словами, бумага как бы обретает глубину, наращивает на себе некое неопределимое пространство чистой, нематериальной глубины «раскрытия».

При этом носитель репрезентации (медиум), как и фон у Делёза, выдвигается вперед, тем самым обнаруживая искусственность зрения и репрезентативность видимого. Путь к новой реальности, реальности трансцендентального, проходит через самообнаружение репрезентации. Происходящее напоминает принцип «обманки» — *trompe-l'oeil*: «Репрезентативная имитация устанавливается только ради самоуничтожения через совершенство своего выполнения»¹⁴⁷. Истина в живописи устанавливается благодаря совершенству обмана. Слово при этом исчезает одновременно с носителем графов —

¹⁴⁶ Точно такой же эффект характерен для видений опиомана в описании де Квинси: «Пространство набухло и умножилось до состояния невыразимой и самоповторяющейся бесконечности». — *Quincy Thomas de. The Confessions of an English Opium-Eater. London—New York, Dent-Dutton, 1907, p. 234.*

¹⁴⁷ *Marin Louis. Imitation et trompe-l'oeil dans la théorie classique de la peinture au XVIIe siècle. — In: L'Imitation: aliénation ou source de liberté? Paris, La Documentation française, 1985, p. 194.*

поверхностью. На месте поверхности и знаков обнаруживаются некие останки, руины письма, преображенные в трехмерные объекты.

Для Хаксли драпировки — это живые иероглифы, репрезентирующие некую мистическую *глубину* смыслов, глубину «чистого бытия». Эта репрезентация глубины создается отчасти за счет того, что сами знаки (иероглифы) обрели третье измерение. Складки у Хаксли — это в конце концов лишь знаки, графы, арабески, обретшие плотность и объем. Проникновение в глубину тайны здесь не что иное, как эффект углубления того, что, по определению, не имеет глубины, чисто умозрительной поверхности носителя письма, то есть эффект своеобразной иллюзии углубления поля зрения.

Сигизмунд Кржижановский в уже упоминавшейся повести «Странствующие “странно”» выразительно передал эффект набухания графов и их перехода в третье измерение. Писатель описал облик письма с точки зрения микроскопического человечка, шагающего по его поверхности:

«Я <...> смело ступил на белый квадрат. В ту же секунду огромные черные знаки, выползая друг из друга, с тонким скрипом ерзая по синим дорожкам бумаги, задвигались мне навстречу. Я вовремя успел отскочить в сторону и, когда знаки пронеслись со скоростью экспресса вдоль синей рельсы, продолжал путь вдоль обочины еще не просохших чернильных разводов...»¹⁴⁸

Характерно это агрессивное выдвижение линии из плоскости в объем, внутрь той «первичной глубины», о которой писал Мерло-Понти.

То же самое происходит и под воздействием некоторых наркотиков. Эксперт в области эффектов мескалина Хайнрих Клювер так описывает соответствующий эффект этого наркотика:

«Предметы, обыкновенно видимые в двух измерениях, могут показаться потребителю мескалина трехмерными. Трехмерные объекты могут обрести еще большую объемность, чем обычно. <...> Газеты, картинки, полы могут выглядеть как рельефные карты; мебель или дома могут показаться более массивными». Глядя на картинку Неаполя, один человек находит ее «столь пластичной и жизнеподобной», что ему верится, будто он на пляже в Неаполе. Развивается «гиперпластическое зрение, как в стереоскопе». Изменения претерпевают и человеческие лица; они становятся более «экс-

¹⁴⁸ Кржижановский Сигизмунд. Возвращение Мюнхгаузена. Л., Художественная литература, 1990, с. 188.

прессивными», черты лица оказываются более подчеркнутыми. «Морщины как будто углубляются, тени становятся яснее и более интенсивно окрашенными <...>. В то же время выражения лиц становятся более характерными. Некоторые люди считают, что их способность читать лица возрастает»¹⁴⁹.

Нарастание объема, описанное Клувером, как будто сродни кантовскому «расширению», с которым имел дело Эйзенштейн в своем рисовании. В обоих случаях это «расширение» — движение к смыслу (композиции, понятию), но на внесловесном уровне. «Расширение» — столь существенная часть наркотического опыта, что Вальтер Беньямин, вспоминал, например, как комната его кузена Эгона Висинга была слишком мала для него в состоянии транса:

«Крошечная комната Эгона была слишком мала для моего воображения и давала столь бедную пищу для моих грез, что мне впервые в такой ситуации пришлось закрыть глаза»¹⁵⁰.

Комната Висинга блокировала именно момент «расширения», характерный для видений.

Беньямин описывал свой собственный опыт с гашишем в терминах, близких Клуверу. Так, например, он писал, что под воздействием гашиша ясность линий усиливается и «превращает меня в физиогномиста, или во всяком случае в созерцателя физиогномий»¹⁵¹. Любопытным образом это проникновение в глубь лиц сравнивается Беньямином с «искромсанной горой, сияющей внутренним золотом красоты из всех морщин, взглядов и черт»¹⁵².

Лица, по существу, утрачивают фигуративность, превращаясь в сплошной рельефный фон, в некую неорганическую материю, покрытую трещинами и складками. Чтение знаков как бы облегчается, потому что они становятся более выраженными. Чтение идет по линии трещин, провалов, сколов, нарушающих однородность гладких поверхностей. Мишо признавался в невозможности воспринимать гладкие тела:

«Я больше не в состоянии их воспринимать, потому что они гладкие. Гладкие, нежные, выпуклые, слегка искривлен-

¹⁴⁹ *Klüver Heinrich*. Mescal and Mechanisms of Hallucinations. Chicago, The University of Chicago Press, 1966, pp. 37—38.

¹⁵⁰ *Benjamin Walter*. Hashish, Beginning of March 1930. — In: *Benjamin W. Selected Writings*, v. 2. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 327.

¹⁵¹ *Benjamin Walter*. Hashish in Marseilles. — In: *Benjamin W. Selected Writings*, v. 2. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 675.

¹⁵² *Ibid*.

ные или полусферические формы не даются мне, уходят от меня, находятся ниже порога (*dans l'infra*).

После принятия мескалина можно оценивать, запоминать, воображать только сломанное, расчлененное, изрешеченное, гранулированное, треснутое, иными словами, — неровный и разнообразный рельеф»¹⁵³.

В то время как трещины приобретают рельефность, гладкие выпуклые тела ускользают от восприятия, потому что их трехмерность «расширяется» по ту сторону воображаемого. Этот эффект заставляет еще раз вспомнить о поэтике «обманок». В живописном *trompe-l'oeil* плоскость приобретает рельефность, а трещины и провалы резко акцентируются. Гипертрофированные неровности поверхности становятся основой для иллюзии глубины, в то время как классический код иллюзии глубины — линейная перспектива — изгоняется из иллюзионного пространства.

В «Искусственных раях» Бодлер, рассказывая о воздействии гашиша, сообщает о случае углубления пространства, которое «расширяется», начиная с покрытого *trompe-l'oeil* потолка, который он детально описывает:

«За фигурами располагается решетчатое плетение (*treillage*), нарисованное в технике обманки и естественно следующее изгибу потолка. Потолок этот позолочен. Все переплетения прутьев и фигур (*les baguettes et les figures*) соответственно покрыты золотом, и в центре золочение нарушается лишь геометрической сеткой и обманкой решетчатого плетения»¹⁵⁴.

Плетение нарушает баланс фигуры и фона подобно ветвям-змеям у Фаррера. Орнаментальность плетения, описанного Бодлером, буквально отсылает к опыту «истинной ауры», пережитому Беньямином в его экспериментах с гашишем. «Истинная аура», по мнению Беньямина, прежде всего орнаментальна:

«Характерной чертой истинной ауры является орнамент, орнаментальный нимб, в который, как в футляр, заключены предмет или существо»¹⁵⁵.

Беньямин пишет о том, что видения, возникающие под воздействием гашиша, у него обыкновенно были отмечены

«чрезвычайно выраженными орнаментальными чертами. Предметы, легко украшаемые орнаментом, — самые лучшие,

¹⁵³ Michaux Henri. *L'infini turbulent*. Paris, Mercure de France, 1971, p. 84.

¹⁵⁴ Baudelaire Charles. *Oeuvres complètes*. Paris, Seuil, 1968, p. 576.

¹⁵⁵ Benjamin Walter. *Hashish, Beginning of March 1930*, p. 328.

например стены, или своды, или некоторые растения. С самого начала, чтобы описать то, что я видел, я придумал выражение “вязальные пальмы” — пальмы с подобием плетения, которое бывает на свитерах»¹⁵⁶.

Орнаментальность наркотической ауры не случайно основана на плетении. Плетение не просто снимает различие между фоном и фигурой или, вернее, вводит их в режим постоянного мерцания, оно блокирует зрение и вводит в восприятие некую иллюзию касания, синестезически пробуждая тактильный эффект материальности и глубины.

Плетение, например узлы — чрезвычайно противоречивая пространственная структура. Дело в том, что она основана на движении одномерной линии, переходящей во второе, а затем и в третье измерение. Жан Пиаже, изучавший освоение детьми пространственных отношений, специально останавливается на трудностях, испытываемых детьми при столкновении с узлами:

«Не трехмерность как таковая — главное препятствие, с которым сталкивается ребенок, плетущий узел, но переход от одного измерения к другому в рамках одного и того же объекта»¹⁵⁷.

Проблема заключается в том, что одномерная линия, нигде не прерываясь и не трансформируясь, неожиданно вовлекает второе, а затем и третье измерение, то есть обретает глубину. Трехмерное пространство в данном случае строится не с помощью перспективных кодов и даже не с помощью пространственных образов — *гештальтов* (как указывает Пиаже, узел не воспринимается на основании *гештальтов*¹⁵⁸). Трехмерность в случае плетения возникает через постепенное слежение за неизменной линией, переходящей из одного измерения во второе, а затем в третье, благодаря нарастающей сложности того, что Пиаже называет «окружением» (т.е. отношением замыкания или сплетенности).

Эффект глубины в случае плетения особенно поразителен потому, что он возникает из слежения за одномерной линией в усложняющемся *окружении*.

Я еще вернусь к проблематике плетения и касания в главе о поэзии Аркадия Драгомощенко, но сейчас я бы хотел вспомнить о загадочном эпизоде из «Встреч с замечательными людьми» Гурджиева, где плетение приобретает совершенно странное, материальное измерение.

¹⁵⁶ Ibid., p. 329.

¹⁵⁷ Piaget Jean and Inhelder Bärbel. The Child's Conception of Space. New York, Norton, 1967, p. 111.

¹⁵⁸ Ibid., p. 105.

Гурджиев вспоминает, как, будучи молодым человеком в Александрополе, он сидел под тополем, погрузившись в трудную задачу изготовления к завтрашней свадьбе соседской племянницы монограммного вензеля, в котором инициалы будущих супругов должны были переплестись с цифрами года их свадьбы — 1888. Вензель — это как раз такой тип плетения, в котором создается псевдообъемность, потому что одна буква то исчезает за другой, то появляется, выступая вперед. Неожиданно Гурджиев услышал детский крик и, прибежав на крик, увидел маленького плачущего мальчика в центре нарисованного круга, вокруг которого расположились веселящиеся дети:

«Я узнал, что мальчик в центре был Езидом, что круг был начертан вокруг него и что он не мог выйти из него, пока тот не был стерт. Ребенок действительно изо всех сил пытался выйти из магического круга, но его старания были напрасны. Я подбежал к нему, стер часть круга, и мальчик немедленно вырвался из него и со всей возможной прытью умчался прочь»¹⁵⁹.

Эпизод, рассказанный Гурджиевым, буквально связывает работу над плетением вензеля и непроницаемую линию магического круга, которая обретает материальность непроходимой стены. Вензель при этом отличается от простого ткачества, когда одна нить располагается за другой, а потом выходит вперед. Плетение в виде циновки состоит из чередования двух нитей и не создает истинной глубины. Настоящая глубина возникает с добавлением третьей нити, когда структура холста превращается в структуру «косы». Как замечает по поводу структуры узла или «косы» французский искусствовед Юбер Дамиш, «чтобы появилась структура, необходимо, чтобы был добавлен третий элемент, действующий либо в другом измерении, либо в другом направлении»¹⁶⁰. Плетение вензеля из двух букв при добавлении к ним цифр года оказывается как раз созданием такой объемной структуры, которая легко перерастает в невидимую черту-стену.

Как бы там ни было, орнамент воздействует на испытывающего действие наркотиков, как изображение Неаполя на пациента Клювера:

«Сначала я был очень удивлен, увидев уходящие от меня во все стороны вдаль обширные пространства; это были прозрач-

¹⁵⁹ *Gurdjieff G.I. Meetings with Remarkable Men. New York, Dutton, 1963, p. 65.*

¹⁶⁰ *Damisch Hubert. Fenêtre jaune cadmium ou le dessous de la peinture. Paris, Seuil, 1984, p. 290.*

ные реки и зеленеющие пейзажи, отражающиеся в спокойных водах»¹⁶¹.

Теофиль Готье в «Трубке опиума» описывает тот же эффект, вызванный иным наркотиком. Любопытно, что видение Готье также вызывается орнаментом на потолке:

«Мои глаза естественно обратились к потолку эбеново-черного цвета с золотыми арабесками. <...> Он голубел, голубел, как море на горизонте, и звезды начинали приподнимать свои золотые ресницы; ресницы эти, необыкновенно тонкие, протягивались вплоть до комнаты, которую они наполняли призматическими снопами. Несколько черных линий перечеркивали эту лазурную поверхность, и вскоре я понял, что это были балки верхних этажей дома, ставшего прозрачным»¹⁶².

Потолок в данном случае — это все та же идеальная плоскость. Арабески на нем выполняют функцию орнаментальных графов, легко трансформируемых в трещины и неровности, открывающие глубину визионерских пространств. Втягивание плоскости в бесконечность может объяснить устойчивость такого мотива, как архитектурные видения à la Пиранези, в которых один объем порождает другой, и так до бесконечности. Это открытие бесконечной глубины осуществляет фундаментальный перепад масштабов, мгновенный переход от сверхкрупного (неровности, трещины, изгибы поверхности) к сверхмалому.

Переход этот, однако, не столько противопоставляет большое малому, сколько устанавливает их эквивалентность. Бесконечная анфилада пространств эквивалентна неровности черты, есть ее инобытие. Как заметил Жиль Делёз, бесконечность «обозначает идентичность большого и малого, идентичность крайностей»¹⁶³. Когда Бодлер презрительно пишет о массах, что их «жадные глаза приклеены к окулярам стереоскопов, как если бы те были иллюминаторами бесконечности (*les lucarnes de l'infini*)»¹⁶⁴, он невольно отмечает факт этой идентичности большого и малого в примитивном устройстве, производящем иллюзию глубины.

Кроме того, появление рельефа радикально меняет характер чтения графов. Когда графы относятся к области письма, их чтение предполагает их «невидимость», исчезновение. Согласно об-

¹⁶¹ *Baudelaire Charles*. Op. cit., p. 576.

¹⁶² *Gautier Théophile*. *Récits fantastiques* (Paris, Flammarion, 1981, pp. 154—155). Готье воспроизводит тот же мотив видения, стимулируемого созерцанием потолка, в «Клубе гашишистов».

¹⁶³ *Deleuze Gilles*. *Différence et répétition*, p. 61.

¹⁶⁴ *Baudelaire Charles*. Op. cit., p. 395.

шему правилу «прозрачности означающих», при чтении письменного текста буквы исчезают, открывая нам непосредственный доступ к означаемым. В наркотических видениях мы имеем дело с процессом, с одной стороны, сходным, а с другой — противоположным. Граф становится «прозрачным» не ради того, чтобы мы могли установить прямой контакт с означаемыми, но ради того, чтобы открыть собственную глубину. Нас как бы приглашают заглянуть в скрытую глубину самого означающего. Мы проникаем в анфиладу воображаемых пространств в теле самого означающего, и проникновение это похоже на описанное в «Котике Летаеве» Белого расширение комнатных анфилад, когда «таимые комнаты» возникают среди «не тайных»¹⁶⁵ и раскрываются «стены, уводящие в неизмеримые глубины»¹⁶⁶.

Этот процесс распада «нормальных» отношений между графом и означаемым хорошо описан Эдгаром По в «Приключениях Артура Гордона Пима». Пим и Петерс обнаруживают на скале подземного лабиринта арабеску, напоминающую графы письма¹⁶⁷:

«При некотором усилии воображения левый, по компасу отстоящий к северу знак можно было принять за изображение человека, хотя и примитивное, стоящего с протянутой рукой. Остальные отдаленно напоминали буквы, и Петерс был склонен считать их таковыми, хотя и не имел особых оснований. Я, однако, убедил его в том, что он ошибается: рядом на дне, среди пыли, мы подобрали несколько осколков мергеля, которые как раз подходили к впадинам в стене и, очевидно, отвалились во время какого-нибудь сотрясения; таким образом, фигуры имели естественное происхождение»¹⁶⁸.

¹⁶⁵ *Белый Андрей*. Котик Летаев. Крещенный китаец. Записки чудака. М., Республика, 1997, с. 45.

¹⁶⁶ Там же. с. 37.

¹⁶⁷ По-видимому, в основе этого фрагмента лежит так называемая дайтонская скала (Dighton Rock), описание которой было опубликовано в 1837 году. Покрывавшие скалу нечитаемые загадочные петроглифы в некоторых случаях сплетаются в такой лабиринт, что как бы погружают письмо в фон скалы и делают графы нечитаемыми. См. *Moldenhauer Joseph J. Pym, the Dighton Rock, and the Matter of Vinland*. — In: *Poe's Pym: Critical Explorations*. Ed. by Richard Kopley. Durham, Duke University Press, 1992, pp. 75—94. Джон Ирвин указывает также на возможный источник этого фрагмента у Александра фон Гумбольдта, который находился в такой же неопределенности по отношению к «письменам» на камне реки Таунтон (Taunton river). — *Irwin John T. American Hieroglyphics*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 170—173. Поскольку грубая материя камня в обоих случаях «поднимается вверх» и заслоняет собой письмена, то линии оказываются письмом самой природы, идентифицируемой с материей камня.

¹⁶⁸ *По Эдгар*. Избранные произведения в двух томах, т. I. М., Художественная литература, 1972, с. 372.

Письмо здесь отделено от сообщения и направлено само на себя, оно информирует исключительно о своем собственном происхождении. В то же время носитель знаков превращается в некое квазиорганическое тело, подверженное конвульсиям, сотрясениям. Знаки же указывают на процесс их собственного производства. Граф, трещина, след отныне отсылают к чему-то радикально иному, нежели традиционное означаемое, а именно к «скрытому» в них «пространству» и «телу».

2

Свойства наркотического видения распространяются в начале XIX века за пределы экспериментов с наркотиками и становятся характеристиками возникающего в это время «нового зрения». Как заметил американский социолог Ричард Сеннет, в новой буржуазной культуре, когда бросающиеся в глаза знаки внешнего отличия исчезают из обихода, чтение социального статуса начинает осуществляться на уровне микрознаков. Такого рода чтение также меняет баланс отношений между фигурой и фоном:

«Детали изготовления сообщают теперь, в какой степени мужчина — “джентльмен”, а женщина — “леди”. Манера застегивать пуговицы на одежде, качество тканей (даже если цвет их и приглушен) имеют большое значение. Кожа сапог становится другим знаком. Завязывание галстука превращается в сложное предприятие...»¹⁶⁹

По мнению Сеннетта, в этой культуре такие телесные знаки, как обескрашенность зубов или форма ногтей, могут служить микрознаками сексуальности и т. д. Неожданным образом фактура тканей, едва заметные трещины, играющие такую роль в наркотических видениях, приобретают значение социальных знаков совершенно в иной сфере культуры.

Расшифровка микрознаков — излюбленное занятие фланера, чей портрет был нарисован Вальтером Беньямином на основе текстов По и Бодлера. Беньямин подчеркивал связь между культурой фланеров и детективным романом и утверждал, что фланер становится детективом даже вопреки собственному желанию¹⁷⁰. Этот затасканный сегодня сюжет приобретает, однако, особый интерес, если связать его с токсикоманией XIX века. Известно, что два «образцовых» фланера — Бодлер и По — были токсикоманами и что

¹⁶⁹ Sennett Richard. The Fall of Public Man. New York—London, Norton, 1992, p. 165.

¹⁷⁰ Benjamin Walter. Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris, Payot, 1963, p. 63.

острота зрения знаменитого детектива Эдгара По Огюста Дюпена связана с наркотическими экспериментами писателя.

Сверхрациональность суждений Дюпена — это обратная сторона иррациональности патологических маньяков По. Писатель, например, детально описывает симптомы галлюцинаторного психоза в рассказе «Береника». В первоначальной версии рассказа По подчеркивал, что его герой Эгей испытал воздействие слишком большой дозы опиума¹⁷¹. Герой говорит о собственной мономании, которая выражается в сверхвозбуждении «тех свойств сознания, которые метафизическая наука относит к сфере внимания». В результате он «сосредоточивал всю силу мыслительных способностей <...> на самых тривиальных предметах»¹⁷². Эгей так описывает симптомы своего психоза:

«Я мог часами раздумывать над какой-нибудь прихотливой виньеткой на полях книги или над особенностями ее шрифта, мог почти весь летний день пристально рассматривать странную тень на гобелене или на полу, мог всю ночь напролет предаваться созерцанию неколеблящегося язычка пламени в лампе...»¹⁷³

«Прихотливая виньетка на полях книги» или «особенности ее шрифта» — это, конечно, то же самое, что и арабеска на потолке в текстах Бодлера и Готье, только перенесенная в книгу. Эгей отказывается признавать «прозрачность означающих». Вместо того чтобы прямо перейти к содержанию того сообщения, которое содержится в книге, он ощущает себя безнадежно прикованным к фактуре самих графов. По специально останавливается на этом свойстве Эгея и замечает, что не следует путать его маниакальную углубленность в созерцание с иным типом задумчивости:

«В первом случае мечтательная или пытливая натура, заинтересовавшись предметом, как правило, далеко не тривиальным, незаметно для себя увлекается идеями и заключениями, им подсказанными, и в конце концов, очнувшись от этих грез наяву, нередко упоительно прекрасных, обнаруживает, что *incitamentum* — побудительный толчок к размышлениям, их первопричина — уже совершенно забыт. Что же касается меня, то таким толчком всегда и неизменно служили предметы самые тривиальные, хотя мое болезненное

¹⁷¹ Hayter Alethea. *Opium and the Romantic Imagination*. Wellingborough, Crucible, 1988, p. 138. Бодлер в своем переводе рассказа также упоминает опиум.

¹⁷² По Эдгар. Избранные произведения в двух томах, т. 1, с. 118.

¹⁷³ Там же, с. 119.

воображение и наделяло их искаженной и несуществующей важностью. Почти никаких заключений я не выводил, и немногие возникавшие у меня мысли упрямо возвращались к исходному объекту, как к их центру и основе»¹⁷⁴.

Завороженность самой физикой знака как бы поглощает наблюдателя, уничтожает расстояние между ним и объектом наблюдения и как бы приближает последний непосредственно к глазам, невероятно преувеличивая размеры рассматриваемого объекта. Беньямин вспоминал, например, о наркотическом видении «гигантских пирогов, гораздо больших, чем в жизни, пирогов таких больших, как будто стоишь перед горой и можешь видеть только часть ее»¹⁷⁵. Неспособность Эгея «увлекаться идеями», как-то связанными с объектом разглядывания, прямо вытекает из циклопических размеров предмета, максимально приближенного к наблюдателю. Уничтожение дистанции между предметом и наблюдателем блокирует способность к рефлексии, предполагающую удаленность от объекта. В результате наблюдатель вырабатывает в себе иное, «патологическое», антирефлексивное отношение к объекту созерцания. Вместо чтения происходит как бы прямой материальный обмен между объектом созерцания и наблюдателем¹⁷⁶. Выработка этого патологического отношения хорошо представлена По.

Первоначально замороженность физическими характеристиками графа переносится Эгеем с текста на его кузину Беренику, точнее, на ее зубы, белизна которых не случайно, конечно, сродни белизне бумаги. Зубы Береники становятся объектом мании, фетишем¹⁷⁷:

«Краткого мгновения ее улыбки оказалось достаточно, чтобы каждая точка на их поверхности, каждый оттенок их эмали, каждая зазубринка на их краях навеки запечатлелись в моей памяти. И теперь я видел их даже еще более ясно, чем тогда. Зубы! Зубы! Они были и тут, и там, и повсюду, зримые, ощутимые, куда бы я ни посмотрел, — длинные, уз-

¹⁷⁴ Там же, с. 119.

¹⁷⁵ *Benjamin Walter*. Hashish, Beginning of March 1930, p. 329.

¹⁷⁶ Клайв Блум замечает: «Книги, которые он потребляет, в действительности потребляют его самого и становятся его сущностью: основным объектом его анализа до того, как он обращается к «зубам». — *Bloom Clive*. Reading Poe Reading Freud. The Romantic Imagination in Crisis. New York, St. Martin Press, 1988, p. 39.

¹⁷⁷ Мари Бонапарт объясняет эту фиксацию на зубах страхом перед женской сексуальностью, воплощенной в мотиве *vagina dentata*. То, что Эгей вырывает зубы Береники после ее смерти, — это, по мнению психоаналитика, мщение кастрирующему органу его собственной матери. — *Bonaparte Marie*. Psychoanalytic Interpretations of Stories of Edgar Allan Poe. — In: Psychoanalysis and Literature. Ed. by Hendrik M. Ruitenbeek. New York, Dutton, 1964, pp. 24—25.

ков — чтения. Именно в этом физическом вандализме присвоения означающих и заключается патология его смысловой стратегии. Но именно эта патология оказывается кодом для поведения детектива, который прежде всего рассматривает всякий след, всякий значимый граф как материальное тело.

Характерно, что детективные рассказы По часто демонстрируют ту же смысловую стратегию, что и «Береника». В них, так же как и в галлюцинаторных психозах, особо подчеркивается значимость детали, не представляющей особого смысла в глазах окружающих. В качестве примера приведу «Похищенное письмо», ставшее в последние годы предметом специального анализа таких авторов, как Лакан и Деррида. В мои намерения не входит рассмотрение общей смысловой конструкции рассказа По, я хотел бы лишь остановиться на том, как По работает с некоторыми визуальными деталями.

Деррида специально подчеркивает, что в начале истории, действие которой происходит в «маленькой библиотеке, а вернее, кабинете» Дюпена, По говорит исключительно о письме, хотя тема эта едва ли опознается читателем:

«Все “начинается”, таким образом, с затемнения этого начала в “тишине”, “дыме” и “темноте” библиотеки. Случайный наблюдатель увидит лишь дымящуюся трубку: в сущности, литературный декор, орнаментальную рамку повествования. Из этой рамки¹⁸², не представляющей интереса для интерпретатора, сосредоточенного на центре картинке и на том, что находится внутри репрезентации, уже можно вычитать, что все это было вопросом письма, письма, отпущенного на свободу в месте бесконечно открытом сращению с другими видами письма...»¹⁸³

Обнаружение письма проходит через два этапа. Первый — когда Дюпен обнаруживает его «в картонной сумочке для визитных карточек» среди других бумаг. Дюпен обнаруживает его именно потому, что он обладает способностью переносить внимание с центра на периферию. Письмо, находящееся в центре повествования, помещено среди прочих бумаг, как бы растворено в «фоне». Любопытно, что Дюпен обнаруживает письмо именно в том месте,

¹⁸² Деррида придает большое значение наличию «рамки» в рассказе По и любой форме «периферийности» в повествовании. Даже виньетки табачного дыма в кабинете, где начинается рассказ, описываются им как эквивалент рамки. О смещении внимания от центра к полям, к рамке у По, особенно в его «Овальном портрете» см.: *Meltzer Françoise. Salome and the Dance of Writing*. Chicago—London, The University of Chicago Press, 1987, pp. 107—108.

¹⁸³ *Derrida Jacques. The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*, Chicago—London, The University of Chicago Press, 1987, p. 484.

которое традиционно служило одним из главных объектов живописных «обманок». Именно превращение «сумочки для визитных карточек» в носителя *trompe-l'oeil* и позволяет Дюпену увидеть за письмом некое иное *тело*.

С этого самого момента выставленное напоказ письмо больше не является письмом, но лишь сокрытием некоего тайного предмета, который взывает к чтению через усиление рельефности, через «расширение» в иное измерение того, что выглядит следом писания. Речь идет о теле, спрятанном за письмом. Все происходит совершенно так же, как и в наркотических видениях:

«Едва я увидел это письмо, как тотчас же пришел к заключению, что передо мной — предмет моих поисков. Да, конечно, оно во всех отношениях разительно не подходило под подробнейшее описание, которое прочел нам префект. Печать на этом была большая, черная, с монограммой Д., на том — маленькая, красная, с гербом герцогского рода С. Это было адресовано министру мелким женским почерком, на том титул некой королевской особы был начертан решительной и смелой рукой»¹⁸⁴.

Жан-Клод Мильнер, конечно, прав, когда утверждает, что основное достижение Дюпена сводится к превращению письма в чистое означающее:

«Оно состоит исключительно из надписи, называющей адресата, печати и подписи, обозначающих автора (известно, что содержание письма имеет столь малое значение, что оно лишь единожды упомянуто в рассказе)»¹⁸⁵.

Но именно это сведение к означающему и позволяет придать самому предмету «письмо» повышенную материальность. Эта повышенная материальность письма не позволяет полицейским обнаружить его. Как замечает Лакан, письмо для полицейских не является носителем сообщения, оно чистое материальное означающее, сводимое к характеру почерка и величине печати.

«И если они [полицейские] не идут дальше оборотной стороны письма, на которой, как известно, в то время писался адрес получателя, то это потому, что для них оно не имеет иной стороны, кроме этой оборотной»¹⁸⁶.

Превращаясь в знаки на поверхности, внешние указатели блокируют глубину письма. Для того чтобы чисто материальные ха-

¹⁸⁴ По Эдгар. Избранные произведения в двух томах, т. 2, с. 337.

¹⁸⁵ Milner Jean-Claude. *Détections fictives*. Paris, Seuil, 1985, p. 29.

¹⁸⁶ Lacan Jacques. *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966, p. 26.

рактистические носителя стали особыми графами особой тайнописи, требуется «расширение» означающих. Подозрения Дюпена перерастают в уверенность в тот момент, когда он придает *объемность* бумаге. Экспансия бумаги в глубину, ее превращение в некое подобие покрытой трещинами скалы имеет принципиальное значение для логических построений Дюпена:

«...в конце концов [я] заметил еще одну мелочь, которая рассеяла бы последние сомнения, если бы они у меня были. Изучая края письма, я обнаружил, что они казались более неровными, чем можно было бы ожидать. Они выглядели надломленными, как бывает, когда плотную бумагу, уже сложенную и прижатую пресс-папье, складывают по прежним сгибам, но в другую сторону. Заметив это, я уже ни в чем не сомневался. Мне стало ясно, что письмо в сумочке под каминной полкой было вывернуто наизнанку, как перчатка, после чего его снабдили новым адресом и новой печатью»¹⁸⁷.

Сама идея вывернутости бумаги, как перчатки, вытекает из качества краев бумаги и ее сгибов, которые выглядят «неровными», и «надломленными». Стратегия чтения тут сходная с той, что По описывал в «Артуре Гордоне Пиме». Там выбоины в камне были знаками естественности письма, тут надломы и сгибы — признаками «неестественности». Бумага читается, как скала, к которой применимо понятие естественности. Но что особенно важно — эти надломы той же природы, что и зазубрины на зубах Береники. Действительно, в «Беренике» имеется то же движение поверхности бумаги, арабески к образности скал, камней (зубы в новелле в конце концов оказываются окаменевшей бумагой).

В «Похищенном письме» это ощущение отвердевания рельефа — лишь этап, за которым следует выворачивание. Идея выворачивания в скрытой форме присутствует и в «Беренике».

Жан Старобинский обратил внимание на строки из «Илиады», где Ахилл говорит, что жизнь человека нельзя украсть, если дыхание покинуло его губы. В дословном переводе эта сентенция звучит так:

«Похищают быков и крепких овец, покупают треножки и лошадей с дикими мордами; но жизнь человека нельзя похитить, ни овладеть ей, если она пересекла барьер зубов» (Ил. IX, 406—409)¹⁸⁸.

¹⁸⁷ По Эдгар. Избранные произведения в двух томах, т. 2, с. 338.

¹⁸⁸ В переводе Гнедича этот фрагмент выглядит так: «Можно все приобрести, и волов, и овец сереброрунных, / Можно стяжать и прекрасных коней, и златые треноги; / Душу ж назад возвратить невозможно; души не стяжаешь, / Вновь не уловишь ее, как однажды из уст улетела». — Гомер. Илиада. М., Художественная литература, 1978, с. 179.

Этот гомеровский «барьер зубов» отделяет жизнь от смерти. Старобинский замечает:

«Удержать дыхание, помешать ему навсегда уйти за барьер зубов: вот элементарная, но основополагающая формула контроля над границами, отделяющими внутреннее и внешнее человека»¹⁸⁹.

Человеческое тело формируется в процессе эволюции из первичной протоплазмы, которая вся была мембраной, отделяющей внешнее от внутреннего и способной поглотить внешний предмет в любом месте своей поверхности¹⁹⁰. Постепенно, в результате дифференциации «лента кожи и слизистых покровов» перестала быть проницаемой, хотя до сих пор она может служить моделью некоторых видов телесности¹⁹¹. А способность организма к выворачиванию изнутри наружу и наоборот сосредоточилась вокруг неких «отверстий» и барьеров.

Зубы — как раз один из таких барьеров, естественным образом ассоциируемый в рассказе с границей между жизнью и смертью. Тот факт, что именно зубы обретают гиперреалистическую рельефность, по-видимому, связан с их функцией границы, с их способностью как бы проваливаться вовнутрь, выбухать наружу, то есть в своем роде *выворачиваться*.

Более того, зубы — это граница, на которой образуется речь, вылетающая изнутри человека, из места обитания смыслов и души, как они традиционно понимались в европейской культуре, наружу. Этот переход внутреннего, голосового наружу в культуре, как показал Деррида, устойчиво понимается как искажающий, убивающий переход голоса в письмо:

«Письмо как зло вторгается извне (греч. *exoten*), как говорится в «Федре» (275a). <...> Платон обличает письмо, видя в нем вторжение искусственной техники, особого рода взлом, архетипическое насилие: вклинивание «наружу» в «нутрь», осквернение душевной внутрисложенности, живого самоналичия души в истинном логосе, речи как само-вспоможения»¹⁹².

¹⁸⁹ *Starobinski Jean*. «Je hais comme les portes d'Hadès». — *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, № 9, 1974, p. 13.

¹⁹⁰ Эйзенштейн, писавший о протоплазматичности линии в его рисунках, относил к этой первичной, архаической протоплазматичности в том числе и «традицию взаимного проникновения на холсте и в графике предметов друг в друга», то есть в конечном счете взаимное поглощение и выворачивание. — *Эйзенштейн С.М.* Из заметок о собственном рисовании. — В кн.: *Проблемы синтеза в художественной культуре*. М., Наука, 1985, с. 270.

¹⁹¹ Об этом см. *Lyotard Jean-François*. *Economie libidinale*. Paris, Ed. de Minuit, 1974, pp. 9—21.

¹⁹² *Деррида Жак*. О грамматологии. М., Ad Marginem, 2000, с. 153.

Переход изнутри вовне естественно понимается как метафорическая смерть, прежде всего манифестируемая в появлении графов, знаков письма и, следовательно, смерти, на самом барьере между внутренним и внешним, на зубах.

Что же происходит в случае выворачивания письма? Письмо в момент выворачивания уже не отправляет не только к смыслу, но и к иному означающему — звукам речи. Поле означающих (собственно письменные знаки на бумаге) обретает рельефность тела, которое открывается на иное *тело*, на «тело-означаемое», скрытое в этом означающем. Возможность представить себе иное тело, скрытое телом-письмом, — это возможность представить его в виде оборотной стороны, вывернутой наподобие перчатки. Нечто сходное происходит и в наркотических галлюцинациях: поверхность, например, потолка выворачивается, как перчатка, чтобы раскрыться на бесконечную глубину.

Выворачивание тут предполагает еще одну семиотическую операцию. Джон Т. Ирвин подчеркнул наличие связи, существующей

«между структурой лабиринта и той структурой, которую По предлагает для Похищенного письма, сравнивая его выворачивание с выворачиванием перчатки. При выворачивании перчатки внутренняя и внешняя поверхности меняются местами. Этот обмен не только меняет руку, но и направление, на которое указывают пальцы»¹⁹³.

Пальцы теперь обращаются в сторону внутреннего объема бумаги, который не существует, но иллюзорно создается выворачиванием. Бумага превращается в своего рода коробку, которая способна содержать в себе тело. Лакан радикализирует эту метафору, когда утверждает: «Похищенное письмо, подобное огромному женскому телу, распространяется (*s'étale*) в пространстве кабинета министра в тот момент, когда туда входит Дюпен»¹⁹⁴.

То, что в «Беренике» предстает как аберрации большого сознания, в «Похищенном письме» выдается за прозрение сверхрационального гения. Рациональность при этом перестает пониматься в рамках классических моделей семантического поля (где центр господствует над периферией и знак прозрачен) и трансформируется в иную логику — логику неклассических форм зрения.

В «Беренике» наваждение Эгея завершается тем, что он присваивает кошмарный фетиш:

«С криком я прыгнул к столу и схватил шкатулку, которая стояла на нем. Но у меня не было сил ее открыть. Она

¹⁹³ Irwin John T. *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore—London, The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 183.

¹⁹⁴ Lacan Jacques. *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966, p. 36.

выскользнула их моих дрожавших пальцев, ударилась об пол и разлетелась вдребезги. И из нее со стуком выпали инструменты, которыми пользуются дантисты, и еще — тридцать два маленьких белых костяных на вид кусочка, которые рассыпались по всему полу»¹⁹⁵.

Шкатулка, в которой спрятаны зубы, — это та же самая коробка, в которую превращается бумага. Это символ присвоения и объемного выворачивания одновременно.

Шкатулка и зубы — мотивы, специально интересовавшие иного любителя наркотиков (кокаина) — Зигмунда Фрейда. Он пишет в своем анализе болезни Доры:

«Коробка <...> как и мешок, как и шкатулка, лишь репрезентация раковины Венеры, женских гениталий»¹⁹⁶.

В «Толковании сновидений» Фрейд специально останавливается на зубах и связывает удаление зуба с мастурбацией и кастрацией¹⁹⁷. Особую роль зубы играют в знаменитом сновидении «инъекции Ирмы», которое, что особенно интересно, было прямо связано с действием кокаина на Фрейда. Напомню несколько деталей этого сновидения¹⁹⁸:

«Я подвел ее к окну и осмотрел ее горло, она же сопротивлялась¹⁹⁹, как женщины, чьи зубы заменены протезами. <...> Все же она, как полагается, открыла рот, и я увидел справа большое белое пятно; в ином месте я увидел обширные беловато-серые корки, покрывавшие некую удивительную поверхность, состоящую из завитков, по всей вероятности повторявших форму костей носовой полости»²⁰⁰.

¹⁹⁵ По Эдгар. Избранные произведения в двух томах, т. 1, с. 124—125.

¹⁹⁶ Freud Sigmund. Cinq psychanalyses. Paris, P.U.F., 1954, p. 57.

¹⁹⁷ Меняющийся символизм удаления зубов проанализирован Дэвидом Кюнзлем: Kunzle David. The Art of Pulling Teeth in the Seventeenth and Nineteenth Centuries: From Public Martyrdom to Private Nightmare and Political Struggle. — In: Fragments for a History of the Human Body, Part 3. Ed. by Michel Feher et al. New York, Zone, 1989, pp. 28—89.

¹⁹⁸ См.: Jones Ernest. The Life and Work of Sigmund Freud, v. 1. New York, Basic Books, pp. 78—97. Freud Sigmund. Cocaine Papers. Notes by Anna Freud. Ed. by Robert Byck. New York—Scarborough, New American Library, 1974, pp. 205—224.

¹⁹⁹ Сочетание мотивов горла и сопротивления может отсылать к попыткам Фрейда и Кёнигштайна лечить больных водобоязнью с помощью кокаина: «В следующем месяце [май 1885] мы услышали новые сведения о возможном применении кокаина; последние касались больных водобоязнью, которые были способны глотать после того, как их горло было покрашено им [painted with it]». — Jones Ernest. Op. cit., p. 93.

²⁰⁰ Freud Sigmund. The Interpretation of Dreams. New York, Avon, 1965, pp. 139—140.

При интерпретации сновидения Фрейд дает целый ряд ключей к скрытому смыслу, а некоторые важные моменты утаивает²⁰¹. Показательно, что, по собственному признанию Фрейда, образ зубного протеза, фальшивых зубов отсылает к иной, нежели Ирма, женщине. Зубы фальшивы еще и потому, что они не принадлежат Ирме, это «похищенные» зубы. Показательно также и то, что они возникают на совершенно необычном фоне. Внутренняя поверхность горла покрыта каким-то белесым налетом, который в некоторых местах переходит в завитушки, повторяющие своей формой форму костей носовой полости. Эти корки-завитушки похожи на улиток или, вернее, на свитки бумаги. Фрейд так же детально описывает носоглотку Ирмы, как Эгей — зубы Береники.

Поверхность носоглотки Ирмы строится из нескольких слоев, каждый из которых имитирует другой. Корки-струпья повторяют поверхность странных завитков, которые в свою очередь имитируют форму костей. Бледные пятна превращаются в корку, иными словами, в пятно, обретающее объем; а корка обретает дополнительный рельеф и становится завитком. Поверхность как бы постепенно сворачивается, утрачивая двумерность, она как бы следует за арабеской, виньеткой. Знаки (пятно) как бы сворачиваются в трубку и накручивают вместе с собой поверхности. По существу, это тот же процесс обретения линией плоти, который начинает выворачивание, покуда не обнаруживает скрытую оборотную сторону носителя. Похищенные зубы вписаны в эту структуру выворачивания поверхностей.

Экстравагантный мотив части тела, спрятанной в коробку, обнаруживается у иного мастера детективной новеллы — Артура Конан Дойла — в рассказе «Приключения картонной коробки». На сей раз речь идет о двух отрезанных ушах, чья загадка естественно разгадывается детективом.

Тот факт, что Шерлок Холмс был кокаинистом, разумеется, не остался без внимания и даже породил сравнение великого сыщика с основоположником психоанализа²⁰². Способность Холмса нарушать обычные отношения между фигурой и фоном, так или иначе связанная с его «пороком», оказывается и залогом его детективной гениальности.

В «Картонной коробке» Холмс, как обычно, демонстрирует свою способность к чтению микрознаков. Некая мисс Кашинг получает по почте коробку, содержащую два отрезанных уха — одно женское, другое мужское. Ключ к атрибуции одного из ушей дает необыкновенное его сходство с ушами самой мисс Кашинг. Холмс объясняет:

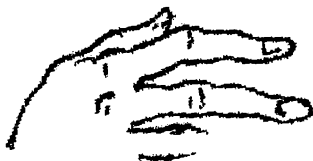
²⁰¹ Так, например, «пятно» скрывает отношение сновидения к Вильгельму Флиссу. — *Gray Peter. Freud. A Life for Our Time.* New York, Norton, 1988, pp. 80—87.

²⁰² *Musto David. Sherlock Holmes and Sigmund Freud.* — In: *Freud S. Cocaine Papers*, pp. 357—370.

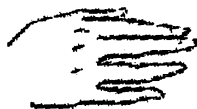
«Как врач, вы, Ватсон, знаете, что нет другой части тела, которая бы варьировалась больше, чем человеческое ухо. Как правило, каждое ухо — совершенно особое и отличается от всех других. В «Антропологическом журнале» за прошлый год вы можете найти две мои короткие монографии на эту тему. Соответственно, я исследовал уши в коробке глазами эксперта и тщательно отметил их анатомические особенности. Представьте себе мое удивление, когда, глядя на мисс Кашинг, я увидел, что ее ухо в точности соответствует женскому уху, которое я только что изучил. Ни в коей мере это не могло быть просто совпадением. Налицо было то же укорочение наружного уха, та же широкая кривая верхней части мочки, то же закругление внутреннего хряща. Во всех основных чертах — это было то же самое ухо.



Понятное дело, я сразу осознал важность этого наблюдения. Было очевидным, что жертва была в кровном родстве с ней, и, вероятно, в очень близком»²⁰³.



Согласно проницательному анализу Карло Гинзбурга, приведенный кусок отражает влияние итальянского эксперта в области атрибуции живописи Джованни Морелли. Того самого Морелли, который оказал важное воздействие и на Зигмунда Фрейда²⁰⁴.



Морелли — профессиональный врач и анатом — показал, что сигнатура художника прежде всего проявляется в наименее разработанных деталях исполнения, выполненных с высокой долей автоматизма, полубессознательно. В изображении человеческого тела наиболее полно авторский росчерк виден в форме ушей, пальцев, ногтей. Морелли опубликовал схемы изображения рук и ушей у разных художников (см. рисунки). Эдгар Уинд так резюмирует существо подхода Морелли к искусству:

«Книги Морелли отличаются от всех остальных книг по искусству; они усеяны изображениями пальцев и ушей, тща-

²⁰³ Conan Doyle Arthur. The Complete Sherlock Holmes. Garden City—New York, Doubleday, n. d., p. 896.

²⁰⁴ Ginzburg Carlo. Clues: Roots of an Evidential Paradigm. — In: Ginzburg C. Myths, Emblems, Clues. London, Hutchinson Radius, 1990, pp. 96—102. Гинзбург с полным основанием указывает на близость методов Фрейда и Холмса.

тельно описанными мелочами, в которых художник выдает себя подобно преступнику, которого можно опознать по отпечатку пальца. <...> Но постарайтесь не упустить из виду задачи, стоявшей перед Морелли: он хочет, чтобы мы открыли для себя *руку* мастера, и до тех пор покуда мы преследуем эту цель, мы не должны шарахаться от нелестных опытов, отличающих одну руку от другой»²⁰⁵.

Этот поиск *руки*, письма, изучение некой универсальной графологии характерны как для «метода» Морелли, так и для Холмса. И все же между практиками Холмса и Морелли есть существенное различие. Один анализирует нарисованные уши, другой — настоящие, к тому же отрезанные. Морелли не интересуется форма как таковая. Форма для него — это прежде всего сигнатура художника, его почерк. Для Холмса ухо тоже подпись, хотя и совершенно особого рода.

В рассказе «Головоломка Рейгейтов» (The Reigate Puzzle) Холмс демонстрирует виртуозность своей графологической экспертизы. Рукопись, которую он разбирает, была написана руками двух человек. Холмс приступает к делу точно так же, как и в случае с отрезанными ушами:

«Есть еще один момент, более тонкий и особенно интересный. Между этими двумя почерками есть что-то сходное. Они принадлежат мужчинам, состоящим в кровном родстве. Для вас это должно быть особенно очевидным на примере греческого “e”, я же вижу это во множестве мелких деталей. Я совершенно не сомневаюсь в том, что в двух этих образцах письма можно обнаружить общую семейную манеру (family mannerism)»²⁰⁶.

Две руки, как и два уха, выдают одну и ту же семейную манеру, единство происхождения двух тел. В обоих случаях знаки обращаются к собственному истоку точно так же, как и в анализе надписей на скале в «Артуре Гордоне Пиме». Греческое «e» функционирует так же, как и ухо, которое оно напоминает по форме, если его перевернуть. Означающее в качестве референта здесь имеет скрытое тело, собственный объемный двойник, а не означаемое в традиционном смысле. Телесный фрагмент здесь аналогичен симптому, отсылающему ко всей совокупности того тела, которое он репрезентирует²⁰⁷.

²⁰⁵ *Wind Edgar. Art and Anarchy. Evanston, Northwestern University Press, 1985, p. 38.*

²⁰⁶ *Conan Doyle Arthur. Op. cit., p. 408.*

²⁰⁷ Работа детектива много раз сравнивалась с работой врача. Дойл, как известно, придал Холмсу черты своего учителя в области медицины — Джозефа Белла. См.: *Accardo Pasquale. Diagnosis and Detection. The Medical Iconography*

«Картонная коробка» на разных уровнях демонстрирует сходство между телом и письмом. Холмс начинает анализ содержимого коробки с узла на веревке, которым она была завязана. Веревка была перерезана, и узел целиком сохранился. Холмс констатирует: «Важно то, что узел сохранился, и узел этот особого рода»²⁰⁸. Узел — это именно арабеска, обретшая объем, росчерк, обросший плотью.

После того как Холмс изучил бумагу, в которую была завернута коробка, и почерк адреса, он замечает:

«Написано тупо оточенным пером, скорее всего J, и чернилами низкого качества. Слово «Croydon» первоначально было написано с “i”, которое затем было исправлено на “y”»²⁰⁹.

Коробка исследуется уже после анализа узла и почерка и является как бы логическим «расширением» письма. Коробка эквивалентна письму, листу бумаги, раздутым до трехмерности. Уши внутри коробки — это просто арабески, обретшие плоть. Весь анализ Холмса — это, по существу, графологический анализ, проходящий цепь «расширений».

За телом всегда скрывается линия, а потому даже способ отрезания ушей прочитывается лишь как продолжение манеры письма:

«Они были отрезаны тупым инструментом, студенты же обычно работают острыми. Кроме того, для их консервирования человек, сколько-нибудь сведущий в медицине, выбрал бы карболовый или дистиллированный спирт, а не грубую соль»²¹⁰.

of Sherlock Holmes. Rutherford—London—Toronto, Farleigh Dickinson University Press — Associated University Press, 1987.

Парадокс симптома как знака был проанализирован Мишелем Фуко: «Симптом <...> становится означающим болезни, иными словами, самого себя, но взятого в целом, ведь болезнь — это не что иное, как совокупность симптомов». — *Foucault Michel*. Naissance de la clinique. Paris, PUF, 1963, p. 91. Фрагмент тела у Дойла также обозначает тело, частью которого он является. Это означающее, отсылающее к самому себе или своему двойнику.

²⁰⁸ *Conan Doyle Arthur*. Op. cit., p. 891.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 891.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 892. Плохой выбор раствора для консервации и неудачный надрез у Дойла соответствуют нечистоте шприца и раствора, использованных в сношении с Ирмой, описание которого Фрейд завершает следующим образом: «Инъекции такого рода не должны бездумно применяться. Скорее всего, и шприц не был продезинфицирован». — *Freud Sigmund*. The Interpretation of Dreams, p. 140. — В результате этой небрежности Ирма обнаруживает признаки воспаления, оставляющего следы на теле, знаки, производящие иные, скрытые тела.

Тупой инструмент тут соответствует тупому перу. Ошибки орфографии в адресе указывают на кого-то малограмотного, то есть на «не студента». «Грубая соль» — это эквивалент второсортных чернил.

Ухо — эротическая арабеска, «раковина Венеры», обретшая плоть. Разрез — это граф, приобретший рельефность. Разрез играет существенную роль в этой метаморфозе черты в тело. Когда Холмс исследует веревку, разрезанную мисс Кашинг, он замечает:

«— Вы, конечно, обратили внимание на то, что мисс Кашинг разрезала веревку ножницами, о чем свидетельствует двойная перетертость (*double fray*) нитей с обеих сторон. Это важно.

— Не вижу, почему это важно, — сказал Лестрейд.

— Важно потому, что узел сохранился...»²¹¹

Разрез сохраняет «семейную манеру», придавая ей рельефность, удваивая письмо объемом. Рассказ Дойла построен на удвоении. Два уха, два разреза, три сестры с почти одинаковыми телами, дублирующими друг друга.

«Двойная перетертость», которую изучает Холмс, — это знак такого удвоения, непосредственно возникающего из разреза. Но это и символ наркотического видения, тех «живых иероглифов», о которых писал Хаксли.

²¹¹ *Conan Doyle Arthur. Op. cit., p. 891.*

ГЛАВА 6.

ЛОГИКА ИЛЛЮЗИИ (ГЕЛЬМГОЛЬЦ, МИЛЛЬ, ПИРС)

В случае рисования Эйзенштейна или чтения изображения Шерлоком Холмсом мы имеем дело с неким процессом, который едва ли в полной мере можно назвать зрением. В случае Эйзенштейна рисование сводится к почти слепому движению карандаша по бумаге, в идеале опережающему восприятие и непосредственно связанному не со зрением, но с волей, которая в момент включения видения уже исчезает в рефлексивности репрезентации. Но и рефлексия не предполагает видения. Она так или иначе связана с процессом композиции, расширения и в конечном счете с абстракцией понятия, в которую перерастает линия в процессе экспансии.

В случае Холмса зрение настолько уходит в анализ детали, который перерастает в сложный механизм умозаключения, что для видения в привычном смысле этого слова также не остается места. Если бы Холмс видел так, как видим мир мы, он был бы не в состоянии «прозревать» невидимое. Видимое в его мире как бы застилает зрение, означающее тут постоянно «выворачивается» само на себя, не давая увидеть объект референции. Но это выворачивание лежит в основе определенной логики.

Как только зрение выходит за пределы классического миметизма, сама перцептивность зрения невольно подвергается сомнению. Возникает вопрос: чем же является немиметическое зрение, если оно не является в полной мере восприятием?

В своей влиятельной книге «Технологии наблюдателя» Джонатан Крери набрасывает историю технологического видения и той иллюзии, которая лежит в основе кино и телевидения. Он начинает с камеры-обскуры — прибора, эмблематического для современного видения. Крери следует в своем изложении за Ричардом Рорти, который в книге «Философия и зеркало природы» объявил камеру-обскуру фундаментальным эпистемологическим инструментом. Согласно Рорти, этот инструмент воплощает в себе картезианскую модель сознания, похожего на пустую темную комнату, в которой изображения проецируются на экран, подобно тому как это уже было описано в главе «Маленький человек внутри большого человека»:

«...в картезианской модели разум исследует сущности, смоделированные по типу изображений на сетчатке. <...> Согласно декартовской концепции, ставшей основой современной эпистемологии, — в «уме» пребывают *репрезентации*.

Внутренний Глаз обозревает эти репрезентации, надеясь найти знаки, подтверждающие их истинность (their fidelity)»²¹².

Крери своими словами повторяет тезис Рорти:

«Во Втором Размышлении Декарт утверждает, что «восприятие или действие, с помощью которого мы воспринимаем, — это не зрение... но лишь исследование ума». <...> По мнению Декарта, человек знает мир только с помощью «восприятия ума», а устойчивое положение «я» в пустом внутреннем пространстве — это первоначальное условие знания внешнего мира. Пространство камеры-обскуры, ее закрытость, темнота, ее отделенность от внешнего мира воплощает Декартово “теперь я закрою глаза, заткну уши, исключу мои чувства”»²¹³.

Крери считает, что камера-обскура может быть инструментом познания потому, что она преобразует случайность чувственных данных в рациональное видение, чей аппарат «соответствует единой, математически определяемой точке, из которой мир может быть логически выведен на основе накопления и комбинирования знаков. Это инструмент, воплощающий человеческое положение между Богом и миром»²¹⁴.

Точка зрения Рорти и Крери лишь отчасти верна. Действительно, Декарт писал: «...то, что я считал воспринятым одними глазами, я на самом деле постигаю исключительно благодаря способности суждения, присущей моему уму»²¹⁵. Но из этого никак не следует, что картинка на сетчатке или в камере-обскуре воплощает картезианскую эпистемологию. Скорее наоборот, Декарт прямо утверждал, что мы не видим картинки.

«Нет никаких подобий, летящих в воздухе, а «картинка» на сетчатке не является промежуточным объектом зрения, она формируется случайно. Разум конструирует то, что мы называем визуальным образом, с помощью давления и движений в мозгу. Зрение — это не зрение, но род осязания. <...> Декарт, как и Локк, Мальбранш, Лейбниц и многие другие, считал, что мир чувственных ощущений, в котором мы

²¹² Rorty Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 45.

²¹³ Crary Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990, p. 43.

²¹⁴ Ibid., p. 48.

²¹⁵ Декарт Рене. *Размышления о первой философии*. — В кн.: Декарт Рене. *Сочинения в двух томах*, т. 2. М., Мысль, 1994, с. 27.

живем, совершенно не похож на подлинный материальный мир, породивший его, и что наши восприятия совершенно не отражают природу»²¹⁶.

Более того, модель камеры-обскуры предполагала наличие расстояния между глазом и экраном. Это расстояние обеспечивало возможность рефлексии, предполагающей, что субъект отделен и, следовательно, удален от объекта. В одной же из нескольких альтернативных моделей зрения, предложенных Декартом, философ пытается радикально преодолеть саму идею дистанцированности. Декарт сравнивал зрение с палкой слепого, который мгновенно чувствует соприкосновение, передаваемое от предмета к руке без всякой затраты времени. Поскольку, по мнению Декарта, мир заполнен невидимыми частицами и не знает пустоты, то свет есть не что иное, как передача давления одной частицы другой, и так до бесконечности:

«...нельзя сомневаться в том, что действие, посредством которого первые частицы получили толчок, мгновенно передается последним, подобно тому как действие одного конца палки в тот же момент передается другому»²¹⁷.

Свет, таким образом, уподобляется невидимой палке, один конец которой как бы приставлен к объекту, а второй — к глазу. В итоге давление передается в глаз мгновенно, а между глазом и предметом элиминируется расстояние, глаз буквально ощупывает предмет, находится с ним в непосредственном физическом контакте. Именно эта непосредственность контакта, элиминация дистанции и позволяет Декарту избавиться от знаменитых *species intentionales*, образов, летящих в пространстве.

Понятно, что в свете сказанного нельзя не подвергнуть сомнению утверждение, будто камера-обскура, этот классический аппарат иллюзий, выступал во времена Декарта в качестве модели рационального, нечувственного познания. Но, пожалуй, еще существенней та дальнейшая эволюция, которую в общих чертах обрисовал Крери. По его мнению, эпистемологическое господство камеры-обскуры постепенно ослабевает, а постулат объективности и рациональности постепенно замещается субъективным видением и обостренным интересом к разным формам иллюзии, в том числе и по преимуществу — оптической. Этот сдвиг от рациональности и объективности к иллюзии, как считает Крери, открывает

²¹⁶ *Wilson Catherine*. Discourse of Vision in Seventeenth-Century Metaphysics. — In: *Sites of Vision*. Ed. by David Michael Levin. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999, p. 121—122.

²¹⁷ *Декарт Рене*. Мир, или трактат о свете. — В кн.: *Декарт Рене*. Сочинения в двух томах, т. I. М., Мысль, 1989, с. 238.

дорогу распространению бесчисленных «оптических игрушек», характерных для XIX века, и в конечном счете изобретению кинематографа.

Показательно, что в изложении Крери такие фигуры, как Декарт, Локк, Лейбниц (все они проявляли интерес к камере-обскуре), постепенно уступают место знаменитым психологам: Иоханнесу Мюллеру, Гельмгольцу, Пуркинье. Это замещение философов психологами выглядит как будто оправданным, ведь иллюзия является не столько объектом философского, сколько психологического исследования.

Основополагающим событием в этой эволюции была, по мнению Крери, публикация Иоханнесом Мюллером его «Руководства по физиологии человека» (*Handbuch der Physiologie des Menschen*, начато в 1833). Крери утверждает, что в этой книге был сформулирован «один из наиболее влиятельных способов описания наблюдателя в девятнадцатом столетии, способов, отражавших определенную “истину” о зрении и познании»²¹⁸.

Если суммировать суть открытия Мюллера, оно может быть сведено к двум взаимосвязанным наблюдениям. Первое — он заметил, что одна и та же причина (например, электрический разряд) может вызывать совершенно разные ощущения в различных нервах (света — в оптическом нерве, касания — в коже). Второе — он показал, что различные причины могут вызывать одинаковое ощущение в одном и том же нерве. Так, нажатие на глазное яблоко может вызывать такое же ощущение света, как и от самого светового луча. Таким образом, Мюллер постулировал отсутствие прямой причинной связи между стимулом и реакцией в области восприятия. Крери заключает:

«...и вновь камера-обскура оказалась нерелевантной. Опыт ощущения света оказался оторванным от всякой стабильной референции, от всякого источника, вокруг которого мир мог бы конституироваться и быть познан»²¹⁹.

На первый взгляд действительно кажется, что Мюллер постулирует свободу иллюзии от всякой объективной связи со стимулом. Иллюзия под его пером как будто приобретает необыкновенную самостоятельность и может в различных технологических обличьях отправиться на покорение мира. Между тем подлинная ситуация была гораздо сложнее, чем это представляется Крери.

Самый известный из учеников Мюллера — Герман фон Гельмгольц — в своем «Трактате по физиологической оптике» (вероятно, наиболее влиятельной книге о зрении в XIX веке) принимает это отделение ощущений от их причин как данность, как осново-

²¹⁸ *Crary Jonathan*. Op. cit., p. 89.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

полагающий тезис психологической науки. Однако это отделение вовсе не значит для него невозможности познавать вещи:

«Каждое изображение в определенном аспекте похоже на объект и не похоже на него во всех остальных отношениях, будь то живопись, статуя, музыкальное или драматическое представление душевного настроения и т. д. Так, идеи внешнего мира являются изображениями регулярной последовательности естественных событий, и если они правильно сформированы согласно законам нашего мышления и если мы способны в наших действиях вновь перевести их обратно в действительность, то наши идеи являются *единственно истинными* для наших мыслительных способностей. Все остальные будут ложными»²²⁰.

По мнению Гельмгольца, то, как выглядят «мысленные символы», репрезентирующие реальность, не имеет существенного значения. Важнее последовательность «событий», «обозначающая их грамматические отношения друг с другом»²²¹. Именно эта последовательность и делает возможным мышление о действительности, так как эта последовательность преобразует естественные события в цепочку причин и следствий, которая только и может быть без фундаментального искажения предложена логическому рассмотрению разума.

Наиболее существенный вывод Гельмгольца гласит, что восприятие мира в конечном счете происходит не столько в сфере наших ощущений, сколько в сфере логики, и главным образом — индуктивной логики. Гельмгольц вырабатывает некий метод, основанный на причудливой смеси кантианства, позаимствованного им у Мюллера, и индуктивной логики, позаимствованной из чрезвычайно влиятельной «Системы логики» Джона Стюарта Милля. В конце концов вывод Гельмгольца фундаментально не отличается от убеждения Декарта в том, что восприятие происходит не на сетчатке, не в глазу (и, конечно, не в камере-обскуре), а в нашем сознании.

Позиция Гельмгольца в целом соответствовала позиции психологического *эмпиризма*, сформулированной в полемике со взглядами так называемого *нативизма*. Нативисты предполагали существование врожденной гармонии между сознанием и материей, эмпиристы считали, что формы реальности сконструированы нашим сознанием. Гельмгольц, как убежденный эмпирист, полагал, например, что даже очевидное соответствие воспринимаемого объекта конфигурации его изображению на сетчатке — факт далеко

²²⁰ Helmholtz's Treatise on Physiological Optics. Ed. By James P. C. Southhall, v.3. New York, Dover, 1962.

²²¹ Ibid., p. 23.

не естественный, но результат некой интеллектуальной деятельности, называемой интуицией. Интуиция при этом непосредственно связана с логикой, потому что она имеет дело с *последовательностью* «событий»:

«Расположение восприятий в том же порядке, в каком они располагаются на сетчатке, безусловно, может рассматриваться как продукт деятельности интуиции (*bildungsgesetzlich festgelegt*); следовательно, что бы ни было изображено в двух последовательных точках a_1 и a_2 , оно будет видимо на направлениях r_1 и r_2 , что при любых обстоятельствах не будет вносить большого различия. Если точка на сетчатке c оказывается внутри замкнутой кривой p , эта кривая будет определять соответствующую замкнутую совокупность направлений (образующих поверхность конуса), внутри которой будет заключено направление, соответствующее точке c . Из этого мы можем прийти к выводу, что позиционное расположение видимых вещей в какой-то мере создается интуицией»²²².

Это подчеркивание порядка точек очень близко акцентированию последовательности «событий» во времени. И та и другая последовательности складываются в логические цепочки. Мориц Шлик в «Общей теории знания» (*Allgemeine Erkenntnislehre*, 1918) даже пришел к мнению, что суждения являются знаками, отсылающими к некой пространственной или временной конфигурации фактов:

«Суждения — это знаки для *фактов*. Каждый раз, когда мы высказываем суждение, мы намереваемся указать на набор фактов»²²³.

Иными словами, любое восприятие некой комбинации фактов, например, снега как чего-то холодного, есть уже суждение, потому что оно отсылает к пространственному и причинно-следственному сосуществованию фактов — снега и холода. Суждение же оказывается логическим эквивалентом визуального знака.

Но уже у Гельмгольца наши восприятия являются результатом логических умозаключений, серии индукций. Любая конфигурация стимулов бессознательно соотносится с нашим прошлым опытом, записанным в памяти, и вызывает процесс индукции, без которого невозможно даже самое элементарное узнавание того или иного предмета или его название. Индукция основывается на законе причинности. Именно этим объясняется особое значение

²²² Ibid., p. 610.

²²³ *Schlick Moritz. General Theory of Knowledge. La Salle, Open Court, 1985, p. 42.*

последовательности «событий», обыкновенно располагающихся в порядке предшествования, т.е. собственно причинности.

С такой точки зрения иллюзии просто не существуют, они оказываются не чем иным, как знаками неудавшейся индукции или нашего непонимания той или иной причинно-следственной связи. Уильям Джемс позже заметит:

«Так называемое “заблуждение чувств”, о котором так много говорили древние скептики, не есть заблуждение самих чувств, но скорее интеллекта, неправильно интерпретирующего то, что сообщают чувства»²²⁴.

Но еще до Джемса Гельмгольц приходит к важному выводу:

«В конечном счете закон причинности выглядит как чисто логический закон главным образом потому, что следствия, из него вытекающие, не касаются актуального опыта, но его интерпретации. А следовательно, он не может быть опровергнут никаким возможным опытом. Если мы когда-либо терпим неудачу при приложении закона причинности, мы не делаем вывода, что закон этот ложен, но что мы не до конца поняли комплекс причин, взаимодействующих в этом явлении»²²⁵.

Этот вывод приобретает особое значение в контексте феномена *множественной причинности*, описанного Мюллером. С точки зрения Гельмгольца, множественная причинность не отменяет причинности как таковой, она лишь выявляет уязвимость нашего суждения. Она не освобождает, как полагает Крери, иллюзию от референциальности. Она просто переносит восприятие в область логики, мышления и очищает цепочку абстрактных точек, принадлежащих сфере чистой логики, от чувственного и случайного. Парадоксальным образом изоляция иллюзии обнаруживает скрытую за ней логику. Понятно, что такая позиция Гельмгольца куда ближе Декарту, чем Крери в состоянии признать.

Начиная с первой трети XIX века индукция была общепризнанным методом научного исследования. Один из наиболее влиятельных пропагандистов этого метода — Джон Гершель — не признавал не только иллюзии, но даже возможности какой-либо аберрации чувств:

«...хотя чувственное ощущение, вызываемое в нас объектами внешнего мира, никогда нас не обманывает, все же,

²²⁴ James William. The Principles of Physiology. Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 508.

²²⁵ Helmholtz's Treatise on Physiological Optics, p. 33.

составляя суждения по их поводу, мы очень зависим от обстоятельств, которые либо видоизменяют полученные нами впечатления, либо комбинируют их со случайными свойствами (adjuncts), которые стали привычно ассоциироваться с иными суждениями»²²⁶.

Джон Стюарт Милль, использовавший труды Гершеля при работе над «Системой логики», был особенно увлечен решением проблемы «множественности причин и спутанности следствий»²²⁷, описанной Мюллером. Миллевское решение этой проблемы послужило моделью для Гельмгольца, неоднократно представлявшего «Систему логики» в качестве ключа к пониманию механизмов визуального восприятия.

В своей книге Милль обсуждает отношения логики и зрения. Он, в частности, размышляет о способе, с помощью которого Кеплер открыл эллиптическую форму планетарных орбит. Согласно Миллю, «Кеплер не спроецировал свое открытие на факты, но увидел его в них»²²⁸. Милль добавляет: «Эллипс был заключен в фактах до того, как Кеплер обнаружил его; точно так же как остров является островом до того, как кто-либо проплыл вокруг него»²²⁹.

Такое видение было своего рода озарением. Позже Пирс поправит Милля:

«Милль не признает никакой роли суждения (reasoning) в методе Кеплера. Он говорит, что это было простое описание фактов. Ему, видимо, представляется, что наблюдения Тихо дали Кеплеру представление о всех местах в пространстве, занимаемых Марсом; и что все, что ему оставалось, — это просто обобщить и извлечь из них общее выражение. Даже если бы это было так, все равно это было бы умозаключением»²³⁰.

С точки зрения Милля, визуализация абстракции у Кеплера происходит так стремительно, что любое логическое умозаключение становится невозможным просто в силу скорости операции. Все происходит так, как если бы визуальный образ возникал силой некоего бессознательного озарения. И все же за этим озарением

²²⁶ *Herschel John F.W.* A Preliminary Discourse on the Study of Natural Philosophy. Chicago. University of Chicago Press, 1987, p. 83.

²²⁷ *Mill John Stuart.* A System of Logic Ratiocinative and Inductive. London, Longmans, 1961, pp. 285—299.

²²⁸ *Ibid.*, p. 193.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Philosophical Writings of Peirce.* Ed. By Justus Buchler. New York, Dover, 1955, p. 154.

скрывается работа индукции. Прежде всего, именно логические умозаключения позволяют представить себе все точки в пространстве, через которые проходит орбита планеты. И наконец, именно на основании индукции происходит финальная визуализация орбиты в виде эллипса:

«Если, скажем, планета оставила после себя в пространстве видимый след и если наблюдатель оказался в неподвижной точке на таком расстоянии от плоскости орбиты, чтобы видеть всю ее сразу, он увидит ее как эллипс; если же он будет иметь соответствующие инструменты и возможность передвигаться, <...> он сможет увидеть все части последовательно, но не все одновременно, и будет в состоянии, собирая воедино свои последовательные наблюдения, открыть, что орбита планеты — эллипс и что она движется по этой орбите»²³¹.

Показательно, что для Милля последовательность важнее одновременности. В этом он превосходит Гельмгольца и идет дальше немецкого ученого. Видение само по себе создается накоплением точек в пространстве, то есть индукцией. Оптическая иллюзия движения, иллюзия геометрической формы орбиты буквально созданы логикой в процессе увязывания точечных впечатлений в некое целое. Много позже и совершенно в ином контексте Марсель Пруст будет говорить «о совокупности умозаключений, которую мы называем зрением»²³².

Логика не просто порождает иллюзию, она позволяет *увидеть* невидимое. Она такой же инструмент визуализации невидимого, как микроскоп, хотя эпистемологические последствия ее применения выходят далеко за рамки любых форм технологического видения. Как будет понятно из дальнейшего, технологическое зрение само черпает свои сверхчеловеческие возможности, свой научный потенциал в определенного рода логике.

Одно из наиболее впечатляющих выражений эпистемологического потенциала *индуктивной оптической иллюзии* может быть обнаружено в «Происхождении видов» Дарвина. Хорошо известно, что Дарвин по убеждениям был *эмпиристом*. Воссоздавая историю эволюции, он во многом действовал согласно методу, приписанному Миллем Кеплеру. Он постарался начертить непрерывную линию изменений от одного вида к другому. Непрерывность этой линии имеет особое значение, потому что только она обеспечивает бесперебойную работу индукции, нуждающейся в непрерывной цепи причин и следствий. Любой разрыв непрерывности равнозначен провалу в причинно-следственной цепочке, то есть в логиче-

²³¹ Mill John Stuart. A System of Logic, p. 193—194.

²³² Proust Marcel. A la recherche du temps perdu, t. 2. Paris, Gallimard, 1954, p. 419.

ской цепочке. Дарвин постоянно стремится объединить логику и зрение, при этом логика в его случае не работает без зрения, картинки же, в которых нуждается его ум, порождаются почти исключительно индукцией. Он признает, что его методология часто может вести к неправильным выводам, но без нее он оказывается в тупике:

«Я с трудом удерживался от того, чтобы, глядя на два различных вида, не рисовать в воображении промежуточные между ними формы. Конечно, это совершенно неправильный подход; мы всегда должны искать промежуточные формы между каждым видом и общим, но неизвестным предком; предок же всегда будет в некоторых отношениях отличаться от всех его видоизмененных потомков»²³³.

Дарвин понимает, что диахронность, а не синхронность видения позволяет сделать правильные научные выводы, хотя, как будет видно из главы «Бабочка памяти», сама по себе идея диахронности с трудом вписывается в таксономическое мышление. Именно диахронность позволяет развернуть «картинки» в цепочку предков и потомков и тем самым ввести причинно-следственные связи в систему дарвиновского видения. Дарвин был к тому же убежден, что бесконечное разнообразие логически выводимых промежуточных форм действительно существовало. Неоднократно он указывал на то, что недостаток знания об этих формах связан с ущербностью геологических свидетельств. Глаз Дарвина работает как кинокамера, создавая иллюзию движения (эволюции) на основе логически сконструированной цепочки, в которой недостающие звенья могут быть реконструированы и «увидены» благодаря индукции. Индуктивное кино Дарвина похоже на воображаемое кино Кеплера, который точно так же логически выстраивал эллипс на основе известных ему точек в пространстве.

Джеймс Краснер описывает видение Дарвина как представление форм, «воспринимаемых отдельными вспышками (visual flicker), подобными тем, что характерны для эмпирической иллюзии»²³⁴. Краснер прямо пишет о том, что научный подход Дарвина основан на своего рода оптической иллюзии, возникающей в результате логического выведения промежуточных форм:

«[Читатель] Дарвина представляет себе ее [естественную историю] как совокупность оптических иллюзий — серию тон-

²³³ *Darwin Charles*. The Origin of the Species. New York, New American Library, 1958, p. 288.

²³⁴ *Krasner James*. The Entangled Eye. Visual Illusion and the Representation of Nature in Post-Darwinian Narrative. New York—Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 54.

ких вариаций видимых форм, скомбинированных в некое изначальное визуальное поле. <...> Дарвин создает такую возможность представлять природу, которая предлагает пораженному взгляду читателя видимые формы, не распространяющиеся во времени или в пространстве, но собранные воедино и аналогически расцветающие (*blossoming analogically*) из единой органической формы. Новая форма зрения может быть лучше всего названа *эволюционным видением*»²³⁵.

То, что формы предстают пораженному взгляду читателя в виде оптической иллюзии, показывает, что роль сознания (по определению разрушителя иллюзий) в такого рода индукции ничтожна. Очевидно, что Милль двигался в сторону понимания логики как бессознательной работы мозга, он, по существу, не делал различия между рациональными умозаключениями и эмпиристскими «умозаключениями восприятия» (*perceptual judgements*). Бессознательность работы индуктивной логики хорошо видна на примере объяснений эффекта глубины в восприятии пространства, данных Гельмгольцем.

Гельмгольц утверждал, что в той мере, в какой мы имеем дело с восприятием двумерного пространства, познавательная активность мозга в процессе восприятия остается неочевидной просто потому, что между конфигурацией линии на поверхности и образом на сетчатке существует элементарное иконическое сходство.

Другое дело — восприятие глубины, которая никак не представлена и не может быть представлена на *поверхности* сетчатки. В тех случаях, когда мы имеем дело с геометрически правильными телами, такими как дома, например, мы можем приписать восприятие глубины нашему знанию форм конструкций, знанию, основанному на опыте.

«Но объекты неизвестной или неправильной формы, такие как скалы или глыбы льда, приводят в замешательство даже самого виртуозного художника. Их изображение, созданное самым совершенным и точным способом — фотографией, часто демонстрирует лишь хаотичную массу белого и черного. И все же, когда мы имеем эти объекты перед глазами, одного взгляда достаточно, чтобы узнать их форму»²³⁶.

Гельмгольц берет в качестве примера бесформенные трехмерные тела, которые при проекции их изображения на бумагу (а сле-

²³⁵ Ibid., p. 55.

²³⁶ *Helmholtz Hermann von*. The Recent Progress of the Theory of Vision. — In: *Helmholtz Hermann von*. Science and Culture. Ed. by David Cahan. Chicago—London, University of Chicago Press, 1995, p. 181—182.

довательно, и на сетчатку) превращаются в хаотичные черно-белые пятна. Объем таких тел в наркотических видениях создается галлюцинаторным углублением поверхности. По мнению Гельмгольца, ощущение объема в таком случае возникает из-за несовпадения очертаний на сетчатках правого и левого глаза. Мозг получает два несовпадающих изображения одного и того же объекта и вынужден «логически» искать некую возможность примирить их и унифицировать. Мозг индуктивно решает эту задачу, приписывая расхождения в локализации одних и тех же точек их расположению в глубине, и вычисляет эту глубину на основании опыта измерения расстояний на глаз. Такое объяснение показывает, каким образом восприятие глубины и рельефности фактуры связано с логическим мышлением, в том числе и у детектива, каким образом рельефное восприятие потертостей или сгибов у Дюпена и Холмса есть прямое выражение их логической виртуозности.

В конечном счете, однако, измерение глубины на глаз, как и иные бессознательные умозаключения такого рода, не в состоянии обеспечить надежного знания. Как бы Милль или Гельмгольц ни подчеркивали рациональность процесса восприятия, оно никогда до конца не застраховано от столкновения с иллюзией. Логика здесь буквально работает в режиме иллюзии.

Чарльз Сендерс Пирс назвал гипотетическое умозаключение на основе индукции *абдукцией* (abduction), или *ретродукцией* (retroduction)²³⁷, которую он считал единственно по-настоящему творческим интеллектуальным процессом, способным привнести в наше миропонимание что-то действительно новое. Элементарное понимание визуальных впечатлений, по мнению Пирса, опирается на абдукцию:

«Глядя из окна этим чудным весенним утром, я вижу цветущую азалию. Нет, нет! Я не вижу *этого*. Хотя это единственный способ, которым я могу описать то, что я вижу. *Это* суждение, предложение, факт; но то, что я вижу, не является суждением, предложением, фактом, а лишь изображением, которое я делаю умопостигаемым отчасти благодаря утверждению факта. Это утверждение абстрактно, а то, что я вижу, конкретно. Я осуществляю абдукцию, когда я просто выражаю в предложении то, что вижу»²³⁸.

Пирс называет абдукцией нечто сходное с тем «знаком для обозначения “фактов”», который Шлик называл «суждением».

²³⁷ Philosophical Writings of Peirce, pp. 150—156.

²³⁸ Cit. in: Sebeok Thomas A. and Umiker-Sebeok Jean. «You Know My Method»: A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes. — In: The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce. Ed. By Umberto Eco and Thomas A. Sebeok. Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 16.

Томас Себиок и Джин Умикер-Себиок напомнили нам о впечатляющем опыте с абдукцией, проведенном самим Пирсом, когда он на основании бессознательной интуиции обнаружил вора, укравшего его часы во время плавания на пароходе «Бристоль» из Бостона в Нью-Йорк в 1879 году. Пирс вычислил вора, так никогда и не поняв, что за бессознательная индукция стояла за его догадкой. Авторы исследования, касающегося этого случая абдукции, заключают:

«Пирс <...> был не в состоянии сознательно определить, кто из официантов на корабле был виноват. Во время коротких бесед с каждым из официантов он старался поддерживать в себе “насколько возможно пассивное, восприимчивое состояние”. И только после того, как он заставил себя сделать то, что казалось слепой догадкой, он понял, что в действительности мошенник, не желая того, подал ему какой-то знак и что он воспринял этот выдававший того знак, как он выразился, “себя-несознающим” (unself-conscious) образом и осуществил “различение под поверхностью сознания, различение, не осознанное им в качестве такового, но в действительности подлинное различение”»²³⁹.

Позже в «Лекциях о прагматизме» Пирс утверждал, что всякое обобщение уже содержится в скрытой форме в перцепции:

«...любой элемент обобщения в каждой гипотезе, как бы невероятен и сложен он ни был, уже дан нам в восприятии, я даже готов утверждать, что любая общая *форма* объединения понятий дана нам в своей основе в восприятии»²⁴⁰.

Но эти обобщения, в том числе и концептуальные, происходят на подсознательном уровне.

Детективная история Пирса показывает, что абдукция может использовать визуальные знаки и приметы, которые невидимы для глаза человека. Эти невидимые знаки вводятся в цепочки мгновенных умозаключений. В конечном счете абдукция всегда нуждается в визуализации и выверяется с помощью зрительных образов.

Известно, что Шерлок Холмс был виртуозом индуктивного и абдуктивного мышления. Его метод в целом основывался на абсолютной необходимости в *визуализации* примет или, вернее, в их переводе в абдуктивные цепочки, которые легко перерастают в повествование. Так, например, после первого обследования места преступления в «Этюде в багровых тонах» (A Study in Scarlet),

²³⁹ Ibid., p. 18.

²⁴⁰ Collected Papers of Charles Sanders Peirce, v. 5. Cambridge, Mass., The Belknap Press, 1960, p. 116.

после того как он «тщательнейшим образом выверил расстояние между совершенно невидимыми для меня следами»²⁴¹, он дал следующее подробное описание преступника:

«...убийца был мужчиной. Он был ростом более шести футов, был в расцвете сил, имел ногу непропорционально маленькую для его роста, носил грубые сапоги с квадратными носами и курил трихонопольские сигары. Он приехал сюда со своей жертвой в четырехколесном кебе, в который была запряжена лошадь с тремя подковами и без подковы на переднем копыте. Скорее всего, лицо убийцы было румяным, а ногти на его правой руке были необыкновенно длинными»²⁴².

Позже Холмс объясняет, что он выводит рост человека по ширине его шага и т. д. Как видно, основной результат холмсовских индукций — это картинка. Логика имеет смысл в его случае, только если она позволяет искусственно произвести изображение. В конце концов, не будет преувеличением утверждать, что результатом логической деятельности великого сыщика является своего рода оптическая иллюзия.

Мне представляется, что устойчивая связь, сложившаяся в XIX веке между логикой и изображением, легла в основу некоторых влиятельных ранних спекуляций, относящихся к кино — этому воплощению философии оптической иллюзии. Первым мыслителем, попытавшимся описать механизм кинематографа как технологический аппарат абдукции, был Анри Бергсон. По его мнению, само движение было логически извлечено из конкретных движений тел в виде абстракции и введено в машину, представлявшую серию неподвижных изображений, похожих на отдельные фазы движения Марса у Кеплера:

«Таков прием (*artifice*) кинематографа. И точно таков же прием нашего познания. Вместо того чтобы соединиться с внутренним становлением (*devenir*) вещей, мы помещаем себя вне их, с тем чтобы искусственно восстановить их становление»²⁴³.

Восприятие в кино, таким образом, становится совершенно аналогичным логической абдукции.

Одной из черт, постоянно отмечавшихся авторами, писавшими о раннем кино, была его способность как бы анимировать

²⁴¹ *Conan Doyle Arthur*. The Complete Sherlock Holmes, v.1. Garden City, Doubleday, n.d., p. 31.

²⁴² *Ibid.*, p. 32.

²⁴³ *Bergson Henri*. L'évolution créatrice. Paris, Félix Alcan, 1916, p. 331.

неодушевленные предметы, вдыхать в них жизнь. Неодушевленные вещи в глазах первых зрителей обретали в кино и душу и язык. Теодор Адорно заметил, что произведения искусства вырабатывают свою собственную логику, которая «происходит от дискурсивной логики, но не идентична ей»²⁴⁴. Квазилогическое распределение элементов в произведении искусства может производить впечатление манифестации языка самих вещей, производного от общей дискурсивной структуры произведения:

«Произведение искусства движется к идее языка вещей только благодаря тому, что оно само имеет язык, что различные его элементы организованы; чем больше они синтаксически артикулированы между собой, тем более красноречивыми они выглядят во всех своих элементах»²⁴⁵.

Кино впервые выстраивает изображения вещей в синтаксические цепочки, имитирующие синтаксис индуктивного умозаключения; отсюда, по всей видимости, и эффект анимизма, отмеченный многими авторами.

Я коротко остановлюсь на двух случаях такого рода раннего теоретизирования. Первый случай — это Бела Балаш, который в своей ранней и наиболее влиятельной книге «Видимый человек» (1924) утверждал, что кино — это язык, но язык без слов. Отсутствие слов, однако, по мнению Балаша, вовсе не означает, что в кино нет мышления. Парадоксальным образом бессловесность лишь делает видимым мышление, ранее скрытое за завесой «промежуточных» слов. Слова более не стоят, как преграда, между мышлением и выражением:

«Человек видимой (зримой) культуры заменяет своими жестами не слова, как то делают глухонемые в своих разговорных жестикуляциях. Он не думает словами, слоги которых он пишет в воздухе по азбуке Морзе. Его жесты вообще не означают понятий, но непосредственно являют самих себя <...>. Впервые психика, непосредственно становящаяся телесной, будет зарисована и изваяна материалистически»²⁴⁶.

Перед нами мышление, обретшее видимость, но мышление без правил и грамматики. Для Балаша этот аграмматизм прежде всего воплощен в физиогномических текстах, в физиогномии, неожиданно открываемой в неодушевленных предметах. В конце кон-

²⁴⁴ *Adorno Theodor A. Aesthetic Theory*. Ed. By Robert Hullot-Kentor. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 138.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 140.

²⁴⁶ *Балаш Бела. Видимый человек. Очерки драматургии фильма.* — Киноведческие записки, № 25, 1995, с. 63—64.

цов, в кино весь мир, по его мнению, выражается с помощью немого языка физиогномики:

«Там [в фильме] вещи не так отодвинуты назад и не унижены. Во всеобщей немоте они тождественны с человеком и выигрывают от этого в своем значении и жизненности. Здесь вещи говорят не меньше, чем люди, и — говорят многое. Здесь — тайна особой киноатмосферы, которая лежит по ту сторону всякой литературной возможности»²⁴⁷.

На первый взгляд такого рода декларация выглядит почти мистически²⁴⁸, но мистический анимизм здесь укоренен в механизме абдукции и той оптической иллюзии, которая этой абдукцией создается. Вещи говорят потому, что они включены в индуктивные логические цепочки, не нуждающиеся в словах.

Второй случай — Роберт Музиль, который едва ли не первый понял, что феномен, описанный Балашем, должен пониматься в терминах новой логики. В своей развернутой рецензии на книгу Балаша он предупреждает об ошибочности взгляда на кино как на форму чисто зрительной *непосредственности*:

«Ошибкой было бы принимать неожиданно проглядывающую физиогномику вещей просто за неожиданность, вызванную изолированной оптической иллюзией»²⁴⁹.

И он прибавляет:

«Чем является это “физиогномическое впечатление”, это “символическое лицо” вещей? Прежде всего, это нечто, что может быть объяснено в рамках нормальной психологии: своего рода эмоциональный тон, ассоциирующийся с процессом, который я характеризовал как абстрагирование и расщепление»²⁵⁰.

Это значит, что этот мистический элемент не что иное, как добавка к неким первичным логическим операциям. Совершенно в духе эмпиризма Музиль утверждает, что «не только наш разум [*Verstand*], но и наши чувства “интеллектуальны” <...>. Даже в движениях мы воспринимаем общие свойства...»²⁵¹ Таким образом,

²⁴⁷ Там же, с. 72.

²⁴⁸ О Балаше и мистицизме см.: Михалкович В.И. Балаш как мистик. — Киноведческие записки, № 25, 1995, с. 139—147.

²⁴⁹ *Musil Robert. Precision and Soul.* Ed. by Burton Pike and David S. Luft. Chicago, The University of Chicago Press, 1990, p. 200.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 198.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 201.

объяснение явления, описанного Балашем, лежит исключительно в рамках определенного типа рациональности, между тем, что Музиль называл «рациоидной» и «нерациоидной» областями.

Логика фильма отличается от формульной рациональности и повторяемости повседневной жизни, т.е. от логики клише. По мнению Музиля, самое невыносимое в фильмах — это тривиальная выразительность, «когда гнев превращается в выпучивание глаз, добродетель красива и вся душа вымощена знакомыми аллегориями»²⁵². Такого рода псевдоязык относится к области «рациоидного», к области ярлыков, классификаций и болтовни.

«Когда мы смотрим фильм, перед нами проходит бесконечность и невыразимость всего того, что существует, только увеличенные одним фактом того, что кто-то *видит* это (у Балаша имеются идеальные тому примеры). С другой стороны, устанавливая связи и вырабатывая отношения, фильм со всей очевидностью сильнее, чем какое-либо иное искусство, прикован к рациональности самого дешевого толка и банальности. Казалось бы, он делает душу более непосредственно видимой и переводит мысли в опыт; в действительности же интерпретация каждого отдельного жеста зависит от того богатства интерпретационных ресурсов, которые приносит с собой зритель; постигаемость действия возрастает в зависимости от его недифференцированности (как и в театре, где [недифференцированное действие] воспринимается как особенно драматическое). Таким образом, экспрессивная сила возрастает вместе с бедностью выражения, а типичность фильма — это не что иное, как грубый индикатор стереотипности повседневной жизни»²⁵³.

Музиль здесь и подтверждает представление о логически-индуктивной природе кино, и подвергает такое представление критике. Он безусловно прав, когда видит в клишированных «логических» цепочках фильма отражение «рациоидности» самого клишированного типа. Эта «рациоидность» является, однако, не просто отражением стереотипности повседневной жизни, она возникает из того, что логическое мышление индуктивного типа не знает иной модели, нежели причинно-следственная цепочка. Смысл текста, согласно такой модели, оказывается чрезвычайно линейным и воплощенным в линейном по своему существу синтаксису.

Абдуктивно-индуктивная модель решительно уплощает все богатство далеко не линейных смыслов, содержащихся в каждом изображении, — как пишет Музиль, «бесконечность и невырази-

²⁵² Ibid., p. 203.

²⁵³ Ibid., p. 203.

мость». Монтаж в кино, особенно нарративный, чаще всего создает индуктивные цепочки, отражающие логику миллевского типа.

Бессознательная логика синтаксических цепочек проникает в науку и культуру XX века вместе с рефлексологией, возникшей в XIX веке как часть позитивистской психологии. Марсель Гоше, изучавший историю рефлексологических идей, возводит их к обширной области исследований так называемого «церебрального бессознательного». Показательно, что один из создателей теории рефлекса Уильям Карпентер пытался буквально применить к психологии некоторые положения Джона Стюарта Милля²⁵⁴. Рефлексология стремилась покончить с идеей автономности сознания, которое помещалось ею в тело в виде автоматизма бессознательной телесной реакции на стимул. Не случайно, конечно, рефлексология одно время была господствующей моделью воздействия кино у таких теоретиков, как Пудовкин, и, в меньшей степени, Эйзенштейн. Потребуется интеллектуальная энергия феноменологии, чтобы избавить киномысль от навязчивой модели синтаксической цепочки.

В этом контексте любопытно то, что Музиль, пытаясь противопоставить феноменологический взгляд причинно-следственному, приписывает максимальную выразительность предельно недифференцированному и наименее экспрессивному (то есть в наименьшей степени относящемуся к области «стимулов»). Именно нейтральное оказывается истинно видимым, «экспрессивное» же мгновенно классифицируется сознанием в соответствии со стереотипами значения. И мгновенность этой классификации исключает собственно видение, на которое не остается времени, но в котором отпадает и надобность.

Более того, именно «нейтральность» позволяет не сужать значение изображения, но расширять его, усиливая семантический потенциал невыразительного до рамок широкого интерпретационного багажа современного культурного человека. Парадоксальным образом наименее экспрессивное оказывается гораздо ближе объемному представлению о мышлении, выходящему за рамки индуктивных цепочек. Отчасти этим объясняется многократно отмеченный факт, что неодушевленные предметы на экране выглядят выразительней актеров, с трудом избегающих экспрессивных клише.

Эти идеи Музиля перекликаются и с интуициями Пирса, направленными на «невидимый знак», и даже с методом Холмса, о котором уже говорилось. В «Этюде в багровых тонах» среди улик, оставленных преступником, самой зрелищной было слово *Rache* (мечь), написанное кровью на стене прямо над телом жертвы. Холмс отбрасывает эту улику как фальшивку, «написанную грубым имитатором, переусердствовавшим в своей роли»²⁵⁵. Слово

²⁵⁴ *Gauchet Maurice. L'inconscient cérébral. Paris, Seuil, 1992, p. 57.*

²⁵⁵ *Conan Doyle Arthur. Op. cit., p. 33.*

Rache, написанное кровью на стене, так же как дурная актерская игра, принадлежит к тривиальной индукции «рациоидного» типа. Оно слишком стереотипно, чтобы истинное интеллектуальное прозрение имело место, чтобы абдукция высветила истинное изображение, а не мелодраматическое клише. Логика иллюзии у наиболее талантливых ее практиков требует тонкости почти невидимого, почти неосознаваемого.

Музиль так описывает идеальный эстетический опыт, основанный на динамической, эмоциональной логике:

«...в момент понимания возникает смесь смысла, воспринятой чувственной формы и эмоционального возбуждения; после чего этот опыт частично концептуально усваивается и фиксируется, а частично оставляет за собой неопределенный, бессознательный осадок...»²⁵⁶

²⁵⁶ *Musil Robert. Op. cit., p. 204.*

ГЛАВА 7. СМЕРТЬ И ПРОСТРАНСТВО (СОКУРОВ, ЮБЕР РОБЕР)

1

В главе «Линия обретает плоть» обсуждалась иллюзия расширения линии или ее «носителя», обретавших галлюцинаторную глубину, которой в действительности они не имели. «Носитель», например лист бумаги (скажем, в рассказе Эдгара По «Похищенное письмо»), превращался в объемное тело, в некое подобие коробки, обладающей объемом. Это разрастание объема меняло и всю семантику изображения, как бы помещая внутрь означającego некое призрачное тело. Лист бумаги в ином случае может быть поверхностью живописного холста или кинематографическим экраном. Между холстом живописца, киноэкраном и листом бумаги как будто нет принципиального различия: все это лишены глубины поверхности, своего рода мембраны, исчезающие в момент чтения или просмотра. И все же разница между бумагой, холстом и экраном велика. Ведь бумага, покрытая графами, сама по себе, без наркотиков или психического расстройства, не создает никакой иллюзии глубины. Другое дело — поверхность живописного холста или киноэкрана, которые, будучи двумерными плоскостями, могут открываться на иллюзорную глубину. Это мембраны, прячущие за собой несуществующий объем. В некоторых случаях этот объем мембраны манит художника, но его исследование нуждается в особой стратегии зрения.

В 1996 году Сокуров создает два фильма: игровой — «Мать и сын» — и короткую ленту «Робер. Счастливая жизнь». Последний фильм был сделан в рамках не получившего развития проекта серии фильмов об Эрмитаже. С самого начала Сокуров имел право выбирать художника, о котором он хотел бы снять ленту. Из всего репертуара мировой живописи он остановился на французском художнике XVIII века Юбере Робере.

Желание сделать фильм о живописи трудно не связать с постоянно нарастающим в творчестве Сокурова интересом к чисто живописной проблематике, которая выходит на первый план в «Тихих страницах», «Камне», «Матери и сыне». Но сам выбор художника — Юбера Робера — представляется нетривиальным. Робер — плодовитый пейзажист, специализировавшийся на живописи руин и воображаемой архитектуре, — как живописец мало интересен. Сам Сокуров в полной мере осознает подлинное место этого мастера в истории живописи. Вот как он характеризует его место в

культуре: «Как ему повезло! Он совпал со своим временем. Он не позволял себе ни на шаг опережать его. Шел нога в ногу, секунда в секунду».

Это совпадение со временем отчасти и позволяет назвать фильм о художнике «Счастливая жизнь». Но не этим, конечно, мотивирован выбор Робера.

Робер не первый и не последний художник руин. Первым крупным мастером руин был Джованни Паоло Панини (Giovanni Paolo Panini), за ним следовал его знаменитый ученик Джованни-Николо Сервандони (Giovanni-Niccolo Servandoni). Но самый знаменитый в этой плеяде, несомненно, Пиранези. Робер во время своего двенадцатилетнего пребывания в Риме работал и с Панини и с Пиранези. Интересной особенностью этих мастеров является их непосредственная связь с театром и архитектурой. Сервандони, например, прославился как театральный художник, последователь Бибиены, и одновременно как архитектор, с чьим именем связывается первый неоклассический памятник во Франции — фасад церкви Сен-Сюльпис в Париже. Пиранези также имел подготовку и архитектора, и театрального художника.

Эта особенность существенна для Сокурова, который прямо связывает пейзажи Робера с театром, правда, экзотическим — японским театром Но. Пейзажи Робера — это действительно не совсем живопись. Это театральное представление воображаемых строений. Это не живопись в той мере, в какой пространство холста оказывается лишь театрализованным суррогатом трехмерного пространства, в котором, и только в котором, получает существование призрачное здание. Правда, в большинстве случаев это здание в момент своего появления на холсте уже руина. Иными словами, в момент когда оно обретает жизнь, оно уже не существует как идеальное сооружение, но лишь как след исчезнувшей идеальности.

Робер отличался от Панини или Сальватора Розы тем, что руина у него не просто атрибут идеального пейзажа, но главный, доминирующий мотив его живописи. Пейзажи Робера не просто пейзажи с руиной, но руина в пейзаже. Она буквально просится из полотна в реальность. То, что Сервандони стал мастером архитектурного неоклассицизма, отражает буквальный переход руины как обломка классической римской постройки в реальность. Сен-Сюльпис буквально предстает реставрацией в камне того, что присутствует на холсте в качестве театрального атрибута, обломка идеального прошлого.

Именно эта особенность — вторичность живописного измерения по отношению к архитектурному — сближает живопись руин с кино. Пространство кино тоже функционально, оно существенно в той мере, в какой оно вмещает в себя место действия и персонажей. Отсюда всегдашняя подозрительность любого кинематогра-

фического пикториализма. Если воспользоваться принятым в лингвистике определением, означающие кинематографического пространства «прозрачны», они мгновенно пропускают зрителя к предметам и телам, расположенным в этом пространстве. Точно так же и живопись руин у Робера. Она интересна лишь в той мере, в какой не мешает самопредставлению объекта и тела, объединенных воедино в архитектурной руине.

Эта способность роберовских руин трансцендировать живописное была тонко почувствована Марселем Прустом, поместившим в «Содоме и Гоморре» описание якобы реального архитектурного сооружения, созданного Робером, — «знаменитого фонтана». Фонтан Робера сначала возникает у Пруста в просвете аллеи. Он отмечен стилем и элегантностью линий, характерными для XVIII столетия:

«...с этого расстояния возникало впечатление скорее искусства, чем ощущение воды. Влажное облако, постоянно собиравшееся на его вершине, сохраняло черты эпохи так же, как облака, собиравшиеся в небе вокруг дворцов в Версале»²⁵⁷.

По мере приближения к фонтану происходит своего рода проникновение внутрь того, что издали казалось совершенным искусством и образцом ушедшего стиля. То, что казалось линией, струей, очертанием облака, неожиданно обнаруживает прерывистость. Становится видным, как на месте струи, теряющей напор, возникает иная струя, передающая эстафету третьей, и т. д. Более того:

«Вблизи обессилевшие капли падали из водяной колонны, встречаясь по пути со своими идущими вверх сестрами, а иногда, разорванные, подхваченные движением воздуха, сотрясенного этим непрерывным фонтанированием, [капли] зависали, прежде чем обрушиться в фонтан»²⁵⁸.

То, что кажется идеальной формой, всего-навсего иллюзия, за которой кроется безостановочный процесс распада, разрушения, некая замершая, остановленная в воздухе катастрофа. Фонтан Робера у Пруста — это, по существу, метафора живописи руин, перенесенная на водяную форму, воплощающую саму идею эфемерности. Существенно, однако, то, что механизм этого саморазрушения формы как способа ее увековечивания становится различим, только если войти внутрь иллюзии, проникнуть на театральную сцену Робера, войти в глубь самого его холста.

²⁵⁷ *Proust Marcel. A la recherche du temps perdu*, t. 2. Paris, Gallimard, 1954, p. 656.

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. 656—657.

Сокуров в своем фильме удивительным образом следует «указаниям» Пруста. Ради этого он решительно отступает от привычной модели работы с живописью в кино. Живописное полотно в фильмах об искусстве обычно снимается таким образом, чтобы создать иллюзию проникновения внутрь сквозь мембрану, обживания живописного пространства изнутри. Эту особенность довел почти до абсурда Куросава в своих «Сновидениях» («Dreams»), поместив действие внутри пейзажа Ван Гога, преобразованного в студийную выгородку. В недавнем телевизионном цикле «Йо Йо Ма играет Баха» подобный же эксперимент был проведен с «Темницами» Пиранези. Виолончелист был помещен внутрь огромной руины-темницы с гравюры Пиранези, которой с помощью компьютера была придана трехмерность.

Проникновение «внутрь» полотна, отражающее вторичность живописного измерения в кино, обычно опирается на несколько простых принципов. Во-первых, камера располагается перпендикулярно к полотну, которое освещается таким образом, чтобы поверхность холста не давала бликов и соответственно не была видна. Живопись действительно снимается как окно — излюбленная модель линейной перспективы. Во-вторых, рама или край полотна никогда не оказываются в поле зрения. Полотно разделяется на фрагменты, значимые детали, которые увязываются между собой движением камеры. Таким образом полотну навязывается временное измерение и повествовательность, в свою очередь превращающие *живописное* пространство в *нарративное*, функциональное пространство. В результате таких простых манипуляций *живописное* измерение уводится в тень, а объект изображения приобретает самодовлеющее значение.

Сокуров хотя и не пренебрегает такого рода поэтикой, но помещает ее в совершенно иной контекст. Картины Робера снимаются внутри пустых дворцовых архитектурных пространств, которые как будто уже и не являются пространствами музея. Картины зачастую не висят тут на стене, но стоят или висят внутри архитектурного объема. Сокуров систематически снимает картины и окружающее их пространство в нижнем ракурсе, характерном для самой живописи Робера, таким образом, что зритель видит внушительные колоннады и тяжелый объемный рельеф потолка. Все построено так, чтобы камера не вводила зрителя внутрь полотна, но, наоборот, выводила полотно наружу, в архитектурное пространство. Сокуров по-своему делает то же, что и Сервандони. Руина как будто вышагивает за пределы холста в окружающий объем и восстанавливается в своей идеальной целостности. Монтаж, движение камеры, система наплывов построены так, чтобы подчеркнуть единство колоннады внутри холста и вне его, движение архитектора на картине и потолочных перекрытий во дворце. Более того, Сокуров создает удивительное тоновое и цветовое единство архитектурного пространства и живописи Робера.

Внешне такое решение кажется еще более радикальным разрушением роберовской живописности, едва ли не шокирующей кинематографизацией живописи — ведь, казалось бы, в рамках такой поэтики она прямо переходит в повествовательное пространство кино... Но в действительности, как это часто случается с предельно радикальными экспериментами, Сокуров достигает прямо противоположного эффекта. Репрезентативное пространство картин Робера не открывается, а закрывается, становится совершенно непроницаемым. Связано это с тем, что картины Робера у Сокурова предстают не в виде окна в воображаемый мир архитектурной утопии, а как предмет, объект, расположенный в нарративном пространстве кино. Вот он — здесь перед нами, с его рамой, снятый в нижнем ракурсе широкоугольником, так что края полотна сходятся кверху наподобие реальных колонн. Часто картины снимаются Сокуровым в странном боковом ракурсе, искажающем изображение и, главное, делающем отчетливо видимой саму блестящую поверхность холста.

Иными словами, «архитектуризация» живописных мотивов у Сокурова заходит так далеко, что сама картина как физический предмет становится своего рода архитектурным сооружением. *В пределе картина сама начинает пониматься как руина.* Ностальгическое созерцание руины внутри картин Робера оказывается отчасти эквивалентным созерцанию картин самого Робера сегодня. То и другое отсылает к безнадежно ушедшему времени и напоминает об утраченной классической гармонии.

Сокуров, однако, играет на возможности войти в живописное пространство холстов Робера с помощью описанной мной выше стратегии и одновременно на полной закрытости мира Робера для нас. В одном из пейзажей Робера он находит фигурку художника, сидящего на земле спиной к большому архитектурному обломку и зарисовывающего в альбом руину величественной колоннады. Этот вероятный автопортрет самого Робера неоднократно возникает в фильме. Зритель может занять положение двойника Робера, но не перед руиной, а перед картиной Робера, которая сама замещает руину.

Что значит созерцать руину и почему это созерцание доставляет наблюдателю такое удовольствие — «счастье», если воспользоваться словом из названия фильма?

Руина — странный объект. С одной стороны, она как бы не имеет «внутреннего», и этим она похожа на поверхность холста. Это хорошо видно и на полотнах Робера. Взгляд проходит сквозь нее, как сквозь поверхность холста, насквозь. Обнаженность, прозрачность — особые свойства руины. С другой стороны, вся она загадка, намек на нечто безвозвратно исчезнувшее, а потому непрочитаемое, непостижимое. По выражению Филиппа Амона,

«Представляя присутствие отсутствия, воплощая нечто, вероятно, лишенное значения, руина функционирует как своего рода негативная пунктуация пространства, как “объективная загадка”»²⁵⁹.

Рильке как-то писал о «столь всепронизывающем секрете, что его нет нужды прятать, так что он весь выставлен напоказ». Эта мысль посетила его в египетском Карнаке²⁶⁰ с его бесконечной колоннадой. Нечто подобное происходит и с руиной, выворачивающей тайну наружу.

Тайна, о которой идет речь, — это тайна времени.

Когда-то Алоис Ригль заметил, что целый ряд строений несет в себе то, что он назвал «намеренным коммеморативным значением», иными словами, они претендуют на вечность и неподвластность времени²⁶¹. В каком-то смысле большинство творений человека бросает вызов времени. Этот вызов выражен, например, в гладких идеальных поверхностях, в геометризме формы и т. д., противостоящих процессу распада форм, неотделимому от течения времени. Архитектура, конечно, по определению противостоит порождаемой временем энтропии, что отчасти объясняет сложность ее совместимости с природой. В руине природа берет реванш, вписывая в творение человека движение времени и возвращая его назад к природным формам. Георг Зиммель писал:

«Чисто природный процесс подернул патиной творение человека, покрыл его первоначальную поверхность, полностью скрывая ее»²⁶².

Очарование руины заключается в том, что распад искусственной формы вводит архитектурное сооружение в гармоническое единство с природой, которого оно не имело.

Работа времени выражается в эрозии поверхности, «кожи», которой покрыты вещи²⁶³. Кожа и письма времени, разложения, смерти на ней давно занимают Сокурова. Особое значение кожа начинает играть после «Круга второго», в котором созерцание

²⁵⁹ *Hamon Philippe*. Expositions. Berkeley, University of California. Press, 1992, p. 62. «Объективная загадка» — выражение, позаимствованное у Гегеля.

²⁶⁰ *Rilke*. Selected Letters 1902–1926, London, Quartet Books, 1988, p. 240.

²⁶¹ *Riegl Alois*. The Modern Cult of Monuments: Its Character and its Origin. — *Oppositions*, Fall 1982, № 25, pp. 38–39.

²⁶² *Зиммель Георг*. Руина. — В кн.: *Зиммель Г.* Избранное, т. 2. М., Юрист, 1996, с. 230.

²⁶³ Барбара Стаффорд подробно развернула аналогию между анатомической образностью и изображениями руин. Разрушение, снятие кожи играют в этой аналогии существенную роль: *Stafford Barbara Maria*. Body Criticism. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991, pp. 58–66.

«мертвых» фактур, в том числе и кожи мертвого человека, занимает центральное место. Но именно в «Робере» понятие кожи переносится с объекта, тела внутри повествовательного пространства, на поверхность живописного холста, на сам носитель-мембрану.

Сокуров неожиданно приближается к живописному слою и показывает нам его сильно увеличенным и под углом, обнаруживая бугристый и совершенно нефигуративный рельеф. Потом возникает увиденная в остром ракурсе поверхность картины, покрытая трещинами и каннелюрами. За кадром голос режиссера поясняет: «Тело картины Робера. Это кожа ее, живой кожный покров. Это тело дышит и очень часто болеет».

Тем самым картина окончательно превращается в руину, в объект собственного изображения. Сокуров предлагает нам увидеть то, что в принципе не относится к полю зрительского восприятия. Тем самым он создает и далеко не тривиальную оппозицию между видимым и телом, видимостью и сущностью. В этой оппозиции живописная руина с ее гармонической аурой относится к области видимости, делающей невидимым, заслоняющей собой «тело картины», «ее живой кожный покров».

Болезнь, время, распад, обнаруживаемые Сокуровым в самой поверхности холста, напоминают нам о том, что кинематографическое изображение не имеет поверхности. Эмульсия пленки не может считаться поверхностью изображения. Во-первых, любые царапины на ней относятся к копии и не нарушают оригинала. Во-вторых, они проецируются на экран вместе с фотографическим изображением и потому не отделимы от него в той мере, в какой живописный слой отделим от пространства репрезентации. А экран, как известно, не принадлежит фильму и не несет на себе постоянных следов времени.

И хотя кино не может воспроизвести оппозицию «видимость/тело», столь важную для ленты о Робере, Сокуров систематически осмысливает эту оппозицию в своих фильмах, начиная с «Камня», который уже построен так, как если бы изображение в нем имело живописную поверхность. Имитация поверхности в «Камне» строится на двух главных компонентах. Во-первых, это повышенная фактурность изображения, его систематическое «вуалирование», создающее впечатление, будто многие кадры как бы увиденны через слегка замутненное стекло, то есть имеют материальную поверхность, несколько напоминающую теряющее прозрачность окно Клементы Гринберга, о котором говорилось в первой главе.

Второй компонент — это странные угловые смещения, искажения изображения, имитирующие взгляд на поверхность изображения как бы под острым углом. Эта особая деформация особенно поразительна потому, что вводит в изображения такой же анаморфный эффект, как, например, в «Послах» Гольбейна. У

Гольбейна анаморфозу черепа можно расшифровать, взглянув на картину под углом. В реальной жизни мы не можем взглянуть на тело под углом по отношению к перпендикулярной оси зрения и не можем представить себе тело в виде анаморфозы. Реальный мир просто не имеет никакой *перпендикулярной оси зрения*, потому что он не имеет поверхности холста (экрана). Сокуров, однако, работает с предкамерной реальностью так, как если бы она была живописью!

2

Между тем аналогия между картиной и руиной, разумеется, имеет свои ограничения. Главная разница заключается в том, что следы времени на «коже» руины являются специальным объектом созерцания. Те же следы на теле картины «невидимы» или, во всяком случае, не предназначены для созерцания. Поверхность живописи и поверхность руины также функционально различны.

Проблематика, которую осмысливает Сокуров, напоминает о многолетней дискуссии в американском искусствознании, начатой статьей Майкла Фрида «Искусство и объектность» (1967). Фрид вслед за Клементом Гринбергом высказал мнение о том, что живопись модернизма в целом ориентируется на оптическую иллюзию, в то время как популярный в момент публикации статьи минимализм (Фрид называет его «литерализмом») якобы отказывается от оптической иллюзии во имя непосредственного присутствия объекта — «объектности». Фрид определил эту «объектность» как «новую театральность»:

«...литералистское принятие объектности сводится не к чему иному, как к защите нового театрального жанра, а театр сегодня — это отрицание искусства.

Литералистская чувствительность театральна потому, что она прежде всего озабочена реальными обстоятельствами, с которыми сталкивается зритель литералистского произведения. Моррис делает это очевидным. В то время как в предшествующем искусстве «то, что относилось к произведению целиком, находилось внутри него», опыт литералистского искусства — это опыт объекта в *ситуации*, той, которая в конечном счете по определению *включает в себя зрителя*»²⁶⁴.

²⁶⁴ *Fried Michael. Art and Objecthood. Chicago, Chicago University Press, 1998, p. 153.* Наиболее бескомпромиссная многолетняя критика эстетики Фрида принадлежит Розалинд Краусс. См. *Krauss Rosalind. Using Language to Do Business as Usual. — In: Visual Theory. Painting and Interpretation. Ed. by Norman Bryson. New York, Harper—Collins, p. 1991, pp. 79—94.*

Объектность предполагает акцент на материал, на текстуру, на «кожу» объекта, делающие его физическое присутствие тактильно ощутимым. Из оптической иллюзии объект превращается в театральный реквизит²⁶⁵.

Любопытно, что Сокуров, вероятно, не знакомый с теориями Фрида, вводит в свой фильм о Робере японский театр Но, который изначально трактуется им как закрытое для зрителя «оптическое» пространство, где тела и объекты не имеют фридовской объектности. Сокуров даже комментирует: «Актеры вышли из тумана и были невесомы». Туман наплывом связывает сцену японского театра с повествовательным пространством картины Робера. То и другое недоступно зрителю. Зато музейная колоннада, в которую помещены картины, неожиданно приобретает почти театральный характер, так что сама картина в раме превращается в театральный объект.

Фрид мыслит в категориях непримиримых оппозиций: либо искусство, «оптицизм» [opticality], либо предмет, объект, театральность. Область объектности — это прежде всего скульптура. Картина для Фрида не может стать объектом в полной мере, даже тогда, когда она становится объемной, как у Рональда Дэвиса (Ronald Davis). Вот как объясняет Фрид тот факт, что объектность до конца не доступна живописи:

«фундаментальное различие между живописью и объектами заключается в том, что живопись — это, так сказать, *сплошная поверхность, не что иное*, как поверхность, в то время как обычный предмет, сколь бы плоским или тонким он ни был, не может быть описан в таких терминах»²⁶⁶.

Картина не имеет физической толщины, трехмерности даже тогда, когда ее поверхность покрывается квазискульптурным слоем краски. В статье о Ларри Пунсе (Larry Poons) Фрид обсуждает картины последнего, выполненные в так называемой технике

²⁶⁵ Валерий Подорога предлагает проводить различие между «вещью» и «объектом»: «Вещь — за границами живописного пространства, она принадлежит Реальности. Та же «вещь», которая попадает в живописное пространство, — это уже не вещь, а *объект*». — Подорога Валерий. Навязчивость взгляда. М. Фуко и живопись. — В кн.: Фуко Мишель. Это не трубка. М., Художественный журнал, 1999, с. 112—113. С точки зрения Подороги, все чисто материальные качества относятся к «вещи», а ментальные конструкции, структуры, «ловушки» восприятия — к области объектов. Минималистские произведения, конечно, в равной мере являются и вещами и объектами, их смысл, по существу, и состоит в противоборстве между вешным и объектным. Подорога говорит о борьбе «по крайней мере *двух* образов-вещей за одно-единственное место, уготованное им [художником] в представлении видимого» (Там же, с. 116).

²⁶⁶ Fried Michael. Op. cit., p. 197.

слоновой кожи (elephant-skin pictures), когда поверхность ощущается как скульптурная, а не живописная. И все же, по мнению Фрида, цвет, пигмент, составляющие основу этого рельефа, вступают в сражение с фактурой и не дают картине стать исключительно предметом.

Я уделил столько места Фриду и дискуссиям по поводу минимализма потому, что они проливают свет на проблематику Сокурова, выходящую за рамки киноэстетики в область живописной эстетики.

Картины Робера в фильме Сокурова лишь внешне далеки от опытов Ларри Пунса в технике «слоновой кожи». Картины эти — «вещи» в той мере, в какой их живописный слой отмечен следами болезни, смерти и в конечном счете предметности. Потому что только предмет, а не оптическая иллюзия могут подвергаться распаду и умиранию, только вещь существует в мире, наделенном темпоральностью (в полной мере свойственной театру). Но эта «кожа» картин всегда готова исчезнуть из поля зрения зрителя, в котором царит оптическая иллюзия. В мире этой иллюзии, в которой нет времени, нет распада, нет смерти, господствует живописная руина, также выражающая распад, смерть, тленность, но в странном универсуме, где вечность восторжествовала над временем.

Отношение между физической, смертной предметностью картины как объектом и иллюзорной руиной как мотивом живописи и составляет главную проблему Сокурова. Это отношение можно сформулировать так: предметность и тленность *картины-руины* должны исчезнуть, чтобы состоялась вневременная *репрезентация* тленности и предметности *руины внутри оптического пространства картины*. Кинематограф может осуществить переход от предметности к иллюзии благодаря неким специфическим репрезентативным стратегиям — ракурсу, удаленности и приближенности камеры и т. д.

Отличие Сокурова от Фрида заключается в том, что Сокуров не противопоставляет оптическое предметному в виде радикальной, неразрешимой дихотомии. Существенно то, что в обоих случаях у него фигурирует руина. Руина в оптическом пространстве выступает именно как *саморепрезентация* тленности картины как предмета. Здесь нет внутренней несводимости цвета к рельефу и их взаимной борьбы, как у Фрида. Сокуров мыслит так, как если бы рельеф исчезал, репрезентируя свою предметность в цвете.

Конечно, ситуация осложняется тем, что обе руины связаны с темой смерти. Смерть в живописном слое — это медленное нарастание распада, это процесс. Смерть в живописной руине может быть только репрезентирована, ведь репрезентированная руина больше не зависит от хода времени, она благополучно и окончательно избежала смерти.

«Робер. Счастливая жизнь» вписывается в группу сокуровских фильмов, сосредоточенных на теме смерти. Тема эта проходит через многие ленты начиная с первых же — «Одинокого голоса человека», где, между прочим, возникает руина, и «Марии». Но в центр кинематографической эстетики тема эта проникает после «Круга второго», который выражает наиболее безысходно-трагическое видение мира у Сокурова. В последующих фильмах тема остается неизменной, но все более отчетливо формулируется в оппозиции смерти и ее репрезентации, столь характерной для «Робера», и предстает в менее безнадежных тонах. В «Матери и сыне» медленное умирание матери предстает на фоне чрезвычайно красивого изображения, достигающего напряжения истинного кинематографического пикториализма. Эта красота, насколько я знаю, вызвала далеко не однозначную реакцию у некоторых зрителей и была понята как проявление эстетизма. Понять смысл этой красоты в «Матери и сыне» можно, на мой взгляд, именно благодаря «Роберу».

В качестве пояснения приведу неожиданный пример. Роже Кайуа в своем классическом эссе о мимикрии, к которому я вернусь в главе о Набокове, специально обсуждает вопрос о странной миметической трансформации живого насекомого в мертвую материю. Речь идет о широко известных случаях мимикрии насекомых под мертвые листья, сухие ветки и т. д. Такого рода мимикрия идет, однако, гораздо дальше простого внешнего сходства живого с мертвым. Мимикрируя, насекомое сливается с окружающей средой и становится невидимым, растворяется в пространстве. Кайуа описывал мимикрию в терминах психастений, ослабления *эго*, и соответственного размывания границ между организмом и средой, того, что он назвал «искушением пространством» (*tentation de l'espace*).

Кайуа утверждает, что

«пространство одновременно воспринимается и репрезентируется. С этой точки зрения оно двойной двугранник, постоянно меняющий свои размеры и положение: *двугранник действия* (*dièdre de l'action*), чья горизонтальная поверхность сформирована почвой, а вертикальная грань — самим идущим человеком, несущим этот двугранник с собой; и *двугранник репрезентации*, определяемый той же горизонтальной плоскостью, что и предыдущий (но репрезентированной, а не воспринимаемой), пересекающейся вертикалью на расстоянии, там, где возникает объект»²⁶⁷.

Необходимость этих двух двугранников объясняется тем, что они позволяют совмещать воспринимаемое и репрезентируемое про-

²⁶⁷ Caillois Roger. Le mythe et l'homme. Paris, Gallimard, 1938, p. 107.

странство. Психастения же ослабляет пространственное чувство, «Я» перестает ощущать место, в которое оно вписано в качестве автономного субъекта, оно как бы само переходит в пространство репрезентации. Таков, по мнению Кайуа, механизм мимикрии. Розалинд Краусс так суммирует сущность происходящего: «Удаленный объект больше не воспринимается в тактильной непосредственности “места расположения”, он теперь парит на горизонте ожиданий, он, как утверждает Кайуа, может быть схвачен только как репрезентация»²⁶⁸.

Психастеническое растворение в репрезентативном слое наступает в результате утраты «субъектом» автономии, ясного восприятия своего места как отделенного от окружающего. Конечно, Кайуа пишет о насекомых, к которым вряд ли вообще относимо понятие субъекта. Я предлагаю пойти еще дальше и спроецировать понимание мимикрии, предложенное Кайуа, на такой объект, как руина. Руина удивительным образом «ведет себя» как психастеник. Я уже отмечал, что целое архитектурное сооружение обыкновенно не сливается с природой, отделено от нее. Руина же постепенно возвращается в ту среду, которой противостояло целостное сооружение. Она теряет автономию, но одновременно приобретает некое дополнительное ностальгическое эстетическое измерение, выражающее ее дистанцированность, постепенный переход в репрезентативное.

И что особенно важно, этот переход в репрезентативное связан со смертью. Смерть, вписываясь в строение, уничтожая его глубину, превращая его в «сплошь кожу», способствует переходу руины в *репрезентативное*, потере ею своего «места» здесь и теперь. Но это значит, что смерть переходит в эстетическое. Эта утрата места «здесь-и-теперь», эта смерть, лишенная места, — неременное условие возникновения эстетического. Пока объект жив, он не может перешагнуть через границу, отделяющую его от окружающего пространства, он не может стать цветовым пятном среди прочих цветовых пятен.

Жизнь Робера названа Сокуровым счастливой потому, что его маленький двойник на картине вечно созерцает руину в том мире, в котором смерти нет, а есть только эстетическая ее репрезентация. Эта репрезентация не может пониматься как просто лживая видимость, она есть именно манифестация непредставимого в мире представлений, непосредственно тактильного в мире зрения.

Сокуров вводит картину, на которой представлен сам художник перед руиной, цитатой из Достоевского, как бы эпиграфом ко всему фильму: «Совсем для меня незаметно стал я на другой земле, все было точно так же как у нас, но всюду сияло достигну-

²⁶⁸ Krauss Rosalind E. The Optical Unconscious. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993, p. 183.

тое наконец торжество. Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим ласковым шумом, как бы выговаривали какие-то слова любви. И наконец я увидел людей счастливой земли этой. Эти люди теснились ко мне и ласкали меня. Всякому из них хотелось успокоить меня. Они не расспрашивали меня ни о чем, ну как бы все уже знали».

Эта «другая земля» существует по ту сторону жизни, ее обитатели живут вне времени, не позволяющего абсолютного знания. Люди «счастливой» этой земли «все уже знают». И мир этого вне-временного счастливого знания — мир прежде всего прекрасный, эстетический. Это мир эстетической вечности, в которую переходит смертная действительность.

В «Матери и сыне» напряжение между фактурным, осязаемым и живописным достигает предела. Это напряжение так или иначе осмысливалось уже в «Спаси и сохрани» и, главным образом, в «Камне». Но здесь фантастическая живописность пейзажа прямо соотнесена со смертью матери, которую сын уносит в природное пространство. «Мать и сын» — история смерти как перехода из телесного в зрительное, как вырастание эстетической иллюзии из умирания. Иллюзия же эта бессмертна, а потому фильм, несмотря на внутренний трагизм, в целом гораздо светлее «Круга второго», с которым он прямо соотнесен сюжетно.

Заключительная часть «Матери и сына» посвящена окончательному вхождению героя в живописное пространство. Этот эпизод строится на найденном в «Камне» принципе деформации пейзажа, как будто уплощающегося и вытянутого вверх. Сокуров к тому же непосредственно обыгрывает рельеф ландшафта, а именно склоны обрыва или холма, как бы скашивающие пространство и позволяющие его «ракурсную съемку». Пространство как будто предстаёт снятым сбоку, подобно тому как режиссер снимает под углом картины Робера. И из этого «увиденного сбоку» пространства происходит переход в плоскость репрезентативной иллюзии, когда герой становится почти цветным пятном в цветовом узоре, сотканном светом и тенью. К тому же в этом переходе существенную роль начинает играть плывущая дымка, создающая ощущение некой прозрачной поверхности пейзажа. Сокуров также использует кадры волнующегося под напором ветра луга. Фактура здесь дается как кожа трансформаций и переходов.

В самом конце фильма, как и в «Робере», возникает образ смерти — это мертвая фактура материнской руки, к которой припадает сын, обнаруживая в своем молодом и здоровом теле невидимую работу смерти — борозды и деформации на неестественно вытянутой шее. Тело здесь представлено как руина Робера.

3

Конечно, представление о смерти как о дематериализации насчитывает тысячи лет. Новизна Сокурова в том, что он прочитывает эту дематериализацию как переход в *репрезентативное*, в избирательную иллюзию и строит этот переход на отказе от прямого, миметического зрения.

Пространству смерти посвящена и «Восточная элегия».

Этот фильм с самого начала предстает как сон об острове мертвых. Остров мертвых, однако, взят не из европейской традиции (кельты, Бёклин), а является свободной стилизацией возникающего из тумана мира японской архаики. Рассказчик (сам Сокуров) в начале фильма дан силуэтом на фоне моря, на водной глади которого сквозь туман в наплыве возникает остров: «В море появился остров. И вот я уже на острове».

Вхождение в пространство смерти — один из центральных мотивов фильма. И вхождение это буквально строится по типу психастенической потери места здесь-и-теперь. Сокуровский комментарий многократно обращается к этому: «Где я? В раю? Но тогда почему мне так грустно?» Или: «Какой странный сон. Откуда я родом — не помню. Где моя родина? Не помню». Или: «Это мой дом или нет?»

В «Восточной элегии» вхождение в потусторонний мир имеет несколько особенностей. Рассказчик, он же сам Сокуров, показан исключительно в виде темного силуэта. Этот темный силуэт, снятый контражуром, легко превращается в тень, отброшенную на тонкую бумажную перегородку традиционного японского дома. Этот переход силуэта в тень принципиален, он осуществляет почти незаметную трансформацию силуэта трехмерного тела в плоскую проекцию на экран. Этот переход в репрезентативное дается одновременно и как переход в область смерти и вечности и как переход из трехмерного мира на плоскость: «Тень опережает... Дверь; как лист бумаги, невесома».

Души мертвых же не имеют силуэта, их лица даны вне резкости, как некие смутные, плохо различимые пятна, и возникают они как бы из тумана. Одна из душ, почти незаметно возникающая в темном углу пустой комнаты, рассказывает о тумане, который рассеивался, позволяя людям узнавать друг друга. Это упоминание тумана в рассказе существа, как бы сотканного из тумана, напоминает удвоение руины в фильме о Робере. Душа говорит: «Так и повелось, именно из тумана приходит тот, о ком скучаешь и кого любишь».

Силуэт, тень и туманное пятно связаны друг с другом как разные этапы перехода из мира объектности в мир оптического. Этот переход совсем не похож на фотографический процесс миметиче-

ской фиксации образов на чувствительной эмульсии, он дается у Сокурова как постепенное размывание линии, контура, постепенное растворение тела в иллюзии. Вместо иконического миметизма мы имеем здесь дело со своего рода психастенической мимикрией: исчезновение линий связано с распадом автономности тела и соответственно — выраженного контура.

Иконический миметизм весь основывается на дистанцированности. Оптика переносит на эмульсию то, что противостоит ей, то, что не может быть поднесено непосредственно к объективу, защищенному от близости объекта тем, что называется «фокусным расстоянием». Мимикрическое расплывание, напротив, снимает дистанцию между субъектом и репрезентацией, прямо помещает его в плоскость репрезентативного. Смерть не действует на расстоянии, но проникает внутрь, прилипает прямо к телу.

То, что Сокуров в «Восточной элегии» идет в своем отрицании линии гораздо дальше, чем в любом ином своем фильме, очевидно. Большая часть изображения дана вне резкости, сквозь дымку или наложена на изображение тумана. В своем отрицании линии Сокуров вписывается в почтенную традицию, идущую еще от Леонардо. Леонардо рекомендовал использовать для моделировки тел светотень (*chiagoscuro*) и избегать четких очертаний, заменяя их «туманными границами». Он объяснял невозможность четких контуров тем,

«что границы этих тел отмечены их поверхностями, а границы поверхностей — линии, не принадлежащие ни плоскости, ни воздуху, окутывающему эти поверхности. То же, что не является частью чего-либо, как доказывает геометрия, невидимо»²⁶⁹.

По существу, отсутствие «места» для линии — это доведенное до предела отрицание расстояния, дистанцированности.

Но, пожалуй, наиболее близкий Сокурову вариант замены миметизма мимикрией, размывания контура дал Вермеер Дельфтский, которого Сальвадор Дали называл «художником смерти».

Исследователи давно заметили странную особенность живописи Вермеера. В тех местах, где ему требуется подчеркнуть контур, он совершенно уничтожает проработку фона. Так, например, в «Кружевнице» нити, которые в левой руке держит девушка, даны тонкими линиями, за которыми полностью исчезает проработка очертаний погруженной в тени руки. Искусствоведы считали, что это связано с использованием плохо отфокусированной камеры-обскуры. Но, как показал Даниэль Араасс, Вермеер искусственно воспроизводит эффект плохой камеры-обскуры. Он фиксирует не

²⁶⁹ Leonardo on Painting. Ed. by Martin Kemp. New Haven, Yale University Press, 1989, p. 88.

то, что видит глаз в природе, а то, что видно в аппарате, производящем перевод из объектного в оптическое.

В действительности, уничтожая дифференцированность фона, он дает фон именно как фон, то есть как потенциальную, недифференцированную совокупность всех возможных фигур. И при этом, по выражению Арасса, он «заставляет фон проникать в фигуру»²⁷⁰. В результате такого взаимодействия фона и фигуры, их взаимопроникновения возникает эффект, противоположный описанному Делёзом (см. главу «Линия обретает плоть»). Не фон поднимается, уничтожая фигуру, но фигура поднимается, элиминируя фон как нерасчлененную потенциальность. Вот как определяет Арасс принцип вермееровской живописи:

«...его картины не позволяют зрителю добиться четкости. Термин «четкость» [resolution] должен быть понят в двух смыслах — оптическом и логическом: живопись сопротивляется как визуальной, так и концептуальной четкости. Она вводит экран, препятствующий дифференцирующему видению; [противоречивость] не может быть устранена и на уровне содержания. Она не допускает ясности и все сводит к красочной поверхности, предстоящей зрителю и репрезентирующей нечто. Это двойное препятствие, не допускающее четкости, обеспечивает картинам Вермеера эффект присутствия «между видимым и невидимым», если <...> процитировать Вазари, иллюзию проживания»²⁷¹.

Конечно, сокуровская система не копирует вермееровскую. У Вермеера эффект присутствия, наличия связан со странным соединением четкости и расплывчатости. У Сокурова этот баланс нарушен в пользу отсутствия четкости. Но все же блокировка ясности видения у него, так же как и у Вермеера, работает на эффект возникновения. Уже цитированную фразу «Так и повелось, именно из тумана приходит тот, о ком скучаешь и кого любишь» надо понимать именно в ключе *возникновения*, медленного *выплывания* из недифференцированности. Разница с Вермеером заключается в том, что это возникновение никогда не завершается контуром. Фигура всегда как будто еще не возникла до конца, как будто все время продолжает двигаться из небытия к присутствию. И это *движение* к присутствию и делает невозможной *фиксацию* значения.

Делёз как-то описал две контрастные системы репрезентации. Одна из них связана с барокко и ассоциируется с именем Лейбница, вторая — ближе к Византии, Делёз связывает ее с именем Спинозы. В барокко и у Лейбница истоком изображений являет-

²⁷⁰ Arasse Daniel. Vermeer. Faith in Painting. Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 73.

²⁷¹ Ibid., p. 75.

ся Темнота (*le Sombre*, «*fuscum subnigrum*»), «из которой появляются светотень, цвета и даже свет», у Спинозы же все создается светом, и даже Темнота есть лишь эффект света — тень. «Светотень — это тоже эффект освещения или затемнения тени»²⁷². Нет сомнения в том, что кино — это спинозистское, византийское искусство, мир которого целиком и полностью производится светом. В «Восточной элегии» же Сокуров как будто пытается идти против онтологии фильма, превращая темноту, недифференцированность, тень в исток видимого.

У Сокурова изображение развивается от *потенциальности* к *актуальности*, от *dynamis* к *energeia*, если использовать термины Аристотеля, но никогда не достигает последней. Аристотель в «О душе» (418b) пишет о том, что актуальность для зрения является светом, а потенциальность — темнотой. При этом мы обладаем способностью видеть потенциальность потому, что мы можем видеть темноту (например, если закрываем глаза). Более того, Аристотель утверждает, что, хотя свет является условием зрения, есть объекты, которые становятся видимыми только в темноте, например фосфоресцирующие или раскаленные тела (419a). Человек, таким образом, может испытывать потенциальность как лишение (например, зрения), как способность не-быть. Джорджо Агамбен пишет по этому поводу: «У Гомера *skotos* — это темнота, охватывающая человеческие существа в момент смерти. Люди способны переживать это *skotos*. <...> В его изначальной структуре *dynamis*, потенциальность, сохраняет себя по отношению к своей собственной лишенности, своей собственной *steresis*, своему собственному не-Бытию»²⁷³.

У Сокурова это движение к актуальности, присутствию связано со смертью, с небытием. Оно как раз и есть выражение потенциальности как способности не-быть, как способности переживать темноту, тень, а не свет. Из тумана, воплощающего тему фона как *dynamis*, возникают неопределенные тела умерших, вернее, физическая манифестация их душ. Движение к присутствию здесь — это движение к репрезентации, трансцендирующей темпоральность.

Жан-Люк Нанси показал, что существование связано с Бытием как с возможностью существования. «Но, — замечает он, — отношение возможности — это отношение (не)определенности»²⁷⁴. Неопределенность всегда выражает отношение потенциальности, которая не стала актуальностью. Нанси поэтому указывает на необходимость «решения существовать», которое связывается им с *мыслью* и в конечном счете со *смыслом*.

²⁷² Deleuze Gilles. Critique et Clinique. Paris, Ed. de Minuit, 1993, p. 175—176.

²⁷³ Agamben Giorgio. Potentialities. Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 181—182.

²⁷⁴ Nancy Jean-Luc. The Birth to Presence. Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 86.

У Сокурова движение к присутствию парадоксально осуществляется по ту сторону решения о существовании. Оно все пребывает в сфере потенциального, которое никогда не может стать актуальным, не может стать существованием во времени. Речь идет о движении к присутствию в сфере смерти. И отсюда непреодолимая неопределенность отношения сокуровских душ к сфере возможного. На самом очевидном уровне эта неопределенность выражается в размытости контуров, неопределенности очертаний. Но она же выражается и в размытости смысла.

Мы привыкли считать область репрезентации областью смысла и относительно ясных значений. Переход в репрезентативное обычно понимается как переход в область мыслимого, формулируемого и представимого. Сокуровская вечность, однако, лишена этой оптимистической определенности. Репрезентативное здесь — это сфера потенциального, сфера Бытия или, вернее, не-Бытия.

Нанси посвятил эссе фильму Аббаса Киаростами «А жизнь продолжается». В этом эссе он попытался проанализировать киноизображение не как проекцию или репрезентацию, но как «иную сторону мира» (*le dehors du monde*), в которой жизнь продолжается. Нанси считает эмблематичным начало фильма Киаростами, посвященного последствиям землетрясения:

«Фильм медленно возникает, он обретает или вновь находит возможность изображения, которое первоначально <...> состоит из крупных планов руин, грузовиков, брошенных предметов, экскаваторов, из пыли и обломков скал, рухнувших на дорогу»²⁷⁵.

Жизнь постепенно возникает из этого хаоса, который органически связан с самой жизнью. Это движение, это бесконечно продолжающееся скольжение (*glissement*) жизни в фильме, по мнению Нанси, оказывается соскальзыванием к своего рода смысловой неопределенности, которую он обозначает как «*insignifiante*».

Изображение возникает из руины, из хаоса смерти как обратная сторона самой жизни, а не репрезентация. У Сокурова обнаруживается нечто сходное, но в иных терминах. Сама репрезентативность оказывается погруженной в скольжение и неопределенность. Возникая из смерти, как из руины у Нанси, изображение (репрезентация) оказывается действительно подобием жизни.

4

Как же соотносится неопределенное тело смерти в «Восточной элегии» с руиной на картине Робера, о которой я писал, что она

²⁷⁵ *Nancy Jean-Luc. De l'évidence. — Cinémathèque, № 8, automne 1995, p. 55.*

ускользает от времени и переходит в область вечного и неизменного? Они соотнесены через неопределенное понятие сходства.

Сходство — один из постоянных мотивов Сокурова, отчетливо проявляющий себя уже в «Скорбном бесчувствии». Обычно он принимает форму либо игры масок, либо использования макетов — уменьшенных копий, как, например, в «Днях затмения» или в «Спаси и сохрани». В «Камне» — этапном сокуровском фильме — сходство становится одной из основных тем фильма²⁷⁶. Мертвый Чехов, как бы оживающий и возвращающийся после смерти в свой дом, постепенно обнаруживает в себе сходство с собственными фотографиями, то есть с собственной репрезентацией. В «Камне» мотив репрезентативной мимикрии проведен с необычайной силой. Но уже в «Круге втором» есть эпизод, устанавливающий странное сходство между лицом мертвого отца и живого сына. Для того чтобы сходство это стало очевидным, с мертвой маской отца сопоставляется не кинематографическое изображение лица сына, а его голограмма, то есть неподвижная репрезентация. Сокуров исходит из того, что только в области изображения сходство может реализоваться и обнаружить себя. Ведь сходство также относится к области «мысли» и соответственно смыслов.

Предполагается, что пространство в кино обыкновенно существует до вещей, как пространство театральной сцены. Предметы лишь заполняют его. Пространство же автономно и никак не связано с предметами. В «Восточной элегии» нет автономного пространства, оно возникает из некой пластической «хоры» (khora) вместе с телами. «Сходство» у Сокурова — это не продукт сопоставления мертвых, обездвиженных форм, оно является свойством самого возникающего пространства, оно реализуется по мере того, как складывается пространство репрезентации.

В «Спаси и сохрани» Эмма Бовари дублируется двойником-маской. Маска эта — изображение Эммы, уже тронутой смертью. Она сделана с лица актрисы, игравшей Эмму, и является почти точной его копией. Почти, но не совсем. Маска дает несколько более огрубленные, деформированные и неподвижные черты лица. Смерть — это не только остановка подвижности, «соскальзывания», если использовать выражение Нанси, но и деформация. Смерть вписывается в лицо живых, как стирание тонких нюансов, огрубление черт. Маска в этом смысле — всегда огрубляющая копия, и поэтому она всегда — маска смерти. Огрубление черт, стирание микродеталей, нюансов индивидуальности хорошо обнаруживается и в руине, прежде всего разрушающей ясность и изощренность контура. Руина, как и «маска смерти», обычно отмечена фигуративной, «морфологической чрезмерностью» (*l'exubérance morphologique*), то есть излишком материи, взбуханием фигура-

²⁷⁶ Об этой теме в «Камне» см. Ямпольский Михаил. Демон и лабиринт. М., Новое литературное обозрение, 1996, с. 117—170.

ции, характерными для «любого пятна, любого материального хаоса»²⁷⁷.

Эта «морфологическая чрезмерность» и обеспечивает *сходство*, позволяет двум формам терять ясность контура и входить в отношения формальной эквивалентности. Сходство возникает в конечном счете за счет утраты телами ясности формы, за счет мимикрии, физически преобразующей формы. Эту мимикрическую основу сходства чувствовал Вальтер Беньямин, который писал:

«Имеющийся в нас дар видеть сходство — это не что иное, как слабый след некогда могучего влечения быть похожим и миметически вести себя. А сегодня исчезнувшая способность становиться похожим шла гораздо дальше узкого мира восприятия, в котором мы все еще в состоянии обнаруживать сходство»²⁷⁸.

Сходство возникает из руины, по существу, так же, как и жизнь (ср. у Нанси), которая всегда богаче, чрезмернее любой формы. Чехов в «Камне» первоначально является как маска, из которой постепенно проступает «сходство». Камень — отчасти знак такой материальной морфологической чрезмерности, прячущей в себе форму.

Расплавление мимикрирующей бабочки в пространстве также связано со смертью как растеканием формы. Но и переход картины (как разрушающегося предмета) в репрезентацию, в изображение руины в «Робере» возможен только потому, что возникает морфологическая гипертрофия: слой краски, как бы не имеющей материального объема, вдруг вздыбливается, покрывается трещинами, обнаруживает глубину и т. д. Морфологическое разрастание позволяет живописному слою обнаружить *сходство* с руиной.

Сходство лежит в основе смыслов, в основе того, что по отношению к Роберу Сокуров определяет как «счастливую жизнь». Сам Робер во время Французской революции уцелел благодаря «сходству» — вместо него был казнен человек со сходной фамилией. Сходство и смерть оказываются и тут рядом.

В «Восточной элегии» «морфологическая чрезмерность» выражается в размытости контуров. Фигуры в фильме возникают и как потенциальность, не принявшая решения о существовании, и как фигуры, созревшие для установления сходства. Туманные лица душ умерших сопоставляются в фильме с насекомыми (в том числе и с бабочкой) и древними каменными изваяниями. Изваяния эти — древние антропоморфные фигуры, лишенные пластической про-

²⁷⁷ См. Didi-Huberman Georges. La Ressemblance informe. Paris, Macula, 1995, pp. 98—100.

²⁷⁸ Benjamin Walter. The Lamp. — In: Selected Writings, v.2. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 691.

работки. Это полуфигуры-полукамни. Мне представляется, что эти грубые статуи трактуются Сокуровым как носители некоего неопределенного «сходства». Неопределенностью и «морфологической чрезмерностью» своих черт они похожи на души умерших. В чем-то они подобны *колоссам* (*colossos*), грубым каменным изваяниям, заменявшим собой тела умерших в Древней Греции²⁷⁹. Как показал Жан-Пьер Вернан, первоначально архаические изваяния в Греции были способом обнаружения невидимого — душ мертвых или божественных сил, а потому они не были ориентированы на сходство. И только постепенно «представление невидимого уступает место имитации видимости»²⁸⁰. *Colossos* и в еще большей степени архаический деревянный идол *хоанон* должны были представить силу невидимого сакрального, а потому должны были «в самой фигуре обнаружить дистанцию по отношению к человеческому миру»²⁸¹, то есть уйти от иконического антропоморфизма. Сама необработанность, грубость формы, ее морфологическая чрезмерность, таким образом, уводят *colossos* и *хоанон* от простого миметизма именно в сторону своего рода *мимикрии*, миметического выражения самого пространства, лишенного видимости.

Джорджо Агамбен считает, что *колоссы* были материальным воплощением той части человека, которая предназначалась смерти и «которая, в той мере, в какой она занимает пограничное положение между двумя мирами, должна быть отделена от нормального контекста живущего»²⁸². Похороны или уничтожение скульптурного двойника в таком случае были необходимым действием, освобождавшим человека от призрака этой промежуточной жизни между двумя мирами. Промежуточное, не принявшее «решения о существовании», удаляется в лимб репрезентации, в сферу изображений благодаря «сходству». Оно и приобретает «сходство», вступает в область мимикрии, где все есть «сходство» благодаря этому удалению.

На картине Робера, где сам художник представлен с листом бумаги перед руиной, происходит утроение репрезентаций. Картина представлена в виде руины на полотне, но руина в свою очередь фиксируется на листе бумаги двойником Робера. Зритель, правда, не видит этой третьей копии. Однако этот невидимый лист белой бумаги, навсегда замерший в руках двойника художника, имеет существенное значение. Картина изображает перевод руины в сферу репрезентации как вечный, незавершаемый процесс,

²⁷⁹ Классический анализ колоссоса принадлежит Жану-Пьеру Вернану: *Vernant Jean-Pierre. Mythe et pensée chez les Grecs*, II. Paris, Maspero, 1965, pp. 65—78.

²⁸⁰ *Vernant Jean-Pierre. Entre mythe et politique*. Paris, Seuil, 1996, p. 361.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 363.

²⁸² *Agamben Giorgio. Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 98.

символизируемый белизной листа. Вечное — руина на картине — поэтому одновременно предстает как вечно не завершающее свой переход в изображение. Этот парадоксальный статус вечности как остановленной в своей реализации потенциальности отражает сущность кинематографа Сокурова последних лет. Сущность эта лучше всего выражена аллегорией руины, в которой смерть всегда предстает как остановленный миметический переход в неопределенность окружающего пространства.

* * *

При всем своеобразии сокуровского метода он вписывается в определенную культурную традицию. Прежде всего, речь идет о своеобразном распространении эстетического на сферы, традиционно лежащие вне эстетики. Такая эстетизация внеэстетических сфер характерна для классической русской культуры, но также и для культуры европейского романтизма. В 1995 году Сокуров так сформулировал задачи культуры: «Только культура, только духовность способны примирить человека с неизбежностью его ухода Туда. И подготовить его к тому, чтобы он пересек этот рубеж по возможности в возвышенном состоянии души и мысли. Все мои фильмы об этом. И нет у меня другой песни»²⁸³. Искусство начинает выполнять роль религии, но эстетическое распространяется и на область политики, как, например, в документальном фильме о войне в Таджикистане «Духовные голоса».

Но эстетическое у Сокурова своеобразно. Оно в принципе располагается по ту сторону классического прекрасного, так как оно постоянно бросает вызов форме. Миметическое растворение объекта в пространстве репрезентации одновременно ведет к утрате этим объектом своей формы. В этом смысле руина — идеальный сокуровский объект, ведь она переходит в эстетическое, одновременно утрачивая ясность формы. Эстетизация у Сокурова сопровождается кризисом репрезентативности. Форма подменяется постоянным становлением-распадом.

Характерным в этой связи представляется сокуровская трактовка пространства, последовательный отказ от классической картезианской структуры пространства, организованного по отношению к точке зрения линейной перспективы, совпадающей с точкой расположения субъекта зрения. Картезианское пространство все строится на противопоставлении субъекта объекту. Но миметизм, описанный Кайуа, прежде всего подвергает сомнению автономность субъекта, переходящего в объектное пространство, он радикально снимает дистанцированность субъекта от объекта.

²⁸³ Сокуров Александр. Творческий алфавит. — Кинограф, № 3, 1997, с. 88.

Сокуровское пространство мимикрии становится областью «близкого», налипающего на глаза, оно оказывается пространством соскальзывания и неразличимости между субъектом и объектом, мыслью и внешним миром. В этом смысле эстетическое у Сокурова близко к практике европейского романтизма, так же тотально эстетизировавшего мир и одновременно переживавшего острейший кризис репрезентативности²⁸⁴.

В конечном счете эта позиция свидетельствует о нежелании художника быть судимым по законам искусства — его произведения всегда как бы располагаются вне сферы *формы*, а следовательно и вне сферы искусства. Но они свидетельствуют и об одновременном нежелании быть судимым по законам политики, этики или религии. Для этого плоды труда художника слишком откровенно эстетичны. Эта ситуация существования «в промежутке», когда-то рассмотренная Кьеркегором в «Или/или», и составляет драматизм исканий режиссера. Как бы там ни было, пространство сокуровских фильмов радикально выводит их за грань *культуры* как некой автономной сферы, противостоящей природе и легитимизированной сообществом. О том, каким образом мимикрия может использоваться в борьбе с *культурой*, и о смысле этой борьбы речь еще пойдет в главе, посвященной Набокову.

²⁸⁴ См. об этом: *Schmitt Carl*. Political Romanticism. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986, pp. 11—15.

ГЛАВА 8. ВЫВЕРНУТЫЕ ГЛАЗА (ПРУСТ)

1

Миметизм и мимикрия как особая форма миметизма позволяют зрению выйти за рамки обыкновенного иконизма и обратиться к таким объектам, которые не просто не видимы невооруженным глазом, но и вовсе не существуют в момент восприятия. О видении таких фиктивных объектов и пойдет речь в этой главе.

В феврале 1907 года Марсель Пруст опубликовал в «Фигаро» эссе «Сыновние чувства отцеубийцы», позднее с небольшими изменениями включенное в «Подражания и смесь». Эссе было посвящено убийству матери, совершенному шапочным знакомым Пруста Анри ван Бларанбергом (Henri Van Blarenberghe) и расследованному офицером полиции, которому каприз судьбы дал имя — Пруст. Это совпадение имело особое значение в контексте сложной игры идентификаций, имевших место в эссе. Пруст начинает с воспоминаний о смерти собственных родителей и вызванной ею меланхолии:

«С момента смерти моих родителей я (в определенном смысле, который излишне здесь уточнять) в меньшей степени являюсь самим собой, нежели их сыном. И хотя я не отвернулся от своих друзей, я охотнее обращаюсь к их друзьям. И письма, что я теперь пишу, — большей частью те, которые, как мне кажется, они написали бы, но не могут написать и которые я пишу вместо них: поздравления, соболезнования, главным образом их друзьям, которых я часто почти не знаю»²⁸⁵.

Ситуация, описанная Прустом, напоминает *инкорпорирование* умерших родителей, описанное Фрейдом в «Скорби и меланхолии», и отчасти ситуацию миметического желания, рассмотренную Рене Жираром²⁸⁶. Как бы там ни было, одно из таких «ми-

²⁸⁵ Proust Marcel. Pastiches et mélanges. Paris, Gallimard, 1947, p. 195.

²⁸⁶ Жирар неоднократно анализировал ситуацию миметического желания и так называемого «псевдонарциссизма» у Пруста. Он справедливо, на мой взгляд, называет «Сыновние чувства отцеубийцы» «самым важным» из текстов на эту тему, предшествующих «Поискам утраченного времени» (Girard René. Deceit, Desire & the Novel. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1966, p. 300).

метических» писем Пруст посылает «от имени моих ушедших родителей» мадам Бларанберг после смерти ее мужа. Ответ же на это письмо пришел не от мадам Бларанберг, а от ее сына, выразившего в нем свою глубокую и трогательную сыновнюю любовь. Таким образом, Анри поместил себя на место своей матери точно таким же образом, каким Пруст поместил себя на место своих собственных родителей²⁸⁷.

Станным образом с самого начала Анри, глубоко вовлеченный в игру идентификаций, превращается в двойника Марселя. Это странное сходство ролей, принятых на себя обоими сыновьями, в какой-то мере, вероятно, объясняет глубину того шока, который испытал Пруст, когда прочитал в «Фигаро» об убийстве матери, совершенном Анри, и последовавшем за ним его собственном самоубийстве. Совпадение же фамилии самого Пруста с фамилией следователя внесло заключительный штрих в зеркальную структуру всей истории. Мать (мадам Бларанберг) была убита «двойником» Пруста, а дело расследовала еще одна призрачная его копия.

Можно предположить, что драматизм случившегося имел для Пруста особое значение в связи с одной наследственной странностью, вероятно, существенной для всего его последующего творчества:

«Хотя теперь он неотвязно думал о ней [матери], к своему отчаянию он обнаружил, что не может вспомнить ее лица. Он вспомнил, что и она мучилась от того же, и призналась, что она совершенно не в состоянии вспомнить образ своей любимой матери, его бабушки, лишь мучительными вспышками посещавший ее во сне»²⁸⁸.

Эта наследственная амнезия прошла под воздействием шока от убийства мадам Бларанберг. Чудовищное это преступление неожиданно пробудило в Прусте воспоминания и одновременно чувство вины за свое собственное дурное поведение. Это чувство вины, конечно, неотделимо от игры сходств и двойничеств:

«Он увидел, так же ясно, как свою болезнь, что его годы “по направлению к Германтам” и даже его гомосексуализм были не только замещением его любви к матери, но и актами мщения. Он лишил ее жизни, хотя и не с помощью кинжала, но не менее верно; в тот момент, когда во время

²⁸⁷ Об идентификации Пруста с его матерью и особенно бабушкой в контексте «скорби и меланхолии» см. *Goodkin Richard E. Around Proust*. Princeton. Princeton University Press, 1991, pp. 127–145.

²⁸⁸ *Painter George D. Proust: the Later Years*. Boston—Toronto, Little Brown and Company, 1965, p. 50.

первого приступа головокружения на ступенях в Эвиане она потеряла сознание, она могла крикнуть своему сыну, как мадам Бларанберг: “Что ты со мной сделал?”»²⁸⁹.

Эта неспособность вспомнить лицо матери и последующее обречение памяти относительно ее облика — факты примечательные. Можно предположить, что первоначально идентификация Пруста с матерью столь велика, что он не может «видеть» ее лица как лица другого, точно так же как человек не может видеть своего собственного лица иначе как в зеркале, когда лицо это становится лицом другого.

Тема же двойника интересна в той мере, в какой вводит возможность увидеть себя со стороны. Известно, что немецкий романтизм, придумавший эту тему, вдохновлялся идеей Фихте об *интеллектуальном созерцании*, высказанной во «втором введении» к «*Wissenschaftslehre*». Согласно Фихте, человек в состоянии обрести способность видеть себя со стороны и таким образом контролировать бессознательные стороны своей деятельности. Отсюда романтическая идея о возможности встать над самим собой, сходная с фихтевским постулированием «Я» — «Не-Я»²⁹⁰.

Прустовский текст строится таким образом, как если бы убийство мадам Бларанберг позволило Марселю взглянуть на себя со стороны, увидеть себя в своем двойнике — Анри. И эта способность выйти за пределы собственного «Я» естественно сопровождается восстановлением памяти — лицо матери (неотличимое от лица самого Пруста) становится видимым со стороны, всплывает в воспоминаниях.

Закономерно основная часть эссе касается памяти и зрения как особых идентификационных механизмов. По мнению Пруста, само воспоминание — это процесс, буквально разрушающий самосознание вспоминающего. Это исчезновение «Я» в процессе воспоминания выражается в специфической форме зрения:

«Наши глаза играют большую, чем принято считать, роль в активном исследовании прошлого, называемом воспоминанием. Если в какой-то момент человек ищет что-то в прошлом и старается это что-то зафиксировать, вернуть на мгновение к жизни, и вы взглянете на глаза этого человека, вы увидите, что окружающие формы, только что отражавшиеся ими, мгновенно покинули их (*ils se sont immédiatement vidés des formes qui les entouraient et qu'ils reflétaient il y a un instant*). “У вас отсутствующий взгляд, вы находитесь не

²⁸⁹ Ibid., p. 70. Показательно, что много позднее Пруст воспринял приступ головокружения как предвестие собственной смерти.

²⁹⁰ См.: *Walzel Oskar*. German Romanticism. New York, Capricorn Books, 1966, pp. 24—27.

здесь”, — говорим мы, хотя видим лишь изнанку того явления, которое совершается в мыслях»²⁹¹.

Пруст сравнивает эти глаза с «телескопами, направленными на невидимое», и замечает, что своего рода слепота поражает вспоминающего. Воспоминание — это чтение чего-то невидимого для внешнего наблюдателя, чтение скрытого текста на сетчатке, вытесняющего видение актуально существующего. Глаз утрачивает устремленность на дистанцированное. Он как бы обращается внутрь самого себя. Объект зрения теперь оказывается не вне глаза, но внутри него, на собственной сетчатке, которая перестает регистрировать внешние объекты и сама становится объектом зрения. Ситуация эта явно напоминает маленького человека внутри большого, как у Декарта, или по меньшей мере предполагает наличие второй сетчатки, которая может дублировать первую и регистрировать зрелище, vyplывающее из глубин памяти в глаз:

«Я вспоминаю, как изменялись очаровательные глаза принцессы Матильды, когда они останавливались (*se fixaient*) на том или ином изображении, которое оставили (*déposée*) на ее сетчатке такие-то великие люди, такие-то грандиозные зрелища начала века, и это-то исходящее из них изображение (*cette image-la, émanée d'eux*), которого мы никогда не увидим, она созерцала. В эти моменты, когда мой взгляд встречался с ее взглядом, соединявшим короткой и загадочной линией настоящее с прошлым в стремлении воскресить его, я испытывал ощущение чуда (*suraturel*)»²⁹².

Воспоминание отчасти похоже на безумие и смерть, потому что предполагает утрату собственного «Я». Безумие Бларанберга описывается Прустом как ослепление. Писатель подробно разрабатывает эту тему на ряде мифологических параллелей. Прежде всего он упоминает «повязку, которой Афина ослепила дух Аякса, заставив его убивать пастухов и стада в лагере греков и лишив его даже догадки о том, что он делает. “Это я бросила (*jeté*) лживые образы в его глаза”»²⁹³, — цитирует Афины Пруст. Афина тут действует как память, замещая актуальные восприятия призраками, побуждающими Аякса к бессмысленной бойне.

Вторая параллель тоже взята из Софокла. Самоубийство Бларанберга («левая часть его лица была обезображена выстрелом. Глаз свисал на подушку»²⁹⁴) вызывает в памяти Эдипа. Пруст приводит

²⁹¹ Proust Marcel. Pastiches et mélanges, p. 197.

²⁹² Ibid., p. 198.

²⁹³ Ibid., p. 201.

²⁹⁴ Ibid., p. 203.

подробное описание самоослепления Эдипа, подчеркивая самые кровавые детали:

«...он отрывает от одежд Иокасты золотые застёжки и выкалывает ими открытые глаза, говоря, что они больше не увидят несчастий, которые он перенес, и горестей, которые он причинил. И, выкрикивая проклятия, он еще и еще раз наносит удары по глазам, веки которых открыты, и кровавые зрачки (*prunelles*) его текут дождем, градом черной крови по его щекам»²⁹⁵.

Выпадающий из головы Бларанберга глаз — деталь, как будто прямо заимствованная у Софокла, хотя полный ее смысл задается ситуацией двойничества, императивом видения себя со стороны. Валерий Подорога, анализируя категории описания зеркального пространства у Мишеля Фуко, замечает, что в таком пространстве

«все без исключения взгляды обладают кинематическим действием: они выталкивают нас из места перед изображением на полотне, из той реальности, где мы только зрители»²⁹⁶.

Глаз такого «вытолкнутого» из структуры зрения зрителя уже не может ассоциироваться с *точкой* зрения. Он как бы выпадает из границ не только визуальных структур, но и собственного тела:

«Глаз — это то, что может быть глазом лишь тогда, когда он вырван, вытарашен, залит слезами, кровью, когда просто слеп или поражен катарактой»²⁹⁷.

Вывранный глаз, как пишет Фуко, — это метафора рефлексии, обращения зрения на само себя, странно воспроизводящая декартовскую фантазию маленького человека внутри большого человека, но как бы обращенную внутрь тела — «в костяную пещеру черепа»:

«В философии рефлексии глаз из своей способности видеть черпает силу, позволяющую ему непрестанно становиться все более внутренним по отношению к самому себе. Позади всякого глаза, который видит, есть более напряженный глаз <...>; а позади этого — еще один, потом другие, все более изощренные и субтильные, — и так до тех пор, пока

²⁹⁵ Ibid., p. 203.

²⁹⁶ Подорога Валерий. Навязчивость взгляда. Мишель Фуко и живопись. — В кн.: Фуко Мишель. Это не трубка. М., Художественный журнал, 1999, с. 104—105.

²⁹⁷ Там же, с. 140.

субстанцией их не окажется, наконец, чистая прозрачность взгляда»²⁹⁸.

Ситуация Эдипа прямо связана с трагическим нарастанием рефлексии, кульминацией которой и оказывается вырывание глаза, ослепление. Дело в том, что Эдип, с самого начала предстающий как мудрец, хорошо видит *вокруг* себя, но не в состоянии увидеть *себя*, не может обратить взгляд на то истинно близкое, что составляет его сущность. Именно поэтому в зоне слепоты для него остается то, что целиком определяет его идентичность, — его происхождение, исток его самого. Постепенно, пытаясь обнаружить убийцу Лаяя, Эдип как бы обращает глаза на собственный исток и обнаруживает в нем самого себя. Глаза Эдипа буквально выворачиваются, обращаясь к самому себе, и одновременно включаются в структуру зрения, описанную Фуко, — глаз за глазом, и так до бесконечности. Возникновение второго глаза за его собственным, вывернутым внутрь, на себя, — это лишь указание на то, что сам Эдип парадоксально становится объектом собственного зрения. Бернард Нокс описывает эту метаморфозу как превращение открывателя (*discoverer*) в открываемое (*discovered*): «Искатель превращается в искомую вещь, открыватель — в открываемое»²⁹⁹, — пишет он.

Эдип не может видеть «себя», потому что он целиком обращен вовне, не к *близкому*, но к *далекому*. В отличие от Аякса Эдип не был обманут лживыми образами, он прекрасно видел окружающее. Его проблема была иной. Он был рабом *ясно видимого*³⁰⁰, и в этом смысле он противопоставлен у Софокла слепому мудрецу Тиресию, чей провидческий дар прямо связан с его ослепленностью. Трагедия Эдипа, проистекает из его неспособности видеть близкое — прошлое, истоки, начало, из того, что воспоминания в нем изгнаны актуальным восприятием, в конечном счете эквивалентным слепоте³⁰¹.

²⁹⁸ Фуко Мишель. О трансгрессии. — В кн.: Танатография Эроса. Сост. С. Л. Фокин, СПб., Мифрил, 1994, с. 125—126.

²⁹⁹ Knox Bernard. Oedipus at Thebes. New Haven, Yale University Press, 1957, p.131.

³⁰⁰ Бернард Нокс специально останавливается на важности «ясности» для Эдипа и рассматривает роль понятия «ясность» — *saphês* — для пьесы Софокла. — Ibid., p. 133—135.

³⁰¹ Жан-Пьер Вернан так комментирует двойственность положения Эдипа в оппозиции слепота/провидение: «... когда темнота рассеялась, когда все стало видимым, когда свет упал на Эдипа, именно тогда он увидел день в последний раз в жизни. <...> С точки зрения людей, Эдип — ясновидящий вождь, равный богам; с точки зрения богов, он слеп, он ничто» (*Vernant Jean-Pierre, Vidal-Naquet Pierre. Oedipe et ses mythes. Bruxelles. Ed. Complexe, 1988, pp. 30—31*).

Безумие и убийство возникают из несовместимости памяти и восприятия. Воспринимая мир, человек лишается памяти и утрачивает свое «Я»; вспоминая о прошлом, человек утрачивает свое «Я» в настоящем, переживает ту же потерю. Сходная идея несовместимости памяти и восприятия была высказана за несколько лет до очерка Пруста в «Исследованиях истерии» Брейером и затем развита Фрейдом в «Толковании сновидений». Брейер сформулировал проблему следующим образом:

«Один и тот же орган не может выполнять две взаимопrotivоречащие функции. Отражающее зеркало телескопа не может в то же самое время быть фотографической пластинкой»³⁰².

Показательно, что Брейер и Пруст используют одну и ту же метафору телескопа. Фрейд прибегает к той же метафоре, но в ином контексте. Обсуждая вопрос *психической локализации* (определения места видений в сновидениях), Фрейд сравнивает ее с *идеальной точкой* — иллюзорным местоположением изображений в оптических приборах, в том числе в микроскопах и телескопах. Фрейд осознает неточность своей метафоры, но признается, что не может найти лучшей. Впрочем, замечает он, любые метафоры годны, покуда «мы не принимаем строительные леса за само здание»³⁰³.

И все же, несмотря на любые оговорки, использование оптического аппарата (основанного на принципе камеры-обскуры или глаза) для описания психических процессов, не имеющих ничего общего с физикой зрения, очень показательно. В главе «Логика иллюзии» я уже говорил о попытках Ричарда Рорти и Джонатана Крери представить камеру-обкуру как картезианскую и посткартезианскую модель мышления. Когда же мы имеем дело с «видениями» (самого разного толка: сновидениями, галлюцинациями, воспоминаниями), метафорическое, несуществующее пространство их манифестации почти неизбежно принимает форму глаза. Видение почти неотвратимо помещается внутрь глаза даже тогда, когда оно исключает зрение.

Глаз, таким образом, приобретает двойную функцию — аппарата зрения и темной комнаты проекций образов из глубины сознания, прежде всего памяти (если использовать кинематографическую метафорику — камеры и проектора одновременно). Сетчатка же преобразуется в двустороннюю мембрану, получающую изображения и снаружи и изнутри. Такое преобразование было кодифицировано уже упоминавшимся Иоханнесом Мюллером, который считал, что сетчатка может возбуждаться с обеих сторон:

³⁰² Freud and Breuer. *Studies on Hysteria*. New York, Avon Books, 1966, p. 231.

³⁰³ Freud Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. New York, Avon Books, 1965, p. 575.

«Ощущения света и цвета возникают, когда некоторые части сетчатки раздражаются любым внутренним возбудителем, таким, как кровь, или внешним раздражителем, таким как механическое давление, электричество и т. д.»³⁰⁴.

Раньше уже говорилось об этих идеях Мюллера, в частности о его попытке разорвать однозначную связь зрения исключительно с одним внешним стимулом. Описание Пруста вполне согласуется с этими установками Мюллера, например, когда он описывает глаза принцессы Матильды, разглядывающие видения прошлого.

Трудно представить себе, где именно должен размещаться зритель этих невидимых зрелищ, поднимающихся из глубины памяти на крохотный экран сетчатки. По идее, ему лучше всего располагаться вне глаза и заглядывать внутрь снаружи через зрачок. Иная возможность — повернуть глаза внутрь, покуда зрачки не обратятся к внутренней стороне головы, а сетчатка не вывернется наружу. Шандор Ференци рассуждал по поводу появления во сне так называемого симптома Бабинского — выворачивания осей глаз:

«Особо следует отметить иннервацию глазных мышц во сне; глаза вывернуты вверх и наружу. Физиологи утверждают, что это возвращение к положению глаз животных, не обладающих бинокулярным зрением (как, например, рыбы)»³⁰⁵.

Когда глаза выворачиваются во сне, сновидения могут быть спроецированы на сетчатку как бы изнутри. Это выворачивание направления зрения сопровождается радикальным филогенетическим регрессом. Человеческие существа становятся похожими на древние виды — рыб, земноводных. Пробуждение памяти поэтому в пределе может идти рука об руку с физической метаморфозой тела.

Рильке связал этот вывернутый взгляд животных с их способностью превращаться в объекты своего собственного созерцания, с глубинным изменением в положении субъекта. Вывернутый взгляд открывает доступ к вещам, к их «иной стороне». Морис Бланшо специально останавливается на соответствующих пассажах в «Дуинских элегиях»³⁰⁶:

³⁰⁴ Cit. in: *Crary Jonathan*. Techniques of the Observer. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990, p. 91.

³⁰⁵ *Ferenczi Sandor*. Thalassa: A Theory of Genitality. New York, The Psychoanalytic Quarterly, 1938, p. 76.

³⁰⁶ Бланшо специально комментировал начало Восьмой элегии: «Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsre Augen sind / wie umgekehrt...» (Всеми глазами создание видит / Ширь. Только наши глаза такие, / как если бы они были вывернуты). В переводе В. Топорова этот текст выглядит так: «Во все глаза взирает Естество / в наружный мир. И только наше зренье, / наоборот, повернуто вовнутрь...» — *Рильке Райнер Мария*. Стихотворения (1906—1926). Харьков—М., Фолио—АСТ, 1999, с. 530.

«Животное там, куда оно смотрит, и его взгляд не отражает его и не отражает вещь, но открывает его на нее. Иная сторона, которую Рильке также называет “чистое отношение”, — это чистота отношения, факт существования в этом отношении, вне себя, в самой вещи, а не в ее репрезентации. Смерть в этом смысле будет эквивалентна тому, что было названо интенциональностью. Благодаря смерти “мы смотрим вовне открытым взглядом (*un grand regard*) животного”. Смерть выворачивает глаза, и это выворачивание — иная сторона, а иная сторона означает жить, не отвернувшись, но вывернувшись вспять (*non plus détourné, mais retourné*)...»³⁰⁷

Это выворачивание в чем-то похоже на выворачивание письма в рассказе Эдгара По, о котором речь шла в главе «Линия обретает плоть», но обращено оно здесь не на объект зрения, а на сами глаза. Это чисто физическое выворачивание глаз фундаментально меняет отношения с памятью. Образы памяти, конечно, по своей сути не могут быть увидены кем бы то ни было вне моего собственного тела. Да и видимы они лишь в метафорическом смысле. Выворачивание глаз придает им характер почти актуальных перцепций, связанных с существованием чуть ли не внешнего объекта.

Эрвин Штраус заметил, что недостатком большинства схем, иллюстрирующих механизм зрения, является то, что в них глаз фигурирует в том же пространстве, что и объект зрения. Между тем глаз и объект зрения относятся к совершенно разным пространствам, между которыми имеется непреодолимый разрыв:

«“Там” смотрящего в диоптрике подчиняется тем же правилам, что и “там” видимого. Между тем глаз не видит себя; “здесь” — вообще невидимо. Здесь — это “слепое пятно” всей панорамы. <...> “Здесь” смотрящего вовсе не является оптической реальностью. “Здесь” в противоположность “там” — это мое здесь. Видимое же, напротив, <...> не мое»³⁰⁸.

Выворачивание глаза как раз и стремится преодолеть различие между «здесь» и «там», только вывернув отношения между ними наизнанку. Теперь глаз как бы относится к области «там», то есть

³⁰⁷ Blanchot Maurice. *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955, pp. 173—174.

³⁰⁸ Straus Erwin W. *Psychiatry and Philosophy*. — In: *Psychiatry and Philosophy*. Ed. by Maurice Natanson. New York, Springer-Verlag, 1969, p. 27.

не моего, объективно данного, а объект зрения занимает место моего «здесь». При этом сам физический процесс обращения глаз направлен на то, чтобы смазать, снять различие между этими пространственно несовместимыми локусами.

Речь идет о взгляде, хотя и обращенном к образам памяти, но как к образам чисто зрительным, лишенным того, что Бланшо называет «дурной внутренностью». Речь идет о посещении человеческого сознания, как если бы оно было «закрыто на себя, населено образами» (Бланшо), но без всякого присутствия психологизированной субъективности.

Идея *идеальной точки* отсылает еще к одному моменту. Если изображение локализовано в этой точке — оно четко и хорошо различимо. Однако эта точка окружена обширной зоной нечеткого. С точки зрения физиологии зрения, чтобы ясно увидеть изображение, глаз должен подвергнуться аккомодации. Идеальная точка — это невидимая точка аккомодации.

Законы аккомодации были описаны еще в начале XVII века. Начиная с этого времени изучение зрения в значительной степени было сосредоточено на «дефектах» видения. Еще ученик Ньютона Джеймс Джюрин (James Jurin) определил три уровня отчетливости картинки: совершенный, несовершенный и абсолютно неразборчивый. Джюрин определил границы совершенного зрения от пяти дюймов до пятнадцати футов³⁰⁹. Некоторые художники, следившие за соответствующими исследованиями, начали отличать в своих полотнах слой абсолютной четкости от слоя расплывчатых контуров. Майкл Баксанделл связал такого рода новации (например, у Шардена) с теорией восприятия Локка и некоторыми работами в области оптики, смысл которых суммировал Питер Кампер (Pieter Camper):

«Сетчатка... не в равной мере чувствительна во всех своих частях... Наиболее чувствительна она там, где прикрепляется к зрительному нерву, — это точка как раз на оси зрения. Вот почему, по мнению Лагира (La Hire), мы двигаем глазами, чтобы изображение оказалось в этой точке...

³⁰⁹ Исследования в области оптики аккомодации стали особенно модными после того, как английский ученый Янг (Young) опубликовал в 1793 году свои «Наблюдения о зрении». С 1793 по 1802 в «Philosophical Transactions» Королевского научного общества ежегодно появлялись работы по физиологии зрения, в основном посвященные аккомодации. Работы эти увенчались успешным описанием механизма аккомодации Эверардом Хоумом (Everard Home) и Джесси Рамсденом (Jesse Ramsden). — Levine J.R. Early Studies in Visual Optics, with particular reference to the Mechanism of Accommodation. — In: Historical Aspects of Microscopy. Cambridge, Hefter and Sons, 1967, pp. 139—150.

(Королларий... Отсюда ясно, почему в живописи только одна часть должна быть освещена и изображена с высочайшей четкостью)»³¹⁰.

Чувство реальности в таких изображениях зависит от остроты зрения или даже от способности глаз к аккомодации, к изменению фокуса, к переходу от одного объекта к другому. Способность менять местоположение *идеальной точки* связано с возможностью переключаться с внешнего на внутреннее видение. Это переключение характерно для особых состояний — художественного вдохновения, ясновидения и умирания.

2

Эффект ретроградного движения от восприятия к воспоминанию в момент умирания особенно интересовал Бергсона, который неоднократно обращался к нему как к эффекту «панорамной памяти» умирающих. В «Материи и памяти» (1897) он описывает состояние расслабления (*relâchement*) сознания и нервной системы в целом, когда начинают всплывать забытые воспоминания:

«Воспоминания, которые казались исчезнувшими, вновь возникают с необыкновенной четкостью; мы переживаем во всех деталях совершенно забытые сцены детства; мы говорим на языках, о которых мы даже не помним, что учили их. Но нет ничего более поучительного в этом смысле, чем то, что переживают в некоторых случаях неожиданного удушья тонущие и повешенные. Так, человек, вернувшийся к жизни, заявляет, что видел перед собой за короткий промежуток времени все забытые события своей жизни, во всех их мельчайших деталях и в том порядке, в каком они случились. Человек, который бы грезил свое существование вместо того, чтобы его проживать, постоянно держал бы перед своим взглядом бесконечное множество деталей своей минувшей жизни»³¹¹.

Панорамное видение умирающих, или *гипермнезия*, — это результат переключения сознания от восприятия на воспоминание в

³¹⁰ *Baxandall Michael*. Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. New Haven—London. Yale University Press, 1985, p. 93. Кампер, конечно, говорит не о точке аккомодации, а о «*macula lutea*» — пятне на сетине, в границах которого глаз добивается максимально четкого зрения. Сколько-нибудь значительное пятно это имеется только у человека и приматов (*Gregory William K.* Our Face From Fish To Man. New York, Capricorn Books, 1965, p. 199).

³¹¹ *Bergson Henri*. Matière et Mémoire. Paris, Félix Alcan, 1910, p. 168—169.

результате утраты контакта с реальностью. По мнению Бергсона, обычное состояние человеческого духа — это неослабевающая сконцентрированность на настоящем, ориентированная в сторону будущего. Это состояние как бы фильтрует воспоминания, допуская до поверхности сознания лишь те, которые необходимы для ориентации в настоящем и для движения к будущему. В тот момент, когда умирающий осознает, что жизнь его не может быть спасена, эта сконцентрированность мгновенно проходит, и «Я» как бы поворачивается в сторону прошлого, тем более решительно отворачиваясь от настоящего, чем более оно безнадежно. Отсюда — феномен гипермнезии.

Жорж Пуле, проследивший развитие интереса Бергсона к этой теме и ее разработку до французского философа, пишет о чисто негативном эффекте, создающем панорамное видение умирающих, эффекте уменьшения, ослабления, отворачивания, «вызывающем в сознании всплеск самой позитивной из вещей — тотального воспоминания, то есть видения себя самим собой»³¹². Этот эффект самодистанцирования, «видения себя самим собой» как раз и описывается в категориях выворачивания глаз.

Замещение внешнего зрения внутренним может быть мгновенным, но часто оно наступает постепенно. Первоначально восприятие внешнего мира обладает ясностью присутствия, но постепенно четкость очертаний внешнего мира ослабевает, идеальная точка сдвигается и начинают всплывать внутренние образы. Сначала они лишены четкости и накладываются на внешние формы, которые они постепенно вытесняют. Невольная память, столь дорогая Прусту, возникает из этих вянущих восприятий³¹³.

Одно из лучших описаний гипермнезии дал Амброз Бирс в знаменитом рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей», где в момент казни героя, когда он повисает в петле, воспоминания в нем достигают рельефности сверхострого восприятия:

«Сейчас он полностью владел своими физическими чувствами. Они были действительно сверхъестественно острыми и цепкими. Что-то в чудовищном шоке, пережитом его орга-

³¹² Poulet Georges. Bergson: le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition. — In: Poulet G. L'espace proustien. Paris, Gallimard, 1963, p.157.

³¹³ В известном письме Антуану Библио (ноябрь 1912) Пруст писал: «Я верю, что в качестве первичного материала для работы художник должен обращаться к невольной памяти. Прежде всего из-за того, что эти воспоминания — невольные и обретают форму по собственному произволу, вдохновляясь сходством с подобным же моментом, они одни несут на себе печать подлинности. К тому же они возвращают нам вещи строго пропорционально соотношению памяти и забвения. И наконец, так как они дают нам то же ощущение в иных обстоятельствах, они освобождают его от контекста, они дают нам его вневременную сущность» (Letters of Marcel Proust. New York, Vintage Books, 1966, p. 227).

нической системой, до такой степени возбудило и истончило их, что они стали регистрировать вещи, до того никогда не воспринимавшиеся. Он почувствовал рябь на своем лице и почувствовал отдельные звуки ударов воды. Он посмотрел на лес на берегу ручья, увидел отдельные деревья, листья и жилки на каждом листе — увидел даже насекомых на них: саранчу, мух с блестящими тельцами, серых пауков, протягивающих паутину с ветки на ветку. Он отметил призматические цвета в каждой из росинок на миллионе травинок»³¹⁴.

Почти как паранойя-критические полотна Дали или «утка и кролик» в знаменитой оптической иллюзии, проанализированной Витгенштейном, прустовские иллюзии двусторонни. Они существуют между прошлым и настоящим как между двумя разнородными пространствами.

Жерар Женетт обратил внимание на эпизод, когда Марсель впервые едет в поезде в Бальбек и видит в окнах с одной стороны восхитительный восход солнца, а в окнах с другой стороны — «ночную деревню с крышами, голубыми от лунного света».

Эти картины у Пруста, как замечает Женетт, «вместо того, чтобы воодушевлять друг друга, <...> борются друг с другом в болезненном чередовании <...>: “И я начал бегать от окна к окну, чтобы сблизить, чтобы снова сшить обрывающиеся, противостоящие части моего прекрасного багряного зыбкого утра в цельный вид, в неразорванную картину”. Стоит поочередно являющему их движению ускориться, и это компенсаторное движение “от окна к окну” станет невозможным»³¹⁵.

Тот же эффект отмечает и Жорж Пуле:

«Явление прустовского воспоминания не просто заставляет дух колебаться между двумя различными временами; он заставляет его выбирать между двумя несовместимыми местами. Воскрешение прошлого, говорит, суммируя, Пруст, заставляет наш дух “колебаться” между местами далекими и наличествующими “в дурмане нерешительности, подобной той, которую иногда испытываешь перед невыразимым видением в момент засыпания”»³¹⁶.

Пространства видения так, несмотря на их несовместимость, сплетены, что они одновременно и утверждают и отрицают друг

³¹⁴ Ambrose Bierce's Civil War. Chicago, Gateway, 1956, p. 93.

³¹⁵ Женетт Жерар. Фигуры, т. 1: М., Изд-во имени Сабашниковых, 1998, с. 89.

³¹⁶ Poulet Georges. L'espace proustien. Paris, Gallimard, 1963, pp. 17—18.

друга. Вот почему Вальтер Беньямин считал, что память Пруста ближе к забыванию, чем к воспоминанию. Беньямин же справедливо сравнивал прустовскую работу над текстом, в которой воспоминание переплетается с восприятием, — с плетением.

Он писал о «ткачестве его памяти, Пенелопиной работе воспоминания. Или же следует скорее называть ее Пенелопиной работой забывания? Не находится ли невольное воспоминание, прустовская *mémoire involontaire*, ближе к забыванию, чем к тому, что мы обычно зовем памятью? И не является ли эта работа спонтанного воспоминания, в котором воспоминание — это уток, а забывание — основа, перевертышем труда Пенелопы? Ведь здесь день распускает то, что было соткано за ночь»³¹⁷.

Беньямин напоминает о том, что латинское слово *textum* означает «паутина», «сеть». Текст же Пруста он сравнивает с паутиной, в которую день вплетает орнамент забвения. По-своему прустовский текст оказывается близок наркотическим видениям, по наблюдению самого Беньямина, строящимся (как любая истинная аура) вокруг орнамента. Об этом и об образе «ветвей-змей», разрушающих отношение фигуры и фона у Клода Фаррера, уже говорилось в главе «Линия обретает плоть». Эти орнаментальные ветви-змеи, имитирующие плетение, возникают и у Пруста.

В одном из неопубликованных фрагментов Пруст описывает художника, полностью погруженного в созерцание вишневого дерева, которое постепенно приобретает мистическую двойную жизнь. Структура ветвей дерева преобразуется в иную, квазиархитектурную структуру. Эта «сдвоенная вишня» позволяет осуществиться безостановочному движению изнутри наружу и наоборот, от основы — к утку и обратно:

«Поэт смотрит и кажется смотрящим одновременно и в себя, и на сдвоенную вишню (*le cerisier double*), в какие-то моменты что-то в нем заслоняет от него то, что он видит, и он вынужден какой-то момент пережить, точно так же как прохожий вынуждает его пережить, когда закрывает собой на мгновение сдвоенную вишню»³¹⁸.

Естественный рисунок ветвей действует наподобие теста Поршша, стимулируя процесс, известный в психологии как «проек-

³¹⁷ Benjamin Walter. On the image of Proust. — In: Benjamin Walter. Selected Writings, v. 2. Cambridge, Mass., The Belknap Press, 1999, p. 238.

³¹⁸ Proust Marcel. [La poésie et les lois mystérieuses]. — Proust Marcel. Contre Sainte-Beuve. Paris, Gallimard, 1971, p. 418. В «Под сенью девушек в цвету» Пруст вновь обращается к образу сдвоенного дерева, как одновременно принадлежащего настоящему и далекому прошлому.

ция»³¹⁹. Каждое растение, каждая форма потенциально может стать мнемоническим образом. Память в таких условиях работает как миметический механизм. Дерево у Пруста может буквально «породить» человека. Эта творческая мимикрия пронизывает весь мир Пруста и имеет множество следствий. Беньямин придавал особое значение этому свойству прустовского универсума, особенно проявившемуся в пародиях из «Подражаний и смеси»:

«Мимикрия любопытствующего — блистательный прием этих эссе, но она же свойство всего его творчества, в котором нельзя переоценить его страсть к растительному. Ортега-и-Гассет был первым, кто привлек внимание к вегетативности существования прустовских персонажей, столь надежно посаженных в среду их социального обитания, испытывающих влияние солнца аристократического фавора, колышущихся под ветром, дующим от Германтов или Мезеглиза, и безнадежно увязших в зарослях собственной судьбы. Это та среда, которая породила мимикрию поэта. Самые точные, самые пронизательные прозрения Пруста цепляются к их объектам, так же как насекомые цепляются к листьям, цветам, веткам, ничем не выдавая своего присутствия, покуда прыжок, взмах крыльев, взлет не сообщают пораженному наблюдателю, что какая-то непонятная индивидуальная жизнь незаметно проникла в чужой мир»³²⁰.

Вдохновение, точно так же как и смерть, открывает двойное зрение, отодвигая настоящее и восстанавливая прошлое в трагическом движении окончательного исчезновения. В раннем тексте «Смерть Бальдассара Сильванда» функцию двойного изображения берет на себя звук далеких колоколов. Превращение «настоящего» звука в уже отзвучавший звук оказывается эквивалентным умиранию. В области звуков весь этот процесс протекает совершенно ненавязчиво. Дело в том, что по своей природе новый звук неотличим от старого, единственное различие вносится «интерпретацией» или даже, вернее, переносом того же звука в иной временной слой:

³¹⁹ Эрнст Гомбрих дает следующее описание этого процесса: «Сам Роршах подчеркивал, что существует лишь разница в степени между обыкновенным восприятием, дополнением впечатлений нашим рассудком и интерпретациями, возникающими в “проекции”. Когда мы сознаем, что дополняем, мы говорим: мы “интерпретируем”, когда не осознаем, мы говорим: мы “видим”.

С этой точки зрения лишь разница в степени отличает то, что мы называем “репрезентацией”, от того, что мы называем “природным объектом”. Для первобытного человека ствол дерева или скала, похожая на животное, могли стать своего рода животным» (*Gombrich E.H. Art and Illusion. Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 105*).

³²⁰ Benjamin Walter. Op. cit., p. 242.

«Всю свою жизнь, когда он слышал звук дальних колоколов, он всегда невольно вспоминал их сладость в вечернем воздухе, когда еще маленьким мальчиком он возвращался домой в замок через поля.

В этот момент доктор пригласил всех подойти ближе, сказав: “Это конец!”

Бальдассар лежал с закрытыми глазами, и сердце его прислушивалось к колоколам, которых парализованный приближением смерти слух уже не ощущал. Он снова увидел мать, целующую его, как обычно, когда он возвращался домой...»³²¹

Незаметность перехода от восприятия к воспоминанию облегчает смерть Бальдассара. Эта мягкость перехода, однако, скорее типична для мира звуков, нежели изображений.

3

Одна из самых знаменитых сцен в «Поисках утраченного времени» — эпизод смерти Бергота в «Пленнице». Бергот умирает, рассматривая «Вид Дельфта» Вермеера на выставке голландской живописи (вся сцена написана после того, как сам Пруст испытал на этой выставке приступ головокружения, который воспринял как знак своей приближающейся смерти). Бергот отправляется на выставку после того, как прочитывает критическую статью о ней, где, в частности, говорится о картине Вермеера:

«Наконец он подошел к Вермееру, который вспоминался ему как самое поразительное, самое непохожее на все, что он знал, и в котором благодаря статье критика он впервые заметил маленькие фигурки в синем, и то, что фон был розовым, и, наконец, драгоценную субстанцию крошечного пятна желтой стены (*petit ran de mur jaune*). Его головокружение усилилось: подобно ребенку, стремящемуся поймать желтую бабочку, он устремил свой взгляд на драгоценное пятнышко стены. “Вот как я должен был писать”³²², — сказал он. “Мои последние книги слишком сухи, я должен был бы пройтись по ним несколькими слоями краски и сделать мой язык (*ma phrase*) таким же изысканным, как это пятнышко желтой стены”. <....> Он повторил себе: “Пятныш-

³²¹ *Proust Marcel. Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours. Paris, Gallimard, 1971, p. 27.*

³²² Невольно приходит на ум заключение Хаксли по поводу испытанных им под действием мескалина ощущений: «“Так следует видеть”, — повторял я, глядя вниз на свои брюки <...> “Так следует видеть, таковы вещи в реальности”». Эти видения обсуждаются в главе «Линия обретает плоть».

ко желтой стены с крутой крышей, пятнышко желтой стены". Пока он говорил, он опустился на круглый диван <...>, скатился с дивана на пол, в то время как посетители и служащие устремлялись ему на помощь. Он был мертв»³²³.

Критики настойчиво искали желтую стену в «Виде Дельфта», но так и не смогли договориться на этот счет. Адемар высказал мнение, что это вовсе не стена, а «маленькая крыша»³²⁴. Даниэль Арасс обнаружил ее у крайнего правого края картины, «почти на границе ее поверхности»³²⁵, и соответственно утверждал, что это смещение стены к самому краю существенно для нарушения целостности картины деталью. Мике Баль утверждала, что никакой желтой стены в «Виде Дельфта» вообще нет, что это чистая аберрация восприятия, возможно, связанная с чрезмерно сконцентрированным вниманием Бергота³²⁶.

Неуловимость этого желтого пятна, на мой взгляд, вполне вписывается в общую стратегию прустовского зрения. Пятно это как бы существует между реальной картиной и памятью, в неопределенном промежуточном пространстве. Именно трансформация перцептивного образа в нечто неуловимо иное останавливает движение актуального времени. Эта остановка времени и убивает Бергота, который неожиданно падает замертво. Гипермнезия, как уже говорилось, — это явление, прямо предшествующее смерти. Воспоминание опасно, потому что оно может вывести вспоминающего «по ту сторону», в область небытия.

Желтое пятнышко стены гипнотически действует на Бергота, поглощая собой его внимание до полного изнеможения и смерти. Одновременно это пятнышко отделяется от картины Вермеера и становится самостоятельной драгоценной субстанцией. Оно становится живописью, письмом как таковыми. Оно утрачивает связи с пространством «Вида Дельфта», превращаясь в слой краски, и более ничего. Этот разрыв связи с пространством и временем вермееровского пейзажа превращает желтое пятно стены в некую «*напряжную видимость*» (*visibilité flottante*), если использовать выражение Жоржа Диди-Юбермана³²⁷.

Но это же отделение от пространства вермееровского полотна может объяснить и странный факт безуспешных поисков маленькой желтой стены в «Виде Дельфта». Это отделение цвета от простран-

³²³ Proust Marcel. La prisonnière. Paris, Gallimard, 1954, pp. 222—223.

³²⁴ Adhémar H. La vision de Vermeer par Proust, à travers Vaudoyer. — Gazette des Beaux-Arts, № 68, 1966, p. 291.

³²⁵ Arasse Daniel. Le détail. Paris, Flammarion, 1996, p. 241.

³²⁶ Bal Mieke. The Mottled Screen: Reading Proust Visually. Stanford, Stanford University Press, 1997, pp. 82—84.

³²⁷ Didi-Huberman Georges. L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer. — La part de l'oeil, № 2, 1986, p. 117.

ства — процесс чрезвычайной сложности. Обыкновенно цвет, по счастливому выражению Джонатана Уэстфала, «пойман местом своего происхождения, потому что коэкстенсивен с ним»³²⁸, то есть имеет ту же пространственную конфигурацию. Хотя, будучи связан с местом и телом, принадлежа вещи, он дается нам только визуально. Его нельзя потрогать. Он едва ли не единственное качество вещи, которое совершенно недоступно другим чувствам, то есть не верифицируется ими. Это придает ему оттенок нематериальности.

Несмотря на эту свою ослабленную материальность, цвет зависит от контекста, каждый оттенок создается соседством с иным тоном, а потому зависит от собственного *места*. Отделение цвета от его «места» означает *перемену* цвета. Автономный цвет совсем не тот, каким он был до отделения от места своего происхождения. Витгенштейн писал о том, что если разрезать картину на цветовые зоны, то она распадется на плоские цветовые пятна, которые, по существу, имеют лишь приблизительное отношение к цветам в картине. Он даже считал, что, несмотря на все ограничения, речь в каком-то смысле может вестись о «цветах мест» (*Farben von Stellen*)³²⁹. Вот почему, строго говоря, отделение цвета от места невозможно, следует говорить о возникновении *нового* автономного цвета. Желтый цвет стены возникает именно в тот момент, когда восприятие Бергота отделяет цветовое пятно от контекста картины. Сам по себе этот желтый цвет оказывается знаком перехода из перцептивного в иное пространство.

Значение отделившегося цвета не может быть понято, он не может принадлежать никакому репрезентативному пространству. Это чистое становление видения, которое не может быть локализовано ни в какой идеальной точке. Это гуссерлевское «гиле», о котором говорилось в первой главе этой книги. Оно всегда вне фокуса. Всматривание в такое цветовое пятно — это всегда безнадежная попытка аккомодации. Аккомодация недостижима тут потому, что пятно это постоянно переходит, перелетает из одного пространства в другое, от восприятия к памяти и наоборот. Гуссерль писал:

«Видимости, которые я воспринимаю без аккомодации к ним, не объективны, точно так же как и видимости, которые остаются неизменными, когда аккомодация меняется из-за моего свободного движения»³³⁰.

³²⁸ *Westphal Jonathan*. Colour: Some Philosophical Problems from Wittgenstein. Oxford, Basil Blackwell, 1987, p. 92.

³²⁹ *Wittgenstein Ludwig*. Remarks on Colour. Berkeley, University of California Press, 1977, p. 52.

³³⁰ *Husserl Edmund*. Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book. Dordrecht—Boston—London, Kluwer Academic Publishers, 1989, pp. 324—325.

Пруст точно определяет существо этого текучего и оторванно-го от пространства цвета, когда говорит о физиогномической неопределенности девушек, встреченных им в Бальбеке:

«...заря молодости, все еще окрашивавшая багрянцем лицо этих девушек, и не распространявшаяся на то место, где уже находился я в моем возрасте, освещала все перед ними, как текучая живопись некоторых примитивов, золотым фоном выделяла самые незначительные детали их жизни. Для большинства даже лица этих девушек были неопределенны в этой смутной красноте зари, из которой еще не выступили их подлинные черты. Был виден лишь чарующий цвет, под которым еще не различалось то, что через несколько лет станет профилем»³³¹.

Багрянец, в котором тонут лица девушек, отделяет их от пространства повествователя, помещает их в зону некой неопределенности, становления, текучести и делает, по существу, невозможным ясное видение, блокирует аккомодацию.

Невозможность аккомодации в ином случае может быть причиной зрительского обморока и смерти. Провал аккомодации отражает разрыв, существующий между миром воспоминаний и миром реальности, разрыв, в который попадает субъект³³² и который в более мягкой форме намечен и в описании бальбекских девиц. В конечном счете цветовое пятно принадлежит не объекту зрения, но самому взгляду. Как замечает Диди-Юберман:

«...пятно (*le rap*) не требует того, чтобы быть хорошо увиденным, оно лишь требует смотрения, смотрения на что-то “спрятанное”, хотя и очевидное, находящееся тут же, ослепительное, но трудноопределимое. Пятно, собственно говоря, не “отделяется” подобно детали; оно образует пятно»³³³.

Уставившись на пятно, Бергот регрессирует на инфантильную стадию, он стремится поймать пятно, как ребенок — желтую бабочку. При этом бабочка тут не просто метафора — это метаморфоза слоя краски, это воплощение *летучей видимости*. Пятно, как бабочка, может свободно двигаться вместе со взглядом из одной части перцептивного поля в другую, из пространства восприятия —

³³¹ Proust Marcel. A l'ombre des jeunes filles en fleurs. Paris, Gallimard, 1954, p. 573.

³³² Смертоносный характер воспоминаний связан также и с манерой их манифестации. Ален де Латр говорит о том, что они вламываются [*l'effraction*] в мир восприятия (*Latre Alain de. La doctrine de la réalité chez Proust. Paris, José Corti, 1978, p. 190*).

³³³ Didi-Huberman Georges. Op. cit., p. 118.

в пространство памяти. Оно никогда до конца не принадлежит объективному миру.

В романе «Под сенью девушек в цвету» Пруст описывает метаморфозы своего окна, в котором непрестанно меняется пейзаж, превращая его в некую природную живопись разного стиля:

«И иногда к единообразно серым небу и морю с тонкой изысканностью добавлялось немного розового, в то время как маленькая бабочка, заснувшая в углу окна, казалось, ставит своими крыльями любимую подпись мастера из Челси под этой “гармонией в сером и розовом” в духе Уистлера»³³⁴.

Бабочка — это, конечно, мазок краски, но как бы не принадлежащий репрезентируемому миру, тому, что видится за окном. Это как бы подпись художника, странный выброс его субъективности на холст.

Цветовое пятно, яркий блик на поверхности, ей не принадлежащий, давно известны как причины гипнотического состояния. Еще в XII веке аббат Сугерий, например, описывал, как созерцание драгоценных камней на церковном алтаре вызывало у него отчетливое ощущение их постепенной дематериализации. И эта дематериализация открывала доступ в «иное», духовное пространство, существующее по ту сторону восприятия:

«Когда — в результате моего восхищения красотой Господнего дома — прелесть многоцветных камней уводила меня от внешних забот и подобающее тому созерцание побуждало меня к размышлениям, перенося то, что материально, в [сферу] нематериального <...>; и так, милостью Божьей, я мог анагогически переноситься из нижнего в высший мир»³³⁵.

Это освобождение от контекстуальных связей может описываться как обретение свободы в самом широком смысле, в том числе и свободы воображения и памяти. Кольридж замечал:

«Хорошо известно, что движение ярких цветов производит длящееся и очень сильное впечатление на глаз. Ничто в такой же мере, как яркий образ видимого спектра, возникающий в результате [этого движения], не может стать связующим звеном ассоциации, вызывающей [в памяти] чувства и образы, сопровождавшие это первоначальное впечатление»³³⁶.

³³⁴ Proust Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris, Gallimard, 1954, p. 457—458.

³³⁵ Cit. in: Panofsky Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, Doubleday, 1955, p. 129.

³³⁶ Coleridge S.T. *Biographia Literaria*, v. 2. Ed. by J. Shawcross. Oxford, Oxford University Press, 1907, pp. 109—110. Об интересе Кольриджа к блужда-

Когда Беньямин говорит о том, что наиболее точные прозрения Пруста цепляются к своим объектам подобно насекомым, он, по существу, употребляет ту же образность «летучей видимости», взгляда, перелетающего с объекта на объект подобно пятну, бабочке.

Бабочка — идеальный образ миметического объекта не только потому, что она перелетает с объекта на объект. Прежде всего, бабочка — это универсальный символ *psyche*, души умершего человека³³⁷. Она также традиционный образ метемпсихоза — полной трансформации, проходящей через стадию куколки, обычно сравниваемой с мумией — трупом до воскрешения³³⁸.

Но я хочу особо подчеркнуть иную черту — ее предрасположенность к мимикрии, способность бабочки вдруг, неожиданно возникать из цветового пятна, на котором за секунду до этого она была не видна. Способность неожиданно врываться в поле зрения, становиться центром внимания, поглощающим всего без остатка зрителя, покуда он не утрачивает свое «Я»³³⁹, — один из аспектов ее мимикрии.

Вероятно, в первый раз Пруст использовал бабочку в контексте памяти в коротком фрагменте «Подлинное присутствие» («*Présence réelle*», 1893). Этот фрагмент описывает альпийский пейзаж как этап воображаемого паломничества в некую страну грез. Название «Подлинное присутствие» должно читаться вопреки его прямому значению. Согласно объяснению Пруста, термин *présence réelle* позаимствован из католической литургии, где он обозначает собственную противоположность — отсутствие, *идеальное* присутствие³⁴⁰. В «Днях чтения» Пруст связывает «подлинное присутствие» с вечной разлукой³⁴¹. Рассказу о паломничестве предшествует

юющим цветным огням см.: Lowes J.L. *The Road to Xanadu. A Study in the Ways of the Imagination*. Boston, Houghton Mifflin, 1955, pp. 73—85.

³³⁷ Отделение души от тела со времен античности изображалось бабочкой, сидящей на скелете или ползущей по черепу, «как если бы она только что покинула куколку» (*Bendel Otto J. Observations on the Allegory of the Pompeian Death's-Head Mosaic*. — In: *Bendel Otto J. The Visible Idea. Interpretations of Classical Art*. Washington, Decatur House Press, 1980, p. 10).

³³⁸ О мифологии бабочки см.: *Siganos A. Les mythologies de l'insecte: histoire d'une fascination*. Paris, Librairie des Méridiens, 1985, pp. 68—69, 80—87, 162—181.

³³⁹ Показательно, что Бергот отправляется на выставку ради того, чтобы увидеть в том числе и желтую стену, о которой он не помнил до чтения критической статьи. Это волшебное желтое пятно буквально невидимо для Бергота, покуда оно не врывается в горизонт его восприятия со всей гипнотизирующей и смертоносной силой.

³⁴⁰ *Proust Marcel. Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*. Paris, Gallimard, 1971, p. 969.

³⁴¹ Он пишет о голосе в телефоне: «Подлинное присутствие — этот столь близкий голос — при реальной разлуке. Но и предвосхищение вечной разлуки» (*Proust Marcel. Contre Saint-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris, Gallimard, 1971, p. 529).

поражающее воображение явление бабочек, перелетающих через озеро (прозрачная метафора душ, пересекающих Лету, реку забвения):

«Однажды вечером момент был к нам особенно щедрым; за несколько секунд заходящее солнце окрасило воду во все цвета радуги, а наши души — во все оттенки восторга. Вдруг мы вздрогнули; мы только что увидели маленькую розовую бабочку, потом двух, потом пять, вспорхнувших с цветов на нашем берегу и летящих над озером. Вскоре они казались нам взлетающей пылью, розовой и нематериальной. Затем они достигли цветов противоположного берега, повернули назад и начали свой рискованный перелет еще раз, временами останавливаясь, как если бы под воздействием соблазна, над озером, столь изумительно окрашенным в этот час и подобным большому увядающему цветку. Это было выше наших сил, и глаза наши наполнились слезами. Эти маленькие бабочки, пересекающие озеро, сновали туда и сюда, как фантастический смычок над нашими душами, напряженными от эмоций при виде такой красоты и готовыми затрепетать. Легкое движение их полета ни разу не коснулось воды, но ласкало наши глаза, наше сердце, и с каждым взмахом их крыльев мы буквально теряли сознание»³⁴².

Бабочки тут создают всепронизывающую вибрацию, вызывающую игру «корреспонденций» — соответствий в бодлеровско-сведенборговском смысле, соединяя, смешивая всех и вся. Бабочки принимают обличье цветов, вода сама становится цветком, и даже души принимают участие в этой всеобщей мимикрии, смешиваясь с видением цветов и воды. Вся эта изощренная цепочка подмен, расширяющейся мимикрической волны неотделима от метаморфозы зрения. Первоначально метаморфоза зарождается прямо на поверхности воды, которую заход солнца покрывает всеми цветами радуги. Озеро само превращается в глаз, чья радужная оболочка подобна цветку. Бабочки, летающие над водой, ласкают «наши» глаза в самом прямом смысле слова. Тот факт, что глаз — скрытая метафора, объединяющая весь фрагмент, подтверждается странной фразой, возникающей перед самым концом:

«Мы бы никому не позволили подойти к нам близко, кроме наших горных проводников, чьи глаза отражают иное, нежели глаза других людей, и к тому же как будто иной “воды” (comme d’une autre “eau”)³⁴³.

³⁴² *Proust Marcel. Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*, p. 134—135.

Горное озеро с его «особой» водой — это глаз тех «невероятно высоких людей».

Все видение помещено в специальное пространство, напоминающее оптический ящик. Горизонт тут заслонен, а множество вписанных в это пространство перспектив («diversité des plans») создает зеркальную пространственную структуру. Садящийся «глаз» солнца пробуждает глаз озера, в котором отражается розовое облачко бабочек. Движение солнечного луча соотнесено с движением бабочек точно так же, как движение взгляда соотнесено с движением цветковых пятен.

Бабочки появляются как раз там, где взгляд солнца встречается со взглядом рассказчика над глазом озера, в котором они отражаются. Они как бы отмечают точку встречи трех взглядов. Они порождены слепящим лучом солнца; они — цветное пятно, выжженное солнцем на сетчатке. Они — видение, возникающее из взаимной игры отражений. Бабочка из вермееровского «Вида Дельфты» — той же породы, отражение солнечного луча над водой³⁴⁴.

В «Жане Сантее» Пруст вновь обращается к той же образности, но в ином контексте; впрочем, основная структура разобранного эпизода здесь сохраняется:

«Бабочки — знак и символ хорошей погоды, сохранявшие в тенистой прохладе неприкосновенным цвет небес, перепархивали с цветка на цветок подобно женщинам, фланирующим по улице в платьях из светлого, сияющего шелка, только когда погода хороша и настало лето. И все эти бабочки, а еще в большей степени птички, резвящиеся в воздухе и стайками сидящие на деревьях, вызывали в мыслях образы ангелов с крылышками на тех картинках, о которых я уже говорил, в то время как в небе, распахнувшем свою лазоревую глубину, подобное Богу-отцу в горящих лучах, сидело солнце. <...> Вот оно, царство благословенных, где нет ни одной темной тайны, где небо видно в глубинах реки, и солнце сияет над стенами, и восхитительные бабочки, прилетевшие неизвестно откуда и порхающие между цветов, беззвучно взмахивают своими синими, белыми, черными крыльями, усыпанными огневыми глазами. Все это почувствовал Жан, когда увидел отблеск солнца на столе»³⁴⁵.

³⁴⁴ О важности заходящего солнца для Пруста и использовании этого топоса у Пруста и Бодлера см.: *Hassine J. Essai sur Proust et Baudelaire*. Paris, Ed. A.-G. Nizet, 1979, pp. 229—231, 246—256. Ассин обращает внимание на одну значимую деталь: желтое пятно стены отражает невидимое солнце, выполняя таким образом функцию отражающего зеркала (как и вода в том же пейзаже). — Ibid., p. 231. Как и всякое зеркало, это полотно смешивает реальность и иллюзию, отражения «Я» с изображением объекта.

³⁴⁵ *Proust Marcel. Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*, p. 298—299.

Все видение вызвано солнцем, скрывающим Бога в своих лучах. Свет проникает повсюду, и именно он обнаруживает ранее невидимых бабочек на цветах. Но самая существенная деталь этого описания — «огневые глаза», горящие на крыльях бабочек. Глаз солнца отражается в бабочках не так, как раньше, — ярким цветовым или световым пятном, но буквально повторяется в зеркальной симметрии «огневых глаз». Эти огневые глаза прорезают темноту фона, черноту невидимого. Орган зрения здесь миметически воспроизводит сам себя. Зрение уже не столько выворачивается внутрь себя, сколько умножается в структуре зеркального миметизма.

Об этом зеркальном миметизме зрения речь пойдет в следующей главе.

ГЛАВА 9. БАБОЧКА ПАМЯТИ (НАБΟΚОВ)

1

У Пруста бабочка — случайный гость, у Набокова образность, связанная с ней, систематизирована и основывается на профессиональном опыте энтомолога³⁴⁶. В одном из интервью Набоков, возможно, имеет в виду Пруста, хотя и не называет его. Альпийская сцена в «Подлинном присутствии» расположена в Энгадине (Engadine). Еще один упомянутый у Пруста топоним — Альпгрунд (Alpgrund), откуда «взор достигает Италии». Оба эти названия появляются в интервью Набокова в характерном контексте:

«...я должен признать, что в определенном смысле энтомологический спутник покушается на мой романный мир. Это случается, когда упоминаются некоторые названия мест. Так, когда я читаю или слышу слова “Альп Грум, Энгландин”, обыкновенный наблюдатель внутри меня может понудить меня вообразить бельведер крошечной гостиницы, примостившейся на высоте 2000 метров, и косарей, работающих вдоль пути, прокладываемого вниз прямо до игрушечной железной дороги; но прежде всего и больше всего я вижу окаймленный желтым Ringlet, сидящий со сложенными крыльями на цветке, который скоро обезглавят эти проклятые косы»³⁴⁷.

Набоков усаживает свою бабочку на том же самом месте, на котором прустовский рассказчик восхищался своими бабочками. Сходство усиливается еще и мотивом смерти (косцы с косами); одновременно появляется типично набоковская тема противопоставления двух видов видения. Первый воплощен в «обыкновен-

³⁴⁶ В этой главе я не претендую на сколько-нибудь полный обзор представлений Набокова о памяти или использования бабочек в его творчестве. Первый сюжет, как и вопрос о влиянии Пруста на Набокова, рассмотрен в: *Foster Jr. John Burt. Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton, Princeton University Press, 1993; второй — проштудирован в книгах: *Karges Joann. Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera*. Ann Arbor, Ardis, 1985; *Nabokov's Butterflies*. Ed. by Brian Boyd and Robert Michael Pyle. Boston, Beacon Press, 2000. Последняя книга содержит исчерпывающее собрание материалов о Набокове-лепидоптеристе.

³⁴⁷ *Nabokov Vladimir. Strong Opinions*. New York, McGraw—Hill, 1981, p. 136.

ном наблюдателе внутри меня». «Обыкновенный наблюдатель» видит вдаль и панорамно. Соответственно его видение банально и совпадает с видением большинства людей. «Крошечная гостиница», «игрушечная железная дорога» принадлежат как раз к репертуару туристских клише, относящихся к альпийскому пейзажу³⁴⁸. Показательно, что Набоков противопоставляет «наблюдателю внутри меня» «Я», видящее нечто «невидимое» и почти совершенно не связанное с тривиальностью вида на почтовой открытке: «окаймленный желтым Ringlet». Имя бабочки здесь существенно, оно ассоциативно отсылает к теме памяти (обозначаемые этим словом «колечко», «локон» — типичные сентиментальные реликвии XVIII—XIX веков).

Набоков часто подчеркивает мнезическую роль бабочек, которым он приписывает мистическое свойство пробуждать воспоминания. Писатель обнаружил в себе «почти патологическую остроту способности к воспоминаниям», которую он считал наследственной и связывал ее с памятью:

«Было определенное место в лесу, пешеходный мостик через бурный ручей, где мой отец набожно замирал, чтобы вспомнить редкую бабочку, которую семнадцатого августа 1883 года ему поймал его немецкий наставник»³⁴⁹.

Эта «патологическая острота» воспоминаний пробуждается в нем вместе с растущим интересом к энтомологии:

«Когда я вызываю в памяти ту или иную тропку, которую я запомнил в малейших деталях, но относящуюся к лету до 1906 года, то есть даты, когда я записал на ярлыке первое местоположение, и куда я никогда не возвращался, я не в состоянии увидеть ни одного крыла, ни одного взмаха крыльев, ни одного лазоревого всплеска, ни одного увенчанного драгоценностью цветка, как если бы злые чары опустились

³⁴⁸ Это по видимости «нормальное» видение пейзажа в воспоминаниях может приобрести патологические черты, если оно приложено к объекту, расположенному в непосредственной близости от наблюдателя. Достоевский описывает воспоминания Мышкина о горах как панорамное видение уменьшающихся объектов. Патология такого зрения проявляется в полной мере, когда Мышкин точно такими же глазами видит Аглаю: «Иногда вдруг он начинал приглядываться к Аглае и по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был слишком странен: казалось, он глядел на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на портрет ее, а не на нее самое» (Достоевский Ф.М. Собр. сочинений в десяти томах, т. 6. М., Художественная литература, 1957, с. 392).

³⁴⁹ *Nabokov Vladimir*. Speak, Memory. New York, Capricorn Books, 1970, p. 75.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 129—130.

на Адриатику, сделав невидимыми все ее “leaps” (как сказал бы тот из нас, кто особенно любит жаргон)»³⁵⁰.

Места, которые живы в памяти Набокова, как правило связываются с охотой на бабочек:

«...сияют у меня в памяти все те необыкновенные, баснословные места — северные трясины, южные степи, горы в четырнадцать тысяч футов вышины, — которые с кисейным сачком в руке я исходил и стройным ребенком в соломенной шляпе, и молодым человеком на веревочных подошвах, и пятидесятилетним толстяком в трусиках»³⁵¹.

Любопытно это географическое понимание памяти. В воспоминаниях, являющихся одновременно и размышлением на тему памяти, Набоков писал:

«Я вижу пробуждение самосознания, как череду вспышек с уменьшающимися промежутками. Вспышки сливаются в цветные просветы, в географические формы»³⁵².

Показательно, что еще один крупный современный писатель-энтомолог Эрнст Юнгер пишет о своем увлечении бабочками совершенно в тех же тонах:

«Моя страсть росла год от года, покуда не стала напоминать страсть старого китайца, чья память таит десятки тысяч идеограмм. Вид их оживляет каждую, как если бы кто-то играл на многоцветной клавиатуре»³⁵³.

И тут же сообщает, что вид китайской бабочки вызывает в его памяти поля под Гонконгом «со всеми деталями их строения».

И все же, несмотря на близость с Юнгером, «географические формы» Набокова явно противопоставляются им культурной памяти (в которую их помещает Юнгер), памяти, решительно им отмечаемой, как не принадлежащей ему лично, а потому не имеющей отношения к его индивидуальной подлинной памяти и в конечном счете к истине:

«Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба

³⁵¹ Набоков Владимир. Другие берега. В кн.: *Набоков Владимир. Рассказы. Воспоминания*. М., Современник, 1991, с. 525—526.

³⁵² Там же, с. 454.

³⁵³ *Jünger Ernst. Approches. Drogues et ivresse*. Paris, La Table ronde, 1973, p. 130.

предела жизни! <...> Я отказывался от своего лица, чтобы проникнуть заурядным привидением в мир, существовавший до меня. Я мирился с унижительным соседством романистов, лепечущих о разных йогах и атлантидах»³⁵⁴.

Все описанные попытки проникнуть в прошлое через культуру завершаются крахом. Недоверие Набокова к культуре столь велико, что даже русский язык он пытается оторвать от традиции русской культуры и представить его как свой собственный, абсолютно индивидуальный идиолект. Так он пишет о своем переходе с русского на английский:

«Переходя на другой язык, я отказывался таким образом не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого — или Иванова, няни, русской публицистики — словом, не от общего языка, а от индивидуального, кровного наречия»³⁵⁵.

Отказ от русской культуры как места обитания чрезвычайно существенен для всей творческой истории Набокова, который изначально осознает себя как писателя маргинального по отношению к русской эмигрантской среде и, разумеется, не существующего для советской культуры. В силу как обстоятельств, так и личных пристрастий Набоков стремится осознавать себя как абсолютно изолированную единицу, существующую вне культуры как таковой. Русскую же культуру он воспринимает как мертвую, сходную с культурой латинской.

Позиция Набокова может быть объяснена тем, что само понятие «культура» в современном смысле — явление относительно позднее и относится к XIX веку, когда идея нации начинает все более последовательно увязываться с идеей национальной культуры и языка. В отличие от *искусства*, господствовавшего до XIX века, культура находит свою легитимизацию не в отношении с истиной, абсолютном, но в существовании сообщества. Ален Бадью так описывает процесс, частью которого становится утверждение понятия «культура»:

«...современный мир вдвойне враждебен по отношению к процессу истины. Симптом этой враждебности проявляется, в частности, в подмене имен: там, где должно было бы стоять название процедуры истины, возникает другое, вытесняющее первое. Имя “культура” сотрет “искусство”. Слово “техника” зачеркнет слово “наука”. Слово “управление” — слово “политика”. Слово “сексуальность” подменит “любовь”. Система “культура—техника—управление—сексу-

³⁵⁴ Набоков Владимир. Другие берега, с. 453.

³⁵⁵ Там же, с. 451.

альность” вполне заслуженно соответствует рынку, а все эти термины входят в рубрику “реклама”; эта система ныне заменила другую — “искусство—наука—политика—любовь”, которая типологически идентифицирует процедуры истины»³⁵⁶.

Стать частью культуры означает отказаться от ориентации на истину, которая несколько не определяет отношения в рамках культуры (где посредственный писатель, одобренный сообществом, имеет высокий престиж), но всецело определяет ценности в сфере памяти. Память как сугубо индивидуальная часть «Я» принципиально враждебна культуре, в которой заправляют «романистки, лепечущие о разных йогах и атлантидах», то есть о прошлом, которое неизвестно индивидуальной памяти, но сохранено в архиве фальшивой и безличной памяти культуры. Отсюда, вероятно, и принципиальный для Набокова выбор природы и географии как основных локусов памяти, никак не зараженных близостью культуры.

Культура не только враждебна истинности природы, она саму эту истину превращает в жалкий набор гротескных клише. Так, в «Комментарии к “Евгению Онегину”» содержится целое небольшое эссе на тему «растения в культуре». Набоков, в частности, пишет:

«Жаль, конечно, что благозвучные названия некоторых растений, скажем, “l'alidore” (приведем наугад), вызывающие представление о любовных напитках и утренних туманах, становятся в Англии свиной бородавкой (из-за необычной формы цветов), или хлопковой коробочкой (из-за строения молодых листьев), или пуговицей пастора (намек на неприемлемость)»³⁵⁷.

Культура даже не в состоянии сохранить ясную связь между названием растения и его видом, она попросту все смешивает, релятивизирует и опошляет. Набоков спрашивает:

«...должен ли переводчик понимать название растения буквально (следуя своему словарю, который утверждает, что акация это “асасiа”), или ему следует выяснить, что это слово означает в действительности в его контекстуальном окружении — в условиях некоторого предполагаемого места и в свете некоторой литературной схемы?»³⁵⁸

³⁵⁶ Бадью Алан. Апостол Павел. Обоснование универсализма. М.—СПб., Московский философский фонд—Университетская книга, 1999, с. 13.

³⁵⁷ Набоков Владимир. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., НПК «Интелвак», 1999, с. 565.

³⁵⁸ Там же, с. 566.

«Место», о котором говорит Набоков, — это способ преодолеть пошлую неопределенность словарей и культуры в целом, это выведение истины из коммунальности и привязывание ее к единичности, неповторимости «локуса» индивидуального опыта³⁵⁹.

Целый ряд факторов, вероятно, объясняет увязывание бабочки с определенным местом памяти. Во-первых, само накалывание булавкой метафорически прикрепляет «летучую» бабочку к определенному месту. В этом жесте накалывания места поймки выполняют важную мнезическую функцию. Назвать бабочку, указать на ярлыке место ее нахождения — существенная часть работы лепидоптериста. Необходимость все более тонкой и изощренной классификации постепенно у Набокова-энтомолога стала преобладать над стремлением поймать бабочку. Но в этой классификационной работе места обитания имели существенное значение. В книге «Другие берега» Набоков вспоминает о немецком энтомологе Штаудингере, методы которого господствовали в науке до начала XX века:

«Между тем как он и его приверженцы консервативно держались видовых и родовых названий, освященных долголетним употреблением, и классифицировали бабочек лишь по признакам, доступным голому глазу любителя, англо-американские работники вводили номенклатурные перемены, вытекавшие из строгого применения закона приоритета, и перемены таксономические, основанные на кропотливом изучении сложных органов под микроскопом. Немцы силились не замечать новых течений и продолжали снижать энтомологию едва ли не до уровня филателии. <...> Викторианское и штаудингеровское понятие о виде как о продукте эволюции, подаваемом природой коллекционеру на квадратном подносе, т. е. как о чем-то замкнутом и сплошном по составу, с кое-какими лишь внешними разновидностями (полярными, островными, горными), сменилось новым понятием о многообразном, текучем, тающем по краям виде, органически состоящем из географических рас (подвидов)...»³⁶⁰

В английском варианте этой книги — «Speak, Memory» — Набоков уточняет, что грубые классификационные ярлыки, использованные Штаудингером для определения «внешних разновидностей»,

³⁵⁹ Характерно в том же «Комментарии» упоминание майского жука — одного «из двух разновидностей *Melolontha*», о котором говорится: «Некоторые поэты путают его жужжание или шум с гулом сумеречных бабочек, жужжащих с наступлением ночи над цветами» (Там же, с. 650). Поэт — это существо, не умеющее различать, как не умеет различать растения и насекомых культура.

³⁶⁰ Набоков Владимир. Другие берега, с. 524.

были «прикреплены к виду извне, как случайные придатки»³⁶¹. Эти придатки лишь поверхностно были связаны с географией и не шли дальше чрезвычайно упрощенного понимания места: «полярные, островные, горные». Только более сложная классификация позволяет обнаружить в бабочках «органические географические расы (подвиды)».

2

Каким образом бабочка несет на себе память места? Прежде всего благодаря мимикрии. Набоков поясняет, что утончение анализа и описания бабочек прямо вело его в сторону загадки мимикрии:

«Этими более гибкими приемами классификации лучше выражалась эволюционная сторона дела, и одновременно с этим биологические исследования чешуекрылых были усовершенствованы до неслыханной тонкости — и заводили в те тупики природы, где нам мерещится основная тайна ее. В этом смысле загадка “мимикрии” всегда пленяла меня <...>. Как объяснить, что южноамериканская бабочка-притворщица, в точности похожая и внешностью и окраской на местную синюю осу, подражает ей и в том, что ходит по-осиному, нервно шевеля сяжками?»³⁶²

Особенность географического подвида южноамериканской бабочки-притворщицы определяется не эволюционным механизмом, не «естественным отбором», потому что тонкость бабочкиного притворства «находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг гипотетического врага — птицы, что ли, или ящерицы...»³⁶³. Особенность подвида задается мистической способностью бабочки мимикрировать под условия обитания исключительно данного места. В случае с бабочкой-притворщицей под «местную синюю осу» «основная тайна природы», вероятно, заключается в том, что место вписывается с помощью мимикрии в анатомию тела насекомого, которое становится отпечатком места, его мнезическим знаком³⁶⁴. Тайнственность этого отпечатка не сводится ис-

³⁶¹ *Nabokov Vladimir*. Speak, Memory, p. 124.

³⁶² *Набоков Владимир*. Другие берега, с. 524.

³⁶³ Там же, с. 525.

³⁶⁴ В «Даре» научная биография энтомолога (отца Федора) выражает как раз ту эволюцию энтомологии, о которой писал Набоков: «В специальных журналах рассеяны сотни его статей, из коих первая — “Об особенностях появления некоторых бабочек в Петербургской губернии” (Horae Soc. Ent. Ross.) относится к 1877 году, а последняя — “*Austautia simonoides* n. sp., a Geometrid moth mimicking a small *Parnassius*” (Trans. Ent. Soc. London) — к 1916-му. Он едко

ключительно к анатомии, но фиксируется даже в особенностях смачно описанной Набоковым бабочкиной походки — «нервно шевеля сяжками».

В статье 1941 года «*Lysandra cormion* — новая европейская бабочка» Набоков описывает бабочку *Lysandra cormion* как странным образом имеющую отношение и к своей родственнице *Lysandra coridon*, и к чужому для нее роду *Polyommatus meleager*. «Я чувствую тут загадку, — писал Набоков. — Помимо связи, на которую намекала *cormion*, здесь, казалось, существовала миметическая близость между группами *meleager* и *coridon*...»³⁶⁵ Миметизм буквально разрушает понятие рода как некоего незыблемого и изолированного единства.

Микроскопическое исследование лепидоптерий оказывается странным микроскопическим чтением следов места, запечатленных на теле. И эта мимикрическая запись на теле, по мнению Набокова, — высшая форма проявления искусства, осуществляющаяся вне культуры. Художник должен подражать не образцам культуры, но именно художественной деятельности природы, воплощенной в мимикрии. Набоков пишет о своем открытии мимикрии насекомых в детстве:

«...мальчиком, я уже находил в природе то сложное и “бесполезное”, которого я позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве»³⁶⁶.

В 1941 году в лекции «Писатель», прочитанной в Стэнфорде, Набоков объяснял, каким образом природа с помощью мистической филогенетической памяти творит свои изощреннейшие шедевры мимикрии:

и веско полемизировал со Штаудингером, автором пресловутого “Katalog”» (*Набоков Владимир*. Дар. СПб., Азбука-Терра, 1997, с. 116). Эволюция эта проходит от простой и достаточной грубой локализации — «Петербургская губерния» до «обезьяноподобной» бабочки — Геометрида, имитатора малого Парнаса. Набоков, придумывая это название, не просто развлекается, вплетая в роман пародийный образ литературного имитатора, но и вполне серьезно намекает на то, что мимикрия находится по ту сторону чисто биологического и относится к сфере искусства. Место, которая она описывает, — это гора Парнас.

³⁶⁵ *Nabokov Vladimir. Lysandra cormion, a New European Butterfly.* — In: *Nabokov's Butterflies*. Ed. by Brian Boyd and Robert Michael Pyle. Boston, Beacon Press, 2000, p. 240.

³⁶⁶ *Набоков Владимир*. Другие берега, с. 525. Роже Кайуа, также считавший мимикрическую окраску бабочек видом искусства, полагал ее «бесполезность» важнейшим критерием. Он называл бабочек «интровертированными художниками», то есть художниками, использовавшими собственное тело в виде холста, обращенными не вовне, а на самих себя (*Caillois Roger. The Mask of Medusa*. London, Victor Gollancz, 1964, p. 38).

«Существует вид бабочек, на задних крыльях которых большое похожее на глаз пятно имитирует каплю жидкости с таким пугающим (унсаппу) совершенством, что даже линия, пересекающая крыло, слегка сдвинута как раз там, где линия проходит через — или, лучше сказать, под — пятном: эта часть линии кажется сдвинутой преломлением, как если бы там была настоящая шарообразная капля и как если бы мы видели сквозь нее рисунок на крыле. В свете странной метаморфозы от объективного к субъективному, пережитой точными науками, что может помешать нам предположить, что однажды настоящая упавшая капля каким-то образом филогенетически была сохранена как пятно?»³⁶⁷

Крылья бабочки действуют как совершеннейший художественный механизм без всякого участия культуры. Природа сама создает *trompe-l'oeil*, превосходящий своим совершенством любое творение художника. Шедевры природы — это следы бессознательной памяти, в которых обман сплетен с истиной самым причудливым и изощренным способом, требующим особого мастерства расшифровки.

Следы места едва ли различимы для глаза профана («филателиста»), типичного представителя сообщества, с которым связано существование культуры. Чтение этих следов требует специальной техники. Чем острее и точнее зрение, тем больше шансов локализовать бабочку в пространстве, то есть превратить ее в след памяти. В «Даре» есть чрезвычайно подробное описание лесной лужайки, перечисление всех населяющих ее видов насекомых. Как указывает Набоков, «божественный смысл этой лужайки выражался в ее бабочках»³⁶⁸. Этот «божественный смысл» в конечном счете сводится к ее уникальной локализованности, вписанной в композицию населяющих ее бабочек:

«Всю эту обаятельную жизнь, по сегодняшнему сочетанию которой можно было безошибочно определить и возраст лета (с точностью чуть ли не до одного дня), и географическое положение местности, и растительный состав лужайки, все это живое, истинное, бесконечно милое Федор воспринял как бы мгновенно, одним привычным, глубоким взглядом»³⁶⁹.

Разумеется, это мгновенное микрозрение превосходит параметры обычного человеческого восприятия. Наблюдатель Набокова —

³⁶⁷ Nabokov's *Butterflies*, p. 244.

³⁶⁸ Набоков Владимир. Дар, с. 150.

³⁶⁹ Там же, с. 151—152.

своего рода сверхчеловек. Среди прочего Федор, например, способен на лету, мгновенно, отмечать детали такого рода:

«Торопливо покинув лужайку и сев на лист ольхи, капустная самка странным задратием брюшка и плоским положением крыльев (чем-то напоминавшим приложенные уши) дала знать своему потертому преследователю, что она уже оплодотворена»³⁷⁰.

Евгений Замятин в «Рассказе о самом главном», также развивавшем тему микрозрения, не в состоянии был предположить, что мир гусеницы *Rhopalocera* может быть соотнесен с миром человека. Для него, в отличие от Набокова, мир людей и мир насекомых — два параллельно существующих, но прямо не соотнесенных универсума. Для Набокова же микромир представляет смысл лишь в той мере, в какой он соотнесен с миром человека. Отец Федора в «Даре» (и это не единственное такое место у писателя), рассуждая о мимикрии насекомых, буквально не может найти ей никакого иного объяснения, кроме существования «глаз человека»: «...словно придумана забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека»³⁷¹.

Эндрю Филд приводит мнение специалиста об энтомологической технике Набокова, в котором отмечается особая, уникальная острота его зрения:

«Эти детали и измерения почти уникальны своей точностью до одной чешуйки. До него и после никто этого не делал. Вместо того чтобы написать «широкая полоса» или «узкая полоса», он сосчитывал чешуйки, и это позволяло ему прийти к выводам, которых он иначе бы не получил. Помимо специального знания люканид, Набоков был мастером в еще одной области описания: гениталиях бабочки, что необыкновенно важно, потому что возможны большие различия в общей структуре бабочек, которые во всем ином выглядят совершенно одинаково. Орган, о котором идет речь, крохотный, но склеротичный отросток»³⁷².

³⁷⁰ Там же, с. 151.

³⁷¹ Там же, с. 126.

³⁷² *Field Andrew*. Nabokov: His Life in Part. Harmondsworth, Penguin Books, 1977, p. 270. Брайан Бойд дает такое описание набокдовской техники: «Со свойственной ему любовью к деталям он не мог удовлетвориться уровнем точности лепидоптерологического описания, которого уже достигли Шванвич и другие. Он обнаружил, что крошечные чешуйки на каждом крыле образуют ряды, расходящиеся от основания крыла. Это стало вторым главным принципом с важными следствиями: считая ряды чешуек — чего никто до него не делал, — он смог создать чрезвычайно точную систему локализации любой отметины на крыле бабочки» (*Boyd Brian*. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 67).

Эта фиксация на точности описания очень важна в контексте набоковского понимания соотношения искусства и памяти. С помощью бабочек и их мимикрии природа пытается обмануть ученых. Набоков благодаря невероятной остроте своего зрения противостоит этим «иллюзиям» природы. Это соревнование с «Видимой Природой» (Visible Nature) отражено в типично набоковском каламбуре: двойном чтении его инициалов «V.N.» как обозначения его самого и видимой природы.

Природа ведет себя так, как если бы она хотела перемешать идентичности, смешать места и факты, спутать их с помощью почти неразличимого сходства. Техника Набокова призвана преодолеть этот обман. Тем самым Набоков присоединяется к длинной череде ученых, сражавшихся с «визуальной безнадёжностью» (visual desperation, согласно точному выражению Джеймса Элкинса), т.е. с невозможностью описания микроскопических явлений из-за отсутствия ясных аналогий и описательных процедур, приводящего к своего рода слепоте³⁷³. Показателен и интерес Набокова к описанию гениталий. Он связывает его работу с линнеевской классификацией растений на основании органов их воспроизводства. Линней, которого Мишель Адансон (Michel Adanson) называл «переделывателем имен» (name-changer), производил свои имена от гениталий³⁷⁴, точно так же как Набоков два столетия спустя. Труд называния начинает отдаленно напоминать работу творения. Сходная страсть к называнию и утопически полному описанию характеризует Руссо в «Прогулках одинокого мечтателя». Удивительным образом у Руссо та же страсть, связанная с «искусством памяти»³⁷⁵ (эпизоду предшествует потеря памяти, и весь он обоснован попыткой ее восстановления), также сосредоточивается на описании гениталий растений³⁷⁶.

³⁷³ «...“визуальной безнадёжностью” я называю такое явление, когда микроскопист не может подобрать подходящие аналогии, которые могут придать смысл тому, что он видит» (Elkins James. On Visual Desperation and the Bodies of Protozoa. — Representations, № 40, Fall 1992, p. 35).

³⁷⁴ Sewell El. The Orphic Voice. New York—Evanston, Harper and Row, 1971, pp. 211—214.

³⁷⁵ Burt E.S. Mapping City Walks: The Topography of Memory in Rousseau's Second and Seventh Promenades. — Yale French Studies, № 74, 1988, pp. 240—247.

³⁷⁶ «Я решил составить Flora Pterinsularis и описать все до одного растения этого острова достаточно подробно, чтобы занять такой работой весь остаток моих дней. Говорят, какой-то немец написал книгу о лимонной цедре, а я написал бы книгу о каждом луговом злаке, о каждом лесном мхе, о каждом лишайе на скалах; я не хотел оставить ни одной травинки, ни одного атома растений без обширного описания. В итоге этого превосходного замысла каждое утро, после завтрака, который был у нас общим, я отправлялся с лупой в руке и своей “Systema naturae” под мышкой на какой-нибудь участок острова, который я разделил на маленькие квадраты, чтобы осмотреть их один за другим в каждое время года. Нет ничего необычайнее того восхищения, тех вос-

В то же самое время это бесконечное фанатическое погружение в описание все меньших и меньших деталей вступает в конфликт с практикой называния, потому что беспрерывно подвергает сомнению существующие классификации и устойчивость самой системы имен. Невероятное разнообразие бабочек (более ста тысяч видов) бросает вызов возможностям языка, потому что каждый вид нуждается в своем собственном имени. Только называние завершает процесс описания и обнаружения нового вида. Мишель Фуко подчеркивал важность называния по отношению к системе биологических таксономий:

«...естественная история <...> — это пространство, открытое в репрезентации анализом, предвосхищающим возможность назвать; это возможность *увидеть* то, что можно *сказать* и чего нельзя было бы ни сказать, ни, соответственно, увидеть со стороны, если бы несовпадающие вещи и слова с самого начала не поддерживали коммуникации в рамках репрезентации»³⁷⁷.

Фуко подчеркивает, что возникновение биологических таксономий, то есть собственно «естественной истории», не сопровождалось обострением зрения, но лишь организацией зрения таким образом, чтобы расширить диапазон называемого. Речь, по существу, шла о выработке более сложной словесной артикуляции видимого.

Так, в частности, «при изучении половых органов растения достаточно, но и необходимо пересчитать тычинки и пестики (или же констатировать их отсутствие), определить, какую форму они принимают и в соответствии с какой геометрической фигурой они расположены в цветке (круг, восьмигранник, треугольник), установить их размер по отношению к иным органам»³⁷⁸.

Иными словами, возможность называния в описании исчерпывается этими четырьмя критериями.

Создание Линнеем развернутой и систематической номенклатуры названий было величайшим достижением, которое научный мир приветствовал как преодоление лингвистического хаоса, ког-

торгов, которые я испытывал при каждом своем наблюдении над устройством и организацией растений и над действием органов размножения при оплодотворении, система которого была для меня совсем новой. Различие родовых особенностей, о котором я раньше не имел ни малейшего представления, приводило меня в восхищение, когда я проверял его на обыкновенных видах, в ожидании того, когда мне попадутся более редкие» (*Руссо Жан-Жак*. Прогулки одинокого мечтателя. — В кн.: Избранные сочинения в трех томах, т. 3. М., Художественная литература, 1961, с. 613—614).

³⁷⁷ Foucault Michel. Les mots et les choses. Paris, Gallimard, 1966, p. 142.

³⁷⁸ Ibid., p. 146.

да некоторые животные не имели названий, а некоторые тонули в изобилии синонимов. Линней предложил называть каждое животное или растение как минимум двумя латинскими словами, первое из которых обозначало вид, а второе — род. К ним можно было добавить и более тонкие обозначения, например подвида. Однако по мере своего развития биологическая номенклатура сталкивалась с непредвиденными обстоятельствами. Называние каждый раз требовало установления общего предка (генеалогический принцип), установить который для видов, живущих в разных географических зонах, было не всегда просто.

В «Соглядатае» Набоков так описывает «генеалогическую проблему» таксономий:

«Давным-давно, с лаконическим примечанием «*In pratis Westmanniae*», Линней описал распространенный вид дневной бабочки. Проходит время, и, в похвальном стремлении к точности, новые исследователи дают названия расам и разновидностям этого распространенного вида, так что вскоре нет ни одного места в Европе, где бы летал типический вид, а не разновидность, форма, субспеция. Где тип, где подлинник, где первообраз? И вот наконец пронизательный энтомолог приводит в продуманном труде весь список названных форм и принимает за тип двухсотлетний, выцветший, скандинавский экземпляр, пойманный Линнеем, и этой условностью все как будто улажено»³⁷⁹.

Вид в конце концов оказывается условностью, а за общего предка, образующего вид, попросту берется первая описанная Линнеем особь. То есть предок создается самой процедурой первого описания и первоименования.

В конце концов в энтомологических заметках 1944 года Набоков определяет вид и род как своего рода абстракции:

«Идея вида — это идея различия; идея рода — это идея сходства. Что мы делаем, когда, как говорится, «зачинаем род» (*erect a genus*), — мы пытаемся парадоксально показать, что некоторые объекты, различные в одном, сходны в другом. Первый подход предполагает «специфическое различие», второй — «родовое сходство»»³⁸⁰.

Отсюда следует крайняя условность различия вида и рода — обозначений сходства и различия, и ничего более.

³⁷⁹ Набоков Владимир. Соглядатай. — В кн.: Рассказы. Воспоминания, с. 171.

³⁸⁰ Nabokov's Butterflies, pp. 335—336.

Это размывание границ между видом и родом, так же как и обнаружение промежуточных стадий эволюции, требовало переназывания множества уже имеющих имя особей, что влекло за собой чудовищную и крайне нежелательную путаницу³⁸¹. Именно в этом «нежелательном» направлении и двигался Набоков, обнаруживая генеалогические различия там, где положение в таксономии казалось раз и навсегда установленным.

Набоков, конечно, прекрасно понимал, что он движется к границам линнеевского метода, и в какой-то степени пытался обуздать себя самого. Как замечает Роберт Пайл,

«Особенно в поздние годы он жаловался на умножение бессмысленных названий для местных вариаций и безжалостно издевался над называнием “подвидов” исключительно на основании места поимки (locality labels), а не на тщательно изученной морфологии, — практикой типичной для некоторых немецких дилеров, называвших по-разному “различных” бабочек-аполлонов из каждой альпийской долины»³⁸².

В набоковской перспективе называние насекомых обязано учитывать и место их поимки, то есть обитания, но при этом должно опираться на морфологию тела, в которую это место должно быть вписано³⁸³.

3

Таксономия у Набокова обогащается местами, запечатленными в его личной памяти. Бабочка связана с именем собственным. Набоков часто подписывал свои письма росчерком-бабочкой, изображающим букву V. В «Speak, Memory» Набоков упоминает «Запятую Бабочку» (а Comma Butterfly), которая неожиданно сложила свои угловатые рыжие крылья, «чтобы продемонстрировать крошечный инициал, мелом начерченный на их нижней стороне»³⁸⁴, в стихотворении «Ночные бабочки» он пишет о черной совке «с жемчужной ижицей на жилке узловой»³⁸⁵ и т. д.

³⁸¹ См.: *Ritvo Harriet*. The Platypus and the Mermaid, and other Fignents of the Classifying Imagination. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997, pp. 52—59.

³⁸² *Pyle Robert Michael*. Between Climb and Cloud: Nabokov among the Lepidopterists. — In: *Nabokov's Butterflies*, pp. 59—60.

³⁸³ Набоков писал: «Понятие вида помимо своего основного (для энтомолога) морфологического смысла имеет и необходимое географическое следствие, а включенное в него географическое понятие покрывает иные, так как никакой экологический или биологический вид не может существовать без пространственной локализации». — *Nabokov's Butterflies*, p. 295.

³⁸⁴ *Nabokov Vladimir*. Speak, Memory, p. 106.

³⁸⁵ *Набоков Владимир*. Стихотворения и поэмы. М., Современник, 1991, с. 207.

Проступание имени собственного в имени бабочки имеет важное значение (иногда имена персонажей Набокова могут обозначать бабочку, как, например, Фальтер в «Ultima Thule» означает «бабочка», по-немецки — *Falter*³⁸⁶). Благодаря этому проступанию название бабочки перестает быть простым обозначением биологического вида, оно перешагивает через «нормальные» границы таксономии и индивидуализирует насекомое выше той меры, которая допустима в науке. Описание бабочки становится до такой степени индивидуализированным, что Набоков действительно в состоянии написать о ней, что она «ходит по-осиному, нервно шевеля сжжками». Одновременно имя расширяет свое значение, размывая индивидуальность в некоем неопределенно широком семантическом поле.

Ролан Барт так определял функционирование имен у Пруста (и это определение вполне подходит Набокову):

«Прустовское имя само по себе и в каждом случае эквивалент целой энциклопедической колонки: имя Германтов мгновенно покрывает все то, что память, обычаи, культура могут в него вложить; оно не знает избирательных ограничений, синтагма, в которую оно помещено, не имеет для него значения, иными словами, это в каком-то роде семантическое чудовище»³⁸⁷.

Это чудовище связывает имена с памятью, делает возможным процесс вспоминания как мгновенной визуализации целого конгломерата вещей, людей и событий.

Связь называния с микроскопическим зрением делает это занятие головокружительной лингвистической авантюрой. Это всегда проверка границ словаря. Набоков иронически сообщает Эдмунду Уилсону:

«Я препарировал и нарисовал гениталии 360 образчиков и выпутался из таксономических приключений, которые похожи на роман. Это была великолепная тренировка в употреблении нашего (если мне будет позволительно так выразиться) мудрого, точного, пластичного, прекрасного английского языка»³⁸⁸.

Занятие, которому предавался Набоков, двойственно. С одной стороны, называние — это «фиксирование» насекомого, его пре-

³⁸⁶ О значении этого имени см. *Rowe W. Nabokov's Spectral Dimension*. Ann Arbor, Ardis, 1981, pp. 46—49.

³⁸⁷ *Barthes Roland*. New Critical Essays. New York, Hill and Wang, 1980, p. 60.

³⁸⁸ *The Nabokov—Wilson Letters 1940—1971*. Ed. by S. Karlinsky. New York, Harper and Row, 1980, p. 116.

вращение в мнезический след, перевод в слово и письмо. Называние поэтому отчасти связано с утратой зримого, его метаморфозой в вербальное и вместе с тем с остановкой жизни во всей ее текучести, со смертью. С другой стороны, наблюдатель, все более углубляющийся в изучение мельчайших деталей, также теряет общее видение особи. Знание, достигаемое на этом пути, сколь бы точным оно ни было, по-своему разрушает видимое, бесконечно распыляя и фрагментируя его. Нарастание деталей в какой-то момент подрывает саму возможность называть. В этом смысле и гипермнезические воспоминания могут работать против называния. Бесконечная борьба между называнием и зрением определялась Вальтером Бенямином как «смертельная игра» Пруста:

«Тот, кто однажды начал раскрывать веер памяти, никогда не может достигнуть конца его сегментов. Ни один образ его не удовлетворяет, потому что он видит, что тот может быть еще развернут и что только в его складках живет истина — в этом образе, в этом запахе, в этом касании, — ради которой все это было раскрыто и препарировано; и теперь воспоминание движется от маленьких к мельчайшим деталям, от мельчайших — к бесконечно малым, в то время как обнаруживаемое им в этих микрокосмах становится все сильнее и сильнее»³⁸⁹.

Жерар Женетт тоже обратил внимание на разрушающее воздействие называния на внутренние образы. Покуда название относится к общим категориям, оно способствует визуализации, когда же «имя» выходит за рамки вида и закрепляется за индивидом, образ начинает терять ясность очертаний. Женетт утверждал, что у Пруста

«...“образ”, вызываемый в сознании именем нарицательным вещи, “ясен и употребим”, он нейтрален, прозрачен, неактивен и никак не отражается на мыслимой репрезентации (*la représentation mentale*), понятии птицы, станка или муравейника; образ же, представляемый именем собственным, сбивчив в том смысле, что он заимствует свой уникальный оттенок у субстанциальной реальности (“звучания”) имени: сбивчивый в смысле *неясный* в результате единства или, вернее, единственности тона; но также сбивчивый в смысле *сложный*»³⁹⁰.

³⁸⁹ *Benjamin Walter. A Berlin Chronicle.* — In: *Selected Writings*, v. 2. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 597.

³⁹⁰ *Genette Gérard. Mimologiques. Voyage en Cratylie.* Paris, Seuil, 1976, p. 315.

Субстанциальность имени, его укорененность в уникальности его звучания в чем-то сходны с субстанциальностью набоковского описания чешуек. Называние фиксирует мнезический след и одновременно открывает путь забыванию, дезинтеграции образа, распаду единства между звуком, образом и значением³⁹¹. В каком-то смысле этот процесс напоминает процесс отделения цвета от тел, появления свободного цвета, который невозможно связать с каким бы то ни было значением.

В «Аде» Набоков сравнивает прошлое с хаотичным и ни на минуту не прекращающимся накоплением образов, которые, однако, связаны скорее не с именами, но с датами. Даты между тем также не позволяют восстановить следы памяти. В конечном счете единственная возможность как-то локализовать события в прошлом связана с их постепенным выцветанием, утратой цвета по мере их отодвигания в прошлое:

«Меняется ли окраска вспоминаемого предмета (или что-то иное в его визуальном воздействии) от даты к дате? Могут ли я по их оттенку определить, расположен ли он в стратиграфии моего прошлого раньше или позже, ниже или выше?»³⁹²

Проблема заключается в том, что один и тот же предмет в воспоминаниях разной давности фигурирует в одном и том же виде, потому что в нем смешиваются впечатления разного времени. И тут же Набоков насмешливо предлагает провести эксперимент, который бы позволил

«...установить различные точные уровни насыщенности и глубины блеска — столь точные, чтобы “нечто”, смутно воспринимаемое мной в образе вспоминаемого, но не идентифицируемого человека, и “как-то” относящее это “нечто” к моему раннему детству, а не к отрочеству, могло быть запотоколировано (labeled), если и не именем, то хотя бы точной датой, например, 1 января 1908 (эврика, “например” сработало — он был бывшим домашним наставником моего

³⁹¹ Изменение имени может использоваться для изменения самих вещей, трансцендирования имени как субстанции. Гарри Левин описал общую эволюцию Пруста как «движение от периода имен к периоду вещей». Он также подчеркивал значение замечания Марселя о живописи Эльстира: «...если Господь Бог создал вещи, называя их, Эльстир пересоздал их, лишая их имен и давая им иные». — *Levin Harry. The Gates of Horn. New York, Oxford University Press, 1966, p. 427.*

³⁹² *Nabokov Vladimir. Ada or Ardor: A Family Chronicle. New York, McGraw-Hill, 1969, p. 546.* Все эти рассуждения о прошлом помещены в полуиронический-полусерьезный трактат «Фактура времени», пародирующий в том числе Бергсона и Пруста.

отца, подарившим мне на восьмилетнюю годовщину “Алису в камере-обскуре”»³⁹³.

Цвет, дата действуют вернее имени, которое так и не всплывает в связи с «бывшим наставником». Дата, в отличие от имени, вписывается в некую хронологическую последовательность. Эта вписанность иного порядка, нежели включение имени в словарь имен собственных. Регулярность интервалов в хронологической последовательности (Набоков пишет, что «время — это ритм: ритм насекомых теплой влажной ночью»³⁹⁴, что это «серый провал между двумя черными ударами: Нежный интервал»³⁹⁵) уподобляет время цветовой шкале, также построенной на жестком порядке. Набоков доходит до того, что утверждает, будто способен вспомнить временные интервалы как изменение цвета:

«Я мог вспомнить, как цвета (сероватый, синий, лиловый, серовато-красный), мои три прощальные лекции <...>. Я, однако, хуже помню <...> шестидневные перерывы между синим и лиловым и между лиловым и серым»³⁹⁶.

Поскольку тонкие переходы между цветами позволяют, как утверждается в трактате, преодолеть «неподвижность перцептивного времени», градуирование переходов между тонами становится эквивалентным градуированию хронологической шкалы и в конечном счете бесконечному дроблению каждого интервала по времени и на цветовой шкале.

В конце концов микрозрение позволяет Набокову безостановочно расщеплять цвета и в итоге подвергнуть сомнению само понятие цвета. Джоанн Каргес замечает:

«Синий, как и белый, и радужные переливы крыльев бабочки — это скорее результаты оптической интерференции, чем собственно пигментации»³⁹⁷.

Этот процесс дезинтеграции цвета напоминает «кризис цвета» в микроскопии XVIII века. Я имею в виду открытие, «что поверхность даже самых однородных тел, стоило на нее посмотреть в увеличительный прибор, оказывалась ассамбляжем»³⁹⁸. Постепенное проникновение за пределы человеческого зрения привело к дезин-

³⁹³ Ibid., p. 546—547.

³⁹⁴ Ibid., p. 537.

³⁹⁵ Ibid., p. 538.

³⁹⁶ Ibid., p. 548.

³⁹⁷ Karges Joann. Nabokov's Lepidoptera, p. 64.

³⁹⁸ Stafford Barbara M. Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991, p. 288.

теграции форм на элементы, несводимые к понятию формы. Эти крошечные элементы могут быть сравнены с фрагментами цвета, отделенного от фигуры, со свободно движущимся цветовым пятном. Барбара Стаффорд дает следующее пояснение:

«Эти авторы [ученые XVIII столетия] опирались на освященную временем аналогию между *chroma* и *chros*. Оба этих греческих слова, обозначающих цвет, в качестве своего первого значения имели «поверхность тела» или «кожу». Иными словами, считалось, что тона лежат или реют на поверхности предметов»³⁹⁹.

Набоковская фиксация на чешуйках располагала к аналогичному взгляду на вещи. Чешуйки — это эпидермические микроэлементы, фрагменты окрашенной «кожи», цветные пятна, лежащие на поверхности вещей.

Эти элементы, эти чешуйки имеют множественное значение. Прежде всего, они отсылают к феномену невероятно изощенной мимикрии. Точно так же, как две бабочки могут быть внешне неотличимы, но принадлежать разным видам, две поверхности могут казаться совершенно одинаковыми и при этом по-разному отражать свет. Это явление известно как *метамеризм*:

«Две поверхности, известные тем, что они по-разному отражают свет, но при этом визуально неотличимые друг от друга, известны как метамеры. <...> Цвета, являющиеся метамерами для людей, могут иметь совершенно разное спектральное отражение от своих поверхностей»⁴⁰⁰.

Это означает, что два предмета с различными физическими свойствами поверхностей могут быть совершенно неотличимы на глаз. Если в случае с бабочками различия могут быть обнаружены в результате феноменально тщательного наблюдения, в случае с метамерами само по себе наблюдение, невзирая на его изощенность, не является надежным критерием, основанием для различения двух тел. Метамеры — это предел, до которого могут доходить имитация и мимикрия, так как метамеры по определению неразличимы для глаза. Само их существование побудило некоторых ученых говорить о цвете как о психологическом свойстве, а не характеристике физических объектов⁴⁰¹. С такой точки зрения окраска превращается в чисто психологический факт, а цвета относятся

³⁹⁹ Ibid., p. 286.

⁴⁰⁰ Hilbert David R. Color and Color Perception. A Study in Anthropocentric Realism. Menlo Park, CSLI, 1987, p. 85.

⁴⁰¹ Jackson Frank. Perception. Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 120.

к области памяти и внутреннего видения, спроецированных на внешний мир.

Набоков видит связь между цветными чешуйками и буквами. Он вспоминает, как он был увлечен расшифровыванием «типографских» изображений, например сделанного из текста толстовского рассказа портрета писателя. Текст вписывался в изображение, рассыпался на куски, из которых возникал визуальный образ Толстого. Для Набокова звуки и буквы всегда окрашены в цвета:

«Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор. Чрезвычайно сложный вопрос, как и почему малейшее несовпадение между разноязычными начертаниями единозвучной буквы меняет и цветное впечатление от нее...»⁴⁰²

Внешне этот цветовой слух напоминает тот, который был описан Рембо в известном стихотворении «Гласные». Но в действительности цветовые ощущения Набокова гораздо теснее связаны с графизмом буквы, ее очертаниями. «Единозвучные буквы», своего рода алфавитные метамеры, обнаруживают у него различную окраску. Цветовой слух писателя является лишь одним из проявлений его способности видеть «легкие, но неизлечимые галлюцинации»⁴⁰³, которые являются как бы развитием «фотизмов» — «прозрачных узелков», проплывающих «наискось по зрительному полю»⁴⁰⁴. Цветовые видения Набокова были в значительной степени основаны на отделении цвета от фигур, свободного существования цветовых пятен. Эти видения напоминают отделение цветового пятна от пейзажа у Бергота, созерцающего «Вид Дельфта» в сцене, о которой речь шла в предыдущей главе. Сама же по себе техника микрозрения, направленная на трансцендирование формы и проникновение в цвет, в эстетике восходит, вероятно, к Бодлеру, который утверждал, что глаз колориста — это увеличительное стекло⁴⁰⁵.

⁴⁰² Набоков Владимир. Другие берега, с. 464.

⁴⁰³ Там же, с. 462.

⁴⁰⁴ Там же, с. 463.

⁴⁰⁵ Отделение цвета от семантической основы, от любой называемой формы связывается Бодлером с двумя стратегиями — увеличением или удаленностью предмета. В «Салоне 1846 года» он начинает обсуждение цвета с необыкновенного микроскопического описания женской ладони: «Исследование того же предмета, сделанное с помощью лупы, обнаружит в любом, сколь угодно малом пространстве совершенную гармонию тонов — серых, синих, коричневых, зеленых, оранжевых и белых, согретых каплей желтого <...> Лупа — это глаз колориста» (*Baudelaire. Oeuvres complètes*. P., Gallimard, 1961, p. 882). Однако после утверждения, что цвет может бесконечно делиться, он рекомендует оценивать гармонию цвета с большого расстояния: «Хороший способ

Набоков, между прочим, упоминает сцену смерти Бергота в своей лекции о Прусте и называет ее «прекрасно описанной»⁴⁰⁶. Лекция о Прусте представляет особый интерес, потому что в ней Набоков явственно идентифицирует себя с французским писателем⁴⁰⁷. Так, он замечает, что «Марсель видел звуки в цвете»⁴⁰⁸. В каком-то смысле набоковское описание техники Пруста может служить самоописанием его собственного стиля. В частности, он уделяет особое внимание роли цветных пятен у Пруста. Световое пятно представляется как таинственное письмо, приглашающее к чтению. Отблеск солнца, отраженный от камня, что-то скрывает. И эта скрытая субстанция представляется Набокову невидимым текстом. Золотистый свет ночного окна — это «драгоценная, мимолетная запись на светящейся странице...»⁴⁰⁹ Сгусток света в какой-то момент превращается в орхидею, *Catleya labiata*, и наконец в золотую бабочку с желтыми крыльями. И хотя Набоков не упоминает вермееровского «желтого пятна стены», он цитирует из Пруста: «В одном месте свет стал твердым, как кирпичная стена, <...> как кусок желтой персидской кладки...»⁴¹⁰

Но, возможно, первое неназванное упоминание прустовского «желтого пятна» может быть обнаружено в «Отчаянии» (1932), где желтый столб играет роль миметического объекта, соединяющего прошлое и будущее, восприятие и воспоминания:

«Отчетливо желтый среди размазанной природы, он вырос-тал в моих снах. Мои видения по нем ориентировались. Все мысли мои возвращались к нему. Он сиял верным огнем во мраке моих предположений. Мне теперь кажется, что, увидев его впервые, я как бы его узнал: он мне был знаком по будущему»⁴¹¹.

узнать, мелодична ли картина, — это посмотреть на нее со столь большого расстояния, чтобы нельзя было разобрать ни ее сюжета, ни очертаний. Если она мелодична, она уже имеет смысл и она уже заняла свое место в репертуаре воспоминаний» (Ibid., p. 883). Показательно, что картина занимает место в памяти только тогда, когда цвет отделяется в ней от формы. Цвет проникает в воспоминания по мере того, как разрушается способность к называнию.

⁴⁰⁶ *Nabokov Vladimir*. Lectures on Literature. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p. 230.

⁴⁰⁷ В «Подлинной жизни Себастьяна Найта» Набоков говорит о Прусте как о «французском писателе М. Прусте, которого Найт сознательно или бессознательно копировал...» (*Nabokov Vladimir*. The Real Life of Sebastian Knight. Norfolk, New Directions, 1959, p. 116). Пруст таким образом включается в длинную призрачную череду подражаний (мимикрии): Найт — литератор и двойник рассказчика, который очевидным образом двойник самого Набокова.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 235.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 240.

⁴¹⁰ Ibid., p. 244.

⁴¹¹ *Набоков Владимир*. Соглядатай. Отчаяние. М., ВЗПИ, 1991, с. 83.

4

Бабочка — лишь связующее звено в длинной цепочке метаморфоз и мимикрии, где все расплывается, чтобы затем вновь обнаружить форму, проступающую из хаоса пятен. Метафоры стены и бабочки обнаруживают одну характерную черту мнемонических видений — их плоскостность, полное отсутствие глубины. Такого рода изображения сходны с картинками на сетчатке, также составленными из пятен. Картинки на сетчатке — таинственные изображения, они лишь комбинация пятен, скрывающих за собой глубину репрезентируемого объекта⁴¹².

Р.Л. Грегори так суммирует существо основной проблемы психологии восприятия:

«Центральная проблема визуального восприятия заключается в вопросе о том, каким образом мозг интерпретирует узоры (patterns) в глазу в качестве внешних объектов. <...> Изначальная проблема — каким образом объекты отличаются от их окружения»⁴¹³.

Иными словами, «изначальная проблема» — это вопрос о том, каким образом фигура отделяется от фона. И этот вопрос, конечно, центральный для природной мимикрии. Дело в том, что мимикрия часто основана на превращении «внешнего образа» в подобие цветовой мозаики на сетчатке. Объект как бы расплывается в прихотливый узор пятен. Наиболее эффективный способ природного камуфляжа — это как бы проецирование сетчаточного изображения вовне. Когда глаз сталкивается во внешнем мире с подобием картинки на сетчатке, он как бы слепнет. Поэтому мимикрию можно описывать как внешнее воспроизведение узора на сетчатке.

Самый удачный способ камуфляжа — это уплощение изображения (образы стены и крыльев бабочки прекрасно отражают этот эффект), примером которого может, например, служить защитная окраска некоторых насекомых, делающая обращенные к свету поверхности тела более темными. Из-за этого тени перестают отличаться от освещенных поверхностей и цилиндрическое тело гусеницы начинает выглядеть как абсолютно плоское. Иной эф-

⁴¹² Пруст использует образ пятна-стены и в «У Германтов». Здесь это плоская поверхность, неожиданно обнаруживающая невидимую глубину. Он вводит этот мотив рассуждениями об оптических иллюзиях: «Сколько раз в автомобиле мы видели длинную светлую улицу, начинавшуюся в нескольких метрах от нас, в то время как перед нами было лишь пятно ослепительно освещенной стены, создававшее мираж глубины» (*Proust Marcel. A la recherche du temps perdu*, t. 2. Paris, Gallimard, 1954, p. 419).

⁴¹³ *Gregory R.L. The Intelligent Eye. New York, McGraw—Hill, p. 1970, p. 15.*

фективный метод маскировки — это фрагментирование, расчленение покрыва с помощью пятен и полос.

«Эти пятна, или <...> полосы, или черточки не только разрывают очертания тела, они могут смешаться со сходно окрашенными или имеющими такие же формы объектами или тенями в окружающем пространстве»⁴¹⁴.

Мишель Пастуро, исследовавший культурную историю полосатого дизайна, показал, что полосатые поверхности всегда ассоциировались со сглазом, обманом, дьявольщиной. Он объясняет:

«Всякая полосатая поверхность кажется обманчивой, потому что она не позволяет взгляду отличать фигуру от фона, на котором она изображена. Чтение глубины, которое в средние века обыкновенно начиналось с выделения фона, а затем шло к планам более приближенным к глазу зрителя, становилось невозможным»⁴¹⁵.

Полосатая поверхность (в меньшей степени, но все же это относится и к пятнистой) блокирует анализ картинку как некоего образа внешнего материального объекта. В итоге мимикрия заставляет изображения «регрессировать» на стадию, предшествующую пониманию образов, на стадию некоего первичного восприятия, не достигшего уровня называния, понимания.

Стадия картинки на сетчатке может стать для некоторых художников вождельным идеалом «внешнего дизайна». Два знаменитых текста наглядно отражают этот странный идеал. Первый — «Мадемуазель де Мопен» (1835) Теофиля Готье, второй — «Неведомый шедевр» (1832) Бальзака.

Готье описывает «фантастический, экстравагантный, невозможный театр, в котором благовоспитанная публика будет безжалостно свистеть с самой первой сцены, из-за того что не сможет понять ни единого слова»⁴¹⁶. Это театр крошечных насекомых. Микроскопические размеры актеров переносят этот театр чуть ли не внутрь глаза. Внешний мир тут строится из микроскопических фигурок, размером напоминающих фигурки на сетчатке:

«Занавес из бабочкиных крыльев, более нежный, чем пленка на внутренней поверхности яйца, медленно идет вверх <...>. Зал полон душ поэтов, сидящих в перламутровых креслах и

⁴¹⁴ Tinbergen N. Curious Naturalists. Garden City, Doubleday, 1968, pp. 127—128.

⁴¹⁵ Pastoureaux Michel. L'étoffe du diable. Une Histoire des rayures et des tissus rayés. Paris, Seuil, 1991, p. 52.

⁴¹⁶ Gautier Théophile. Mademoiselle de Maupin. Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 242.

наблюдающих за спектаклем через росинки, закрепленные на золотых пестиках лилий. <...> Палитра богатейшего художника не имеет и половины тонов, которыми все это раскрашено. Все выкрашено в странные, необычные цвета: пепельно-зеленый, пепельно-синий, ультрамарин, красная и желтая эмали здесь в изобилии»⁴¹⁷.

«Занавес из бабочкиных крыльев» — воплощение зрительной фактуры театра Готье. Его образность недоступна пониманию местной элиты и может читаться только душами поэтов, глядящих на сцену сквозь увеличительные линзы росинок. Но главное, театр — это не что иное, как царство свободного цвета, самодостаточного, автономного, неподвластного языку.

В новелле Бальзака художник Френхофер пытается создать изображения, не прибегая к линии, контуру, не существующим в природе, но лишь с помощью цвета и тени. Его высшее достижение, «неведомый шедевр», — нечитаемый хаос цветовых пятен, в котором человеческая фигура видна лишь одному Френхоферу. Сравним объяснение Френхофера с тем, что видит на картине сторонний наблюдатель:

«Перед вами женщина, а вы ищете картину. Так много глубины в этом полотне, воздух так верно передан, что вы не можете его отличить от воздуха, которым вы дышите. Где искусство? Оно пропало, исчезло. Вот тело девушки. разве не верно схвачены колорит, живые очертания, где воздух соприкасается с телом и как бы облекает его? Не представляют ли предметы такого же явления в атмосфере, как рыбы в воде? Оцените, как контуры отделяются от фона»⁴¹⁸.

И реакция зрителя:

«Я вижу здесь только беспорядочное сочетание мазков, очерченное множеством странных линий, образующих как бы ограду из красок»⁴¹⁹.

Отказываясь от линий, Френхофер создает свою живопись в соответствии с принципами изображения на сетчатке. Его шедевр — это мозаика цветовых пятен. В итоге фигуры перестают по-настоящему отделяться от среды, они растворяются в ней, как пятна среди пятен. Френхофер изображает не объект, но свое собствен-

⁴¹⁷ Ibid., p. 243.

⁴¹⁸ Бальзак *Оноре*. Неведомый шедевр. — В кн.: Собрание сочинений в 24 томах, т. 19. М., Правда, 1960, с. 99—100.

⁴¹⁹ Там же, с. 100.

ное сетчаточное изображение объекта, в котором глубина полностью поглощена цветовым узором. Сверхглубина замещена у него «оградой из красок», или — в более точном переводе — «стеной живописи» (*muraille de peinture*), той самой *стеной-пятном*, о которой позже писал Пруст.

Процесс, о котором идет речь, как будто прямо противоположен процессу иллюзорного углубления плоскости, рассмотренному в главе «Линия обретает плоть». Там лист бумаги, росчерк письма на нем обретали стереоскопическую объемность. Здесь, напротив, объемные тела имитируют абсолютную узорную плоскостность. Несмотря на кажущееся глубокое различие между этими явлениями, за ними кроется общий механизм нарушенной дистанционности.

Показательно, что Френхофер у Бальзака объясняет:

«...я добился того, что бесследно уничтожил рисунок и всякую искусственность и придал линиям тела закругленность, существующую в природе. Подойдите поближе, вам виднее будет фактура. Издали ее не разглядишь. Вот здесь она, полагаю, весьма достойна внимания.

И кончиком кисти он указал художникам на густой слой светлой краски...»⁴²⁰

При исчезновении контура объем начинает передаваться с помощью плоских по своему существу «слоев» краски. Этот плоский слой скрывает за собой глубину и должен быть в нее конвертирован, так же как арабески наркотических видений Бодлера или Готье. Плоскостность всегда предполагает возможность углубления, раскрытия поверхности вглубь.

Но вся эта игра закрытия и раскрытия глубины так или иначе связана с дистанционностью наблюдателя. Недаром Френхофер приглашает художников подойти ближе, то есть нарушить идеальное расстояние между зрителем и картиной.

В обоих случаях объект перестает восприниматься как *предстоящий перед* наблюдателем, отделенным от него расстоянием. Он как будто переносится в непосредственную близость к глазу, то почти налипая на его сетчатку, то открывая ему невидимую глубину плоскости.

Превращение объемного тела в хаос цветовой поверхности — это и есть процесс мимикрии, в котором тело начинает имитировать плоский внутренний образ. Превращение тела в стену, в ограду из красок, скорее всего, объясняется у Бальзака навязчивым стремлением Френхофера передать на полотне ощущение светового блика. Френхофер говорит:

⁴²⁰ Бальзак *Оноре*. Цит. соч., с. 101.

«...при помощи ряда бликов и выпуклых, густо наложенных мазков мне удалось сосредоточить здесь настоящий свет, сочетая его с блестящей белизной освещенного тела...»⁴²¹

Свет отделяется от всякой фигуративности, становится самостоятельным и вызывает дальнейшую автономизацию цвета⁴²². Чистое, нефигуративное видение — это видение чистого цвета, заслоняющего фигурацию «оградой из красок»⁴²³.

Фигурация должна открыться вместе с глубиной, цветовая плоскость должна провалиться в бездну объемного пространства, потому что только автономное цветовое пятно в состоянии повести зрителя в иной мир, находящийся «там», в глубине, по ту сторону восприятия. То, что этого не происходит, как будто и не вина Френхофера, а результат какой-то странной аберрации в сознании зрителей.

Литературные фантазии Бальзака неожиданно соприкасаются с исследованиями Эжена Шеврёля, изложенными в «Принципах гармонии и контраста цветов и их приложении к искусствам» (1839), где французский ученый исследовал в том числе и эффект оптического смещения цветовых точек на сетчатке⁴²⁴. Пятьдесят лет спустя идеи Шеврёля были применены к живописи импрессионистами, а затем пуантилистами (Сёра, Синьяком, Писсарро), чьи полотна были составлены из точек чистого цвета. Юбер Дамиш справедливо заметил, что сегодня непонятное полотно бальзаковского Френхофера без проблем нашло бы свое место в музеях рядом с полотнами Сезанна, Сёра или, в крайнем случае, со «сте-

⁴²¹ Там же, с. 101.

⁴²² Анализ значения этого светового блика дан в кн.: *Didi-Huberman Georges. La peinture incarnée*. Paris, Ed. de Minuit, 1985, pp. 123—124.

⁴²³ Мерло-Понти в своем комментарии к «Неведомому шедевру» говорит об исчезновении фигуративности как о проявлении невидимого, т.е. в терминах мимикрической маскировки: «Художник — это тот, кто останавливает зрелище, в котором большинство людей участвует, в действительности не видя его, это тот, кто делает его видимым для наиболее “человечных” из них» (*Merleau-Ponty Maurice. Sense and Non-Sense*. Chicago, Northwestern University Press, 1964, p. 18).

⁴²⁴ Шеврёль противопоставлял светотеневую передачу объемов — *Chiaroscuro* — живописи *плоских тонов*. Последняя основывалась на использовании чистых цветов, производивших гораздо более сильное, почти шоковое воздействие на глаз. Показательно, что он рекомендовал для такой живописи особые объекты: «предпочтительные модели тут те, что столь примечательны красотой цветов и простотой формы, что привлекают глаз легко воспроизводимыми очертаниями и живостью красок: как, например, птицы, насекомые, цветы и т. д.» (*A Documentary History of Art, v. 3. From the Classicists to the Impressionists*. Ed. by El. Holt. Garden City, Doubleday, 1966, p. 340). Упомянутые Шеврёлем насекомые, особенно бабочки, относятся как раз к тому типу объектов, которые наиболее приспособлены для смешивания чистых цветов на сетчатке.

нами живописи» Поллока⁴²⁵. Шеврёль как бы интегрировал своего современника Бальзака в число экспериментаторов в области колорита конца XIX—XX веков. Работы пуантилистов имитировали изображение на сетчатке, отдельные цветовые точки на них должны были смешиваться в процессе восприятия. Холст становился эквивалентом сетчатки. Феликс Фенеон так писал о принципах этой школы живописи:

«Эти мазки соединяются на сетчатке в результате оптического смешения. Световая же интенсивность оптической смеси гораздо сильнее, чем у смеси пигментов. <...> все эти разноцветные пятна растворяются в колеблющейся световой массе; мазок, так сказать, исчезает...»⁴²⁶

Художник больше не изображает предмет, но лишь цветной узор, результат анализа формы на сетчатке.

Утрата объекта, некоего умпостигаемого целого, которое можно назвать «объектом», соответствующая утрата значения, которое неотделимо от объекта, — все это результат того, что зрение «выворачивается наружу», что внешнее начинает мимикрировать под внутреннее, что сам холст становится сетчаткой. Бессмысленный хаос на холсте Френхофера возникает не просто из-за того, что он — нечитаемый и совершенно иррациональный цветовой сумбур. Хаос возникает в результате мимикрии живописи под внутреннюю форму зрения. Смысл изображения исчезает потому, что последнее оказывается пойманным в сеть безостановочного удвоения, дублирования, соединяющую глаз с холстом. В этом удвоении нет места внешнему объекту, зато зрение как бы непосредственно обращается к воспоминаниям.

Мимикрия часто выдает живые тела за мертвые или придает оттенок искусственности вовлеченным в нее существам. Набоков писал о том, что мимикрия у насекомых достигала «такого художественного совершенства, которое обычно ассоциируется с плодами рук человеческих»⁴²⁷. Совершенство мимикрии — это совершенство обманки. В «Бледном огне» Набоков описывает произведения некоего Айштайна, художника, неспособного передавать жизнь на холсте, но виртуозного мастера *trompe-l'oeil*:

«Будучи не в состоянии передать сходство, а потому мудро ограничивший себя условным жанром комплиментарного

⁴²⁵ *Damisch Hubert*. Fenêtre jaune cadmium ou le dessous de la peinture. Paris, Seuil, 1984, p. 38.

⁴²⁶ Cit. in: *Nochlin Linda*. Impressionism and Postimpressionism 1874—1904. Sources and Documents. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966, pp. 111—112.

⁴²⁷ *Nabokov Vladimir*. Speak, Memory, p. 124. О взаимодействии мимикрии и искусственности см. *Alexandrov V.E.* Nabokov's Otherworld. Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 45—46.

портрета, Айштайн демонстрировал виртуозное мастерство *trompe-l'oeil* в передаче различных предметов, окружавших его респектабельные мертвые модели и заставлявших их выглядеть еще мертвее по контрасту с опавшим лепестком или полированной панелью, которые изображались им с такими любовью и мастерством. Но в некоторых из этих портретов Айштайн прибегал к странного рода обманам: среди его украшений из дерева или шерсти, золота или бархата он вставлял одно действительно сделанное из материала, который в иных случаях имитировался красками»⁴²⁸.

В портретах Айштайна репрезентация окружена странным, двусмысленным полем. Репрезентация обычно отсылает к отсутствующему объекту. Так изображение на портрете отсылает к отсутствующему в плоти и крови человеку. Но у Айштайна портрет окружен полями и рамкой, которые не только не относятся к пространству репрезентации, но, по существу, противостоят последней, потому что они выражают прямое физическое присутствие. И хотя обманка строится на изображении отсутствующего предмета, она создает иллюзию его физического, материального наличия. Айштайн подчеркивает эту нерепрезентативность присутствия, вставляя в свои обманки подлинные физические фактуры. Набоков обыгрывал такой эффект обманки в рассказе «*Terra Incognita*», где пустое небо (выражение глубины и отсутствия) заключено в странную галлюцинацию барочного *trompe-l'oeil*:

«...но в этом небе, на самой границе поля моего зрения, плыли, не отставая от меня, белесые штукатурные призраки, лепные дуги и розетки, какими в Европе украшают потолки, — однако, стоило мне посмотреть на них прямо, и они исчезали, мгновенно куда-то запав, — и снова ровной и густой синевой гремело тропическое небо»⁴²⁹.

Глубокая пустота неба почти создается «штукатурными призраками по краям». Эта пустота — прямой результат *trompe-l'oeil*: по контрасту с эффектом физического присутствия на краях обманка усиливает ощущение отсутствия репрезентированного тела в центре⁴³⁰. В перевернутом виде и с поправкой на игру света тот же

⁴²⁸ *Nabokov Vladimir*. *Pale Fire*. New York, Berkeley Publishing Corporation, 1962, p. 94.

⁴²⁹ *Набоков Владимир*. Рассказы. Воспоминания, с. 212—213.

⁴³⁰ Это присутствие отсутствия хорошо видно в трупах или в насекомых, имитирующих мертвые тела. Герой набоковской «Ады» вспоминает о восторге, который вызывал у него вид «личинки местной Катокалы (*catocalid*), чьи серые шишки (*knobs*) и сиреневые пластинки имитировали узлы (*knots*) и

эффект описан Прустом в живописи Эльстира, где прозрачность воздуха создает иллюзию того, что отражения в воде становятся похожими на каменные: «...либо необыкновенная чистота хорошего дня придавала тени, отражавшейся в воде, твердость и блеск камня, либо утренние туманы делали камень таким же облачным как тень. <...> Свет создавал новые твердые тела...»⁴³¹ Пустота постоянно сопровождается иллюзией физического присутствия, которое Шаке Матосян сравнил с «фантомным членом», то есть с ампутированным, но все еще испытывающим ощущения органом:

«Обманка не имитирует объекты, она превращает их в видения в религиозном смысле слова, потому что она позволяет “предчувствовать Присутствие, которое в то же время является Отсутствием, настоятельно отсылая к Потусторонности, которая не может фигурировать”, и соответственно проникает в область сакрального, где чудодейственно, как выражается Шарпентра (Charpentrat), “переводит Невидимое в мир подчиненного теологии взгляда”»⁴³².

Область воспоминаний, хотя и не относится к теологии, также доступна лишь репрезентациям, но мимикрия может сделать ее «видимым невидимым», может превратить связанное с ней *отсутствие* в почти осязаемое *присутствие*. Патология *trompe-l'oeil* вызывает тревогу, которая в некоторых случаях может быть смертоносной. В «Bend Sinister» Набоков описывает кошмар постепенного распада тела, вызванного воздействием окружающих его симулякров⁴³³.

лишая ветки, за которую она держалась так крепко, что практически сцепилась с ней...» (*Nabokov Vladimir. Ada*, p. 55). Мимикрия здесь пронизывает даже звуковой рисунок фразы — *knobs—knots*. Овеществляющий и в конечном счете умерщвляющий характер мимикрии подчеркивал Роже Кайуа: «В данный момент не так важно, что мимикрия выражается в отступлении жизни, в своего рода возвращении к неодушевленному или к чистому пространству, характерному и для некоторых проявлений человека. В любом случае она являет очевидную картину отставки жизни (*démission de la vie*)» (*Caillois Roger. Le mythe et l'homme*. Paris, Gallimard, 1972, p. 75).

⁴³¹ *Proust Marcel. A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris, Gallimard, 1977, pp. 496—497.

⁴³² *Matossian Ch. Le membre fantôme: le corps trompe-l'oeil. — La part de l'oeil*, № 7, 1991, p. 59. Матосян основывается на данном Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия» анализе феномена фантомного члена.

⁴³³ «Стало видно, как Ольга сидит перед зеркалом и снимает с себя после бала драгоценности. На ней все еще был вишнево-красный бархат, ее сверкающие крепкие локти были закинута назад как крылья, она начала расстегивать сзади на шее свой ослепительный собачий ошейник. <...> Вспышка, щелчок: обеими руками он сняла свою прекрасную голову и, не глядя на нее, осторожно, осторожно, милая, улыбаясь тусклой улыбкой забавному воспоминанию (кто мог догадаться во время танцев, что настоящие драгоценности

Не только репрезентация может быть метафорически убита, как в случае с портретами Айштайна, но и наблюдатель может также не вынести зрелища этой торжествующей мимикрии.

Вилье де Лиль-Адан в «Клер Ленуар» рассказал историю женщины, убитой ее собственным галлюцинаторным видением. Причину ее смерти сразу же после ее кончины обнаруживает доктор Трибула Бономе (Tribulat Bonhomet). После того как Гельмгольц в 1851 году изобрел (а вернее, усовершенствовал) офтальмоскоп, коллекционирование изображений на сетчатке вошло в моду и выразилось в публикации нескольких атласов глаза. В 1868 году д-р Бурион (Bouillon) заявил, что ему удалось сфотографировать сетчатку убитой женщины, на которой он якобы обнаружил изображение убийцы и собаки, защищающей хозяйку. Бурион опубликовал свою фотографию (которую он назвал *оптограммой*) в «Revue photographique des Hôpitaux de Paris» в 1870 году⁴³⁴. Вилье в «Клер Ленуар», конечно, вдохновлялся опытом д-ра Буриона, но его описание фантома на сетчатке идет гораздо дальше бурионовских описаний. Прежде всего, изображение в глазу взято в рамку, похожую на рамку театральной рампы; кроме того, оно решительно выходит за пределы выразимого языком:

«Исследуя глаза покойной, я прежде всего отчетливо увидел подобие рамки, кайму из фиолетовой бумаги, окаймлявшую верх стены. И в этой рамке, соответствующим образом отраженную, я увидел картину, которую не может выразить (я, не колеблясь, заявляю об этом) ни один живой или мертвый язык, под солнцем или под луной»⁴³⁵.

То, что Бономе обнаруживает в глазу погибшей, вызывает у него глубокий шок:

заложены), она поставила великолепную имитацию на мраморный край ее туалетного столика. И тогда он понял, что все остальное тоже последует, кольца с пальцами рук, бронзовые туфельки с пальцами ног, груди с державшими их кружевами...» — *Nabokov Vladimir*. Bend Sinister. Alexandria, Virginia, Time-Life Books, 1981, p. 72. В этой фантазии важная роль отводится зеркалу. Оно вводит тему удвоения и обманки. Сравнение же сверкающих локтей с крыльями вводит в подтекст бабочку и тему мимикрии, выходящую на поверхность в мотиве поддельных драгоценностей.

⁴³⁴ *Dubois Philippe*. Le corps et ses fantômes. — Recherche photographique, № 1, Oct. 1986, pp. 46—47.

⁴³⁵ *Villiers de l'Isle-Adam*. Oeuvres complètes, v. 2. Paris, Gallimard, 1986, p. 219.

«Я был в этот момент живым хаосом терзаний, человеческим отребьем, мозгом, высушенным как мел, вдребезги разбитым огромной угрозой»⁴³⁶.

Самое шокирующее в увиденном Бономе зрелище — это даже не кошмар самой картинки, а ее странная топология. Для того чтобы отразиться на сетчатке, видение Клер Ленуар должно было витать вовне:

«Неожиданно я бросился к стене и приложил к ней руки, пальцы которых широко разошлись от ужаса, и натолкнулся на каменную кладку. <...> Чтобы таким образом отразиться в твоих видящих зрачках, ВИДЕНИЕ должно было находиться вовне, пусть на неизмеримо малом расстоянии или в каком-нибудь живом флюиде»⁴³⁷.

Показателен сам жест Бономе. Стена — это прямая проекция сетчатки. Желтое пятно стены у Пруста (этот локус «чистого» видения) не что иное, как проекция вовне картинки на сетчатке. Бономе, как и покойница, глубоко потрясен этим внешним удвоением видения, самым по себе смертоносным.

Одна из наиболее поразительных метафор внешнего удвоения видения принадлежит Флоберу. В одной из сцен «Ноября» рассказчик описывает свои эротические видения. Среди этих видений выделяется видение сексуально привлекательного Христа. Рассказчику приходит в голову странная идея приподнять его веки и проникнуть внутрь, увидеть сцену распятия и смерти такой, какой она представляла «изнутри»:

«В церкви я рассматривал голого Человека на кресте, и я приподнял его голову <...> я поднял его веки; <...> я рассматривал его глаз и исходящую из него струю (jet). Я особенно любил глаза, чьи веки непрерывно движутся и то прячут зрачки, то показывают их в движении, сходном со взмахами крыльев ночной бабочки...»⁴³⁸

Вместо того чтобы проникнуть сквозь зрачки Христа внутрь его глаза, нескромный наблюдатель наталкивается на струю явно эротического свойства, брызжущую из глаз Христа. Впрочем, Флобер не уточняет, о какой струе идет речь, так что всегда остается возможность метафорического чтения: струя как световой луч, например. Оба эти чтения несколько не противоречат друг другу. Теологическое и эротическое тут тесно сплетены.

⁴³⁶ Ibid., p. 220.

⁴³⁷ Ibid., p. 220.

⁴³⁸ *Flaubert. Oeuvres complètes*, t. 1. Paris, Seuil, 1964, p. 265.

Два взгляда — мертвого Христа и рассказчика — встречаются и превращаются в плоскость — знакомый образ видения, спроецированного вовне, — в крылья бабочки, которую изображают веки в своем движении. Столкновение двух взглядов, а вернее, движение выворачивающегося наружу взгляда производит плоскость, растекающуюся цветовым пятном по роговице⁴³⁹.

Известно, что Жак Лакан утверждал, будто взгляд всегда находится вовне, и даже уподоблял его некоему утерянному телом предмету, знаменитому «объекту *a*». «В оптическом поле, — писал он, — взгляд находится снаружи, на меня смотрят, значит я сам есть картина»⁴⁴⁰. Взгляд, существующий вовне, и определяет меня в границах видимого. Или, как пишет он,

«с помощью взгляда я вхожу в свет, и через взгляд я испытываю на себе воздействие света. Отсюда следует, что взгляд — это инструмент, с помощью которого свет находит воплощение...»⁴⁴¹

Эта способность взгляда быть носителем света и испытывать на себе его воздействие целиком вписывается в обратимость взгляда, о которой идет речь. Лакан не случайно замечает об иконах: «Особую ценность иконе придает то, что бог, которого она изображает, в то же время сам на себя смотрит. Она должна понравиться Богу»⁴⁴².

Взгляд встречает другой взгляд, и эта встреча отмечена трансформацией тела в картину. Взгляд предстает в формах объективной, внешней реальности. Ситуация эта — нарциссическая по своему существу и, по мнению Мерло-Понти, характеризует видение как таковое. Мерло-Понти, в частности, описывает ситуацию зеркальности, когда

«...наблюдатель оказывается пойманным в то, что он видит, при этом видя самого себя: в каждом видении есть фундаментальный нарциссизм. По этой самой причине зрение, носителем которого он является, обращается на него со стороны вещей, в том роде, в каком многие художники говорили, что они чувствуют, как на них смотрят вещи...»⁴⁴³

⁴³⁹ В иконах взгляд Христа часто саморефлексивен, он всегда наталкивается на другой взгляд, который в конечном счете оказывается взглядом самого Христа, смотрящего на собственное изображение.

⁴⁴⁰ *Lacan Jacques. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire, livre IX. Paris, Seuil, 1973, p. 121.*

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 128.

⁴⁴³ *Merleau-Ponty Maurice. Le visible et l'invisible. Paris, Gallimard, 1964, p. 183.*

Зеркальность зрения может принимать две формы. Во-первых, распластывания глаза, как бы растекающегося по поверхности. Взгляд превращается в пленку, поверхность, тончайшее микроскопическое «покрытие». Мерло-Понти говорит в связи с этим о «плоти мира» (*la chair du monde*). Вторая форма — это точка, пятно, которое является двойником глаза как *видящей точки*. Типичный рисунок крыльев бабочки — это комбинация двух этих форм: плоской цветовой пленки и так называемых *ocelli* — круглых пятен, имитирующих по форме глаза.

Прекрасно передает это ощущение нарциссической зеркальной связи между *ocelli* и глазами Юнгер:

«Я подошел к зеркалу; зрачки мои расширились и стали похожи на глаза на крыльях ночных бабочек: темные и расширенные алкалоидом»⁴⁴⁴.

Ocelli бабочек также двойственны по своей природе. Они одновременно и пятна-точки, и фрагменты автономного чистого цвета, пятна свободно парящей живописи, симулякры живописных мазков. При этом они способны производить гипнотизирующий, а иногда и смертоносный эффект. Вид круглых пятен на крыльях бабочек оказывает исключительно сильное воздействие на хищников. Нико Тинберген описывает поведение овсянки при виде ночной бабочки-бражника (*eyed hawk-moth*):

«Бражник сейчас же показал яркие “глазные пятна” на задних крыльях, и птица выпустила его, как если бы он был из раскаленного железа. Бабочка упала на землю, все еще демонстрируя пятна, овсянка последовала за ней, но не осмелилась до нее больше дотронуться; несколько минут она все металась рядом, описывая круги в состоянии большого возбуждения, но в конце концов оставила ее в покое»⁴⁴⁵.

Исследования Дэвида Блеста показали, что такого рода поведение вызвано имитацией глаз в узоре крыльев бабочки⁴⁴⁶. Точная причина этого странного эффекта пятен-глаз остается неясной. Нико Тинберген — один из ведущих авторитетов в области поведения животных — дает следующее объяснение:

«...сигнал бегства для этих птиц существует в такой форме, чтобы вызывать реакцию на знак, характеризующий их собственных хищников. Если такие птицы узнают сов, кошек,

⁴⁴⁴ *Jünger Ernst*. *Approches. Drogues et ivresse*, p. 208.

⁴⁴⁵ *Tinbergen Niko*. *Op. cit.*, p. 153.

⁴⁴⁶ *Blest A.D.* The Function of Eyespot Patterns in the Lepidoptera. — *Behavior*, № 11, 1957, pp. 209—256.

горностаев и т. д. отчасти по их глазам, то отказ от такой реакции во имя крошечного преимущества дополнительной закуски обошелся бы им слишком дорого»⁴⁴⁷.

Этого объяснения, по-видимому, недостаточно. Оно, например, не может прояснить (если, конечно, не прибегать к мистицизму филогенетической памяти), почему апотропаистический *Oculus* вызывает чувство сверхъестественного ужаса и у человека⁴⁴⁸. Особый ужас внушал взгляд умирающего человека или животного, который устойчиво во многих культурах ассоциировался с «дурным глазом», «сглазом». Тобин Сиберс сообщает об обычаях выкалывания глаз у умирающих животных именно с целью избежать сглаза. Он же сообщает о смертоносной силе взгляда умирающего царя в некоторых африканских культурах и т. д.⁴⁴⁹

Любопытно, что Фрейд в истории «Человека-волка» сообщает о панике, охватывавшей его пациента при виде бабочки:

«Однажды, в надежде поймать ее, он бежал за большой прекрасной бабочкой, чьи желтые крылья в полоску кончались остриями (это, несомненно, был «ласточкин хвост»). И вдруг его охватил дикий страх перед этим созданием, и с криком он прекратил погоню»⁴⁵⁰.

Ужас, испытанный пациентом Фрейда, конечно, не может быть объяснен как рецидив некоего первичного животного страха в человеке. Фрейд высказал предположение, что паника была вызвана воспоминанием о некой психологической травме, пережитой им раньше и ассоциированной с бабочкой по принципу сходства. Так, движения крыльев бабочки могли напомнить больному движение раздвигающихся женских ног и т. д.⁴⁵¹ Фобия, по мнению Фрейда, была вписана не в само тело бабочки, но в систему сходств, в которые она была включена.

В том же направлении пытался осмыслить фобии мимикрии и Роже Кайуа. Он писал:

«Более чем очевидно, что в предшествующих случаях [сходства рисунка крыльев бразильской бабочки *Caligo* с совой] решающую роль играет антропоморфизм: сходство находит-

⁴⁴⁷ *Tinbergen Niko*. Op. cit., pp. 168—169.

⁴⁴⁸ Об апотропаистической функции глаз в разных культурах см. *Napier David A. Masks, Transformation, Paradox*. Berkeley, University of California Press, 1986, p. 202.

⁴⁴⁹ *Siebers Tobin*. The Mirror of Medusa. Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 4—5.

⁴⁵⁰ *Freud Sigmund*. From the History of an Infantile Neurosis. — In: *Freud S. Three Case Histories*. New York, Collier Books, 1963, p. 198.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 282.

ся лишь в глазу того, кто воспринимает. Объективным фактом является зачарованность, как лучше всего показывает *Smerinthus ocellata*, в сущности не похожая ни на кого опасного»⁴⁵².

По мнению Кайуа, эффект шока производит сам *trompe-l'oeil*. В устанавливаемой им системе сходства пятна, похожие на глаза, играют лишь роль очагов сопоставления. Сходство же в данном случае основывается не только на относительной простоте геометрических очертаний глаз и пятен. Сходство прежде всего устанавливается зеркальным повторением смотрящего глаза в пятне, которое его имитирует.

6

Различие между глазом и взглядом, проанализированное Сартром, может помочь понять сущность этого явления.

Сартр утверждает, что любой объект может играть роль глаза, потому что глаз — это не что иное, как носитель взгляда. При этом глаз и взгляд находятся в отношениях взаимного исключения:

«...Восприятие мной обращенного на меня взгляда возможно потому, что я уничтожаю “смотрящие на меня” глаза. Если я воспринимаю взгляд, я перестаю воспринимать глаза; они здесь, они находятся в поле моего зрения <...>, но мне они не нужны; они нейтрализованы, выведены из игры <...>. Если глаза устремлены на вас, вы никогда не сможете найти их красивыми или уродливыми или же заметить их цвет. Взгляд Другого скрывает его глаза; он как бы выступает вперед *перед ними*. Эта иллюзия возникает из-за того, что глаза как объекты моего восприятия остаются на некотором расстоянии от меня (одним словом, я даюсь глазам без дистанции, они же находятся на расстоянии от того места, где я “нахожусь”); в то время как взгляд покоится на мне без всякой дистанции. <...> Мы не можем одновременно воспринимать мир и воспринимать обращенный на нас взгляд; может быть либо то, либо другое. Это связано с тем, что воспринимать означает *смотреть на*, а воспринимать взгляд не означает воспринимать взгляд как объект, находящийся в мире (кроме того случая, когда взгляд не устремлен на нас); но означает осознавать, что *на меня смотрят*. Взгляд, который бросают *глаза*, вне зависимости от того, какие это глаза, есть чистая отсылка к самому себе»⁴⁵³.

⁴⁵² Caillols Roger. Le mythe et l'homme, p. 93.

⁴⁵³ Sartre Jean-Paul. Being and Nothingness. New York, Washington Square Press, 1966, pp. 346—347. Интерпретацию этого фрагмента с точки зрения желания см.: Lacan Jacques. Op. cit, pp. 97—98.

Неожиданное явление пятен-глаз радикально изменяет поле восприятия. То, что секунду назад еще было объектом восприятия, мгновенно превращается во взгляд. Одновременно объект «исчезает» из визуального поля, как бы вытесненный, скрытый взглядом. Это исчезновение можно уподобить мгновенно поражающей наблюдателя слепоте. Восприятие внешнего мира в одно мгновение замещается саморефлексией. Мир становится зеркалом, а бабочка превращается в искаженный автопортрет, отражение наблюдателя. И это сочетание мгновенно возникающей зеркальности и неожиданной слепоты ответственно за переключение зрения с восприятия на воспоминание, извне — внутрь.

Пятна-глаза — особенный род симулякров. Воспроизводя очертания глаза, при этом иногда очень точно, они сохраняют характер пятна, плоского следа, выдающего их нематериальность. Невозможно по-настоящему сфокусироваться на них, воспринять их как подлинно материальные объекты. Их главная функция — проецировать взгляд, уничтожать расстояние. Поэтому они всегда находятся немного вне фокуса, на расстоянии, которое не может быть оценено и измерено. Метафорически сталкиваясь в них со своим двойником, наблюдатель испытывает на себе взгляд без глаз, он оказывается перед лицом своего рода маски, которая обычно гипертрофирует присутствие взгляда, скрывая за собой глаза.

Эта маскообразность, это предстояние перед безглазым взглядом отражаются и на характере действующей в этой структуре зеркальности. Ocelli не имитируют глаза самого наблюдателя, они лишь заставляют человека или животное ощутить себя объектом, видимым со стороны. Но такое чувство неразрывно связано с опытом зеркальности, поэтому ocelli бессознательно приписывается функция отражения в зеркале и соответственно подобия, хотя ему и противоречит внешняя несхожесть странной маски. Маска, таким образом, выступает одновременно и как радикально отличная, и как «я сам». Здесь действует тот самый механизм схождения несходного, который укоренен в структуре «морфологической чрезмерности» и о котором речь шла в главе «Смерть и пространство». Напомню, что там несходство маски связывалось с темой смерти, неизменно огрубляющей черты человека, стирающей физиогномическую нюансировку. В случае с лицом-маской на крыльях бабочки происходит нечто сходное. Речь буквально идет об удивительном сходстве наблюдателя с маской, с лицом мертвеца, выступающем сквозь очертания радикальной непохожести.

Мы знаем, что в мифологии прямой взгляд, отраженный в зеркале, может обладать смертоносной силой. Василиск был убит собственным взглядом, отраженным в зеркале. Жан-Пьер Вернан продемонстрировал, до какой степени маска Медузы, чей взгляд встречает взгляд наблюдателя, предполагает зеркальную структуру, и попытался объяснить, почему такой взгляд смертелен:

«В лице Горгоны происходит как бы процесс удвоения. Зачарованный зритель отрывается от самого себя, лишается своего собственного взгляда и как бы заполняется, захватывается взглядом той фигуры, которая стоит напротив него, и овладевает им, и подчиняет его благодаря тому ужасу, который вселяют ее черты. <...> Лицо Горгоны — это маска; но вместо того чтобы вы надевали ее на себя и изображали бога, эта фигура производит эффект маски, глядя вам в глаза. Как если бы эта маска отделилась от вашего лица, отделилась от вас лишь для того, чтобы воззриться на вас со стороны, как ваша собственная тень и отражение, от которых вам не суждено избавиться. Ваш собственный взгляд пойман в маску»⁴⁵⁴.

Взгляд Горгоны отражает взгляд наблюдателя, и благодаря этому зеркальному удвоению он отделяет изображение наблюдателя от него самого. Это мистическое удвоение, это расщепление «Я» сродни моменту смерти, когда душа отделяется от тела и неожиданно обнаруживает его со стороны.

В 1931 году Набоков написал рассказ «Пильграм», названный по имени главного героя — первоклассного энтомолога, владельца небольшой лавочки, в которой он продает ценные коллекции бабочек. При этом сам Пильграм никогда не покидал родного Берлина и лишь мечтал о том, чтобы самому отправиться на ловлю бабочек в далекие края.

Желание отправиться в далекие страны постепенно становится наваждением. Между тем изучение бабочек открывает в Пильграме своего рода второе зрение. Поскольку бабочки — это ворота в мир памяти, то их созерцание вырабатывает в Пильграме некую ложную память, позволяя ему представлять в мельчайших деталях сцены, которых он не пережил:

«Географический образ мира, подробнейший путеводитель (где игорные дома и старые церкви отсутствовали) он бессознательно составил себе из всего того, что нашел в энтомологических трудах <...>. Пильграм видел столь же ясно, словно сам туда съездил, словно сам в поздний час пугал содержателя скверной гостиницы грохотом, топотом, прыжками по комнате, в открытое окно которой, из черной, щедрой ночи, влетела и стремительно закружилась, стучась о потолок, серенькая бабочка. Он посещал Тенериффу, окрестности Оротавы...»⁴⁵⁵

В английском варианте рассказа, названном «The Aurelian», этот эпизод передан несколько в иных тонах. Дар ночи — бабоч-

⁴⁵⁴ Vernant Jean-Pierre. La mort dans les yeux. Paris, Hachette, 1985, pp. 80—81.

⁴⁵⁵ Набоков Владимир. Рассказы. Воспоминания, с. 254—255.

ка, влетая в комнату, «целует свою собственную тень на потолке», а вместо Тенериффы Пильграм отправляется на Острова Блаженных (Islands of the Blessed)⁴⁵⁶. Эти детали придают всему эпизоду оттенок чего-то зловещего, как если бы, выходя за рамки действительного мира, Пильграм достигал пределов мира потустороннего. Весь этот эпизод предвосхищает финальную смерть Пильграма, наступающую как раз в тот момент, когда он принимает окончательное решение уехать. Инсульт поражает Пильграма, когда тот приходит в свой магазин в последний раз перед отъездом:

«В полутьме лавки со всех сторон его обступили душные бабочки, и Пильграму показалось, что есть даже что-то страшное в его счастье, — это изумительное счастье наваливалось, как тяжелая гора, и, взглянув в прелестные, что-то знающие глаза, которыми на него глядели бесчисленные крылья, он затряс головой и, стараясь не поддаться напору счастья, снял шляпу, вытер лоб и, увидев копилку, быстро к ней потянулся. Копилка выскочила из его руки и разбилась на полу, монеты рассыпались, и Пильграм нагнулся, чтобы их собрать»⁴⁵⁷.

Инсульт здесь вызван неотвратимым взглядом бабочкиных крыльев, точно так же как взгляд Горгоны вызывал смерть храбрецов. Глаза-пятна на крыльях удваиваются здесь, в соответствии со стратегией масочного удвоения, пятнами-монетами, рассыпанными по полу. Глаза-пятна буквально «выводят» Пильграма за пределы его собственного тела, убивают его и одновременно отправляют в последнее путешествие по стране фальшивой памяти. Набоков кончает рассказ неожиданно:

«Да, Пильграм уехал далеко. Он, вероятно, посетил и Гранаду, и Мурцию, и Альбарацин — вероятно, увидел, как вокруг высоких, ослепительно белых фонарей на севильском бульваре кружатся бледные ночные бабочки; вероятно, он попал и в Конго, и в Суринам, и увидел всех тех бабочек, которых мечтал увидеть, — бархатно-черных с пурпурными пятнами между крепких жилок, густо-синих и маленьких слюдяных с сажками, как черные перья. И в некотором смысле совершенно неважно, что утром, войдя в лавку, Элеонора увидела чемодан, а затем мужа, сидящего на полу, среди рассыпанных монет, спиной к прилавку, с посиневшим, кривым лицом, давно мертвого»⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ *Nabokov Vladimir*. Nabokov's Dozen. New York, Avon Books, 1958, p. 81.

⁴⁵⁷ *Набоков Владимир*. Рассказы. Воспоминания, с. 259—260.

⁴⁵⁸ Там же, с. 260—261.

«Посиневшее, кривое лицо» по-английски передано иначе: «livid face knocked out of shape by death»⁴⁵⁹, буквально: «бледное лицо, выбитое смертью из формы». Эта фраза превосходно передает эффект пережитого Пильграмом шока, выворачивающего наблюдателя наружу, приводящего его в соприкосновение с внешней формой внутреннего зрения. Смерть здесь оказывается результатом некой конвульсивной мимики, вызванной столкновением с царицей мимики — бабочкой. В каком-то смысле смерть Пильграма вызвана тем же, чем и смерть Бергота. Свободно парящий цвет, взгляд, застилающий глаза, мерцающая игра красочных пятен и точек, выворачивание зрения изнутри наружу — все это вместе выбивает лицо из присущей ему формы и вызывает смерть.

Несостоявшееся путешествие Пильграма — мотив для Набокова глубоко личный. В стихотворении «Ночные бабочки» Набоков воображал себя бабочкой, способной в отличие от него самого перенестись в то самое место, которое мимикрия запечатлела на ее теле:

Не знаю, нежные, но из чужой страны
гляжу я в глубину тоскующего сада;
я помню вечера в начале листопада;
и дуб мой на лугу, и запаха медовой,
и желтую луну над черными ветвями, —
и плачу, и лечу, и в сумерки я с вами
витаю и дышу под ласковой листвою⁴⁶⁰.

Это движение к истоку истины и искусства, не имеющему ничего общего с пресловутой культурой. Однако обследование областей памяти всегда опасно, потому что прошлое в большей степени относится к царству смерти, чем жизни. Недаром роман о таком абсурдном и трагическом возвращении в прошлое Набоков назвал «Подвиг».

Анри ван Бларанберг в «Утехах и днях» Пруста убивает свою мать в результате полной, мимикрической идентификации с ней. Его самоубийство явно имеет эдиповский оттенок и прямо проходит через глаз: «левая часть его лица была обезображена выстрелом. *Глаз свисал на подушку*»⁴⁶¹. Самоубийство здесь неотделимо от ужасающего невольного вырывания глаза, который выпадает из черепа и издевательски занимает позицию внешнего наблюдателя. Эта зловещая деталь как будто бросает тень понимания на загадочное утверждение, ей предшествующее: «Наши глаза играют большую, чем принято считать, роль в активном исследовании прошлого, называемого воспоминанием»⁴⁶².

⁴⁵⁹ Nabokov Vladimir. Nabokov's Dozen, p. 89.

⁴⁶⁰ Набоков Владимир. Стихотворения и поэмы. М., Современник, 1991, с. 208.

⁴⁶¹ Proust Marcel. Pastiches et mélanges. Paris, Gallimard, 1947, p. 203.

⁴⁶² Ibid., p. 197.

ГЛАВА 10. ПОЭЗИЯ КАСАНИЯ (ДРАГОМОЩЕНКО)

1

В предыдущей главе я уже упоминал рассказ Набокова о чувстве синестезии и «цветном слухе», которые сопровождали его всю жизнь. Набоков утверждал, будто

«...цветное ощущение создается, по-моему, осязательным, губным, чуть ли не вкусовым путем. Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор»⁴⁶³.

Эти наблюдения Набокова существенны. Дело в том, что слух является одновременно и дистанцированным, и самым «непосредственным» чувством: барабанные перепонки реагируют на достигающее их физическое движение воздуха, напоминающее трость слепца, о которой говорил Декарт и которая уничтожает дистанцию между рукой и предметом. Зрение же в обычном своем режиме чувство дистанцированное. То, что цветовые образы возникают как результат буквального касания, облизывания, прожевывания букв, показывает, что синестезия действует в ситуации подавления дистанцированности. Зримые буквы становятся буквально осязаемыми, слух превращается в касание. Язык, во всяком случае в набоковском варианте, перестает пониматься как нечто дистанцированное, созерцаемое со стороны.

Это чувство тактильности языка едва ли вписывается в отечественную филологическую традицию. Русские филологи, начиная с футуристов и ОПОЯЗа, в основном разделяют представление о поэтическом языке как языке, обращенном к самому себе, утрачивающем коммуникативную прозрачность. Футуристское «слово как таковое» превращается у Романа Якобсона в «поэтическую функцию языка», которая определяется следующим образом:

«Направленность (*Einstellung*) на *сообщение* как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого — это *поэтическая функция языка*»⁴⁶⁴.

⁴⁶³ *Набоков Владимир*. Другие берега. — В кн.: Рассказы. Воспоминания. М., Современник, 1991, с. 464.

⁴⁶⁴ *Якобсон Роман*. Лингвистика и поэтика. — Структурализм: «за» и «против». М., Прогресс, 1975, с. 202.

Язык в таком понимании как бы обретает *видимость* и «эстетизируется», он становится объектом специального рассмотрения, на нем, «ради него самого» «сосредоточивается внимание». Язык предстает перед нами как некий *автономный объект созерцания*. Такая *видимость* языка предполагает своего рода визуализацию звукового, странное поэтическое преобразование, которое в чем-то неотделимо от опоязовского остранения, позволяющего как будто впервые или, во всяком случае, по-новому увидеть то, что было стерто множественностью употреблений. Но остранение — это и дистанцирование, удаление.

То, что *поэтическая функция* связана со зрением, подтверждается странной привязанностью поэзии к неким *местам*. Российская поэзия традиционно обретает свое жилище в культурных пространствах. Это может быть Петербург, или Венеция, или, наконец, Москва советского времени. Визуализация языка оказывается неотделимой от визуализации места. Почему?

Для того чтобы придать самой языковой форме (а она обыкновенно понимается как звуковая, а не письменная форма) видимость, она должна быть, по мнению формалистов, подвергнута деформации, создаваемой, согласно Тынянову, «теснотой стихотворного ряда». В результате этой «тесноты» слова выбиваются из своих привычных семантических гнезд и происходит перенос лексической окраски с одного слова на соседнее. Возникает то, что Тынянов называл «колеблющимися признаками значения», «видимостью значения». При этом слово «видимость» следует понимать и как «зримость». В результате «эти колеблющиеся признаки дают некий слитный групповой “смысл”, вне семантической связи членов предложения»⁴⁶⁵.

Смысл этот, конечно, крайне неопределенен, но это все-таки смысл, все-таки некий продукт сдвигов, смещений и деформаций, который тяготеет к смутной визуализации. Как писал Державин, которого сочувственно цитирует Тынянов, в результате соположения имени и глагола возникает русский стих, «но вместе с тем он и *Русская картина*»⁴⁶⁶.

Имя, о котором говорит Державин, — это и есть место, потому что в поэзии Петербург или Венеция только имена.

Что дает встреча «колеблющихся признаков значения» с местом? Видимость значения столь неопределенна, что без *места* она не в состоянии стать объектом рассмотрения, на который можно направить внимание. Она как бы нуждается в некой пространственной нише, в которой *видимость* могла бы стать *видимой*. Но, заполняя собой *места*, поэзия возвращает потревоженные деформацией значения в уютные гнезда. Дело в том, что только некая *форма* может эффективно предстать созерцанию. В самой установке на

⁴⁶⁵ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., Academia, 1924, с. 87.

⁴⁶⁶ Там же, с. 98.

зримое, достигаемое через смещение и деформацию, содержится противоречие, потому что смещение нарушает видимость. В конце концов, поэтическая модель, идущая от формалистов, должна предполагать несколько фаз: смещение, возникновение видимости значения, а затем отверждение этой видимости в некоем пространственном образе⁴⁶⁷.

Как работает такая модель, хорошо видно на примере позднего рождественского стихотворения Бродского:

Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере,
используй, чтоб холод почувствовать, — щели
в полу, чтоб почувствовать голод — посуду,
а что до пустыни, пустыня повсюду⁴⁶⁸.

Вспыхнувшая спичка — это как раз образ того сдвига, мгновенного толчка, деформации, которая открывает путь к визуализации. Вспышка как совершенная неопределенность визуализируется в пространстве пещеры, в месте, с которым мы традиционно ассоциируем рождество. «Щель» — опять такая же семантическая неопределенность, провал, разрыв — переходит в образ холодного декабрьского вечера. При этом «щель», странным образом отнесенная к полу, а не к стенам, — это составная часть иного рождественского «места» — хлева. И неважно, что пещера не имеет пола и что щели в полу относятся к иному воображаемому пространству, звук «щ» в слове «пещера» позволяет осуществиться семантическому переносу значения на слово «щель». «Ол» пола же фонически откликается в «ол» голода, а «по» пола — в «по» посуды. В итоге из марева «кажущихся значений», стихотворных сближений и сдвигов начинает возникать «место», в котором эти значения вопреки их несочетаемости стабилизируются, откладываются. Этой стабилизации несколько не угрожает негативность (негативная связь голода с посудой) или финальный для этой строфы отказ от ассоциативности: «пустыня повсюду». Сама бесконечная расширяемость и неопределенность пустыни уже разворачивается вокруг рождественского *места*⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ Мне приходилось в ином контексте обсуждать эту проблему на примере тыняновского «Киж», который возникает как чисто звуковая фикция, наложенная на описку, а затем приобретает призрак фигуры и «место» (Ямпольский Михаил. Память Тиресия. М., Ad Marginem, 1993, с.327—370).

⁴⁶⁸ Сочинения Иосифа Бродского. СПб., Пушкинский фонд, 1998, с. 70.

⁴⁶⁹ Бродский сам прекрасно осознавал, что рождественские стихи у него генерируются «местом» и видимостью. В беседе с Петром Вайлем он сообщал, например, что первые рождественские стихи у него возникли в результате многодневного рассматривания вырезанной из журнала картинки «Поклонение волхвов». Он также утверждал, что выбор темы отчасти определялся принятым в психиатрии понятием «комплекс капюшона»: «Когда человек пытается оградиться от мира, накрывает голову капюшоном и садится, ссутулившись. В той картинке и других таких есть этот элемент — прежде всего за счет самой пещеры» (Рождество: точка отсчета. Беседа Иосифа Бродского с Петром Вай-

Конечно, поэтические места — это только места обитания языка, поэтому так часто они являются мертвыми мифологическими топосами (даже Петербург у Пушкина описывается с явной оглядкой на Помпеи, чуть ли не как город, погибший от катастрофы), а по существу, пространственными образами самой поэзии (как, например, Венеция — с ее зеркальными симметриями). Они являются мифическими местами прописки поэта, в которых нет ничего кроме языка, вернее, ниш, в которых успокаиваются поэтические деформации. Эти ниши — прежде всего цитаты, то есть обрывки чужой речи, минувшей, а потому выкристаллизованной в клише, в топосы. Ностальгическое проживание в советском пространстве, например, у Кибирова — это как раз проживание в пустом доме языковых клише и цитат. Цитаты идеально вписываются в «поэтику места» еще и потому, что, будучи чужим словом, они, так же как и «места», предполагают наличие дистанции между говорящим, видящим и словом, вещью, ландшафтом.

Воображаемые места не всегда, конечно, должны иметь имя. Важно иное — они составляют то пространство, в котором бездомная поэзия находит успокоение и становится зрелищем. И часто такие места — излюбленная цель воображаемого паломничества для изгнанников, не имеющих своего дома, или изгоев.

В целом эту систему я бы назвал *романтической*. Она прямо восходит к романтической форме поэзии, которая впервые открывает пейзаж — не условный, идеальный, пасторальный, но пейзаж — объект эмоционального созерцания, в котором неопределенность эмоции сливается с квазиопределенностью места. При этом «эмоция» — это не что иное, как обозначение «видимости значения». Русскую поэзию с ее культом личностной лирической формы вплоть до сегодняшнего дня можно, конечно, считать по существу романтической.

2

Господство такого рода романтизма в поэзии ослабевает в начале XX века. В России признаки перемен можно обнаружить у

лем. — В кн.: *Бродский Иосиф*. Рождественские стихи. М., Независимая газета, 1992, с. 55–56). Речь в данном случае буквально идет о создании «места». Любопытно, что Бродский в той же беседе упрекал Пастернака за центробежность построения рождественских стихов: «У него там центробежная сила действует. Радиус все время расширяется, от центральной фигуры, от Младенца. В то время как, по существу, все наоборот» (Там же, с. 56). То есть «по существу» все должно сходиться к месту, создавать его отделенность, в то время как у Пастернака «...там все время такие круги идут, эллипсоиды, арки <...>. В рождественском стихотворении у Пастернака вообще много всего — и итальянская живопись, и Брейгель, какие-то собаки бегут и так далее, и так далее. Там уже и замоскворецкий пейзаж, Саврасов проглядывает» (Там же, с. 58). То есть «место» у Пастернака — расширяющееся, а у Бродского, как ему представлялось, — центростремительное.

Андрея Белого с его органической неспособностью «обживать» пространство, у Хлебникова с его постоянно меняющейся пространственной и временной перспективой, у Мандельштама с его интересом к структуре кристалла и расширяющейся, динамической растяжке зрения. Но сложности отношения с «местом» у этих поэтов переживаются на фоне в целом романтической поэтической установки. И Мандельштам, и Белый, и Хлебников тем драматичнее переживают императив пространственного топоса, чем проблематичней он становится.

В западной поэзии кризис «места» особенно хорошо виден у Рильке. В 1898 году студент-искусствовед Рильке отправляется в Италию, чтобы пережить соприкосновение с искусством Ренессанса как личный опыт. В его флорентийском дневнике видно, до какой степени полное слияние с городом, архитектурой, живописью предполагает для него отказ от визуальности, то есть от того противостояния объекту созерцания, которое неотделимо от зрения (этот отказ от «противостояния», дистанцирования по-своему напоминает опыт китайской поэзии, о котором говорилось во Введении). Поэтому Флоренция «испытывается» им ночью, когда формы сплавляются в некую ритмическую структуру, в которой жесткие оси пререзают волны тьмы. «Соприкосновение» с Ренессансом осуществляется через ритмическое слияние с неопределенной зыбкой формой, не фиксируемой понятием, имеем, словом⁴⁷⁰. Рильке прямо переживает исчезновение себя как внешнего наблюдателя.

Иную и этически противоположную позицию занимает Пауль Целан. Поэзия Целана выражает состояние чужака, неспособного войти в соприкосновение ни с культурой (с немецкой после Холокоста), ни с природой. В силу этого поэт не может занять позицию наблюдателя, в том числе и стороннего. Поэтому стихотворение у Целана не является объектом созерцания, эстетическим объектом вообще, оно не обладает эстетической завершенностью формы и, соответственно, лишено места. И хотя Целан, в отличие от Рильке, не только не стремится слиться с местом, раствориться в нем, но, наоборот, избегает всяких соприкосновений с ним, результат в обоих случаях оказывается сходным.

В известном прозаическом тексте «Разговор в горах» Целан описывает двух евреев, отправившихся в горы:

«Камни тоже хранили молчание. В горах было тихо, когда они шли, один рядом с другим.

Итак, было тихо, тихо в горах. Но так продолжалось недолго, потому что, когда один еврей встречает другого, тишина не может длиться, даже в горах. Дело в том, что еврей и

⁴⁷⁰ *Rilke Rainer Maria. Diaries of a Young Poet. New York, Norton, 1997, p. 7.*

природа — чужие друг для друга, всегда были чужими и остаются поныне, даже сегодня, даже здесь»⁴⁷¹.

Речь еврея — вечного чужака — не может вписаться в пейзаж, найти убежище, пристанище. Речь еврея только разрушает «самостоякрытие» земли, ее скрытых смыслов в духе Хайдеггера. Самообнаружение смыслов в пейзаже предполагает почти сакральную тишину (Хайдеггер описывал самооткрытие смыслов ландшафта на примере *храма* в Пестуме)⁴⁷². Разговор в горах — это почти кошунственное проявление несоответствия. Речь еврея не может музыкально вписаться в очертания пейзажа. Она не знает места, более того, она разрушает его.

3

Поэзия Аркадия Драгомощенко современна и принципиально неромантична. Она не знает интонационного единства, укорененного в некоем лирическом герое, но главное — она не знает места. Это именно речь в горах, отрицающая горы, неспособная найти уютную ложбину, укрытие, это принципиально *бездомная* поэзия.

Нельзя сказать, что Драгомощенко совершенно не знает пейзажа (или, во всяком случае, его элементов), но пейзаж этот никогда не предстает в виде *места*. Я понимаю «место» в данном случае в аристотелевском смысле, как пространство, в котором вещь обретает существование, форму, как то, «без чего не существует ничего другого» (Физика, 209а)⁴⁷³. Он, например, пишет о холмах: «Иногда холмы, открывающие невосполнимую недостаточность пространства, заселяемого разным»⁴⁷⁴. Холмы как бы негативно открывают пустоты, провалы и заполнения, выбухания вместо однородного пространства, знакомого нам по моделям линейной перспективы. Они похожи на обратимые складки. По существу, такое пространство поэзии радикально отменяет возможность дистанцированного зрения и, соответственно, эстетического любования языком со стороны. Холмы не в состоянии организовать такое место, в котором «заселяющее его разное» можно расположить в каком бы то ни было порядке, то есть это «разное» не имеет шанса стать «эстетическим» объектом созерцания.

⁴⁷¹ *Celan Paul*. Collected Prose. Riverdale-on-Hudson, The Sheep Meadow Press, 1986, p. 18.

⁴⁷² *Хайдеггер Мартин*. Исток художественного творения. — В кн.: Работы и размышления разных лет. М., Гнозис, 1993, с. 74—75.

⁴⁷³ *Аристотель*. Сочинения в четырех томах, т. 3. М., Мысль, 1981, с. 124.

⁴⁷⁴ Все тексты Драгомощенко, относящиеся к разным годам, кроме специально оговоренных, цитируются по рукописи, любезно предоставленной мне автором.

Драгомошенко пишет о ландшафте как о пространстве, в которое, как «...в запыленное стекло (преграждающее, разделяющее, соединяющее), просачиваются иные сочетания контроля с безмыслием, напоминающим закаты побережья и тем не менее в своей целокупности уводящие в сторону, во все шире развертываемое пространство, в котором все пребывает рядом, в одном и том же месте, и где событие — прозрачный вертикальный тоннель, однако в нем окончательно бессмысленны и смехотворны повторение, приращение, исчезновение, превращение».

Заселяющее пространство «разное» «все пребывает рядом, в одном и том же месте», то есть, собственно, без места, потому что, согласно Аристотелю, существование объекта как раз и обесценивается тем, что он имеет свое отдельное, не смешиваемое с иными — место.

Поскольку пространство — это наслоение умозрительных объектов один на другой, как в запыленном стекле (такое наслоение парадоксально обыгрывалось Дюшаном, см. главу 1), то любые действия, имеющие пространственное измерение, оказываются недействительными: повторение, исчезновение, приращение и т. д. Этим действиям нигде реализоваться. Нетрудно, однако, заметить, что эти «действия» — метафоры поэтических тропов, самой поэтической риторики. Стихотворение, все строящееся из «повторений»⁴⁷⁵, «приращений», «превращений», не может обрести пространственных эквивалентов в ландшафте Драгомошенко.

Кроме запыленного стекла, существует, однако, один объект, который строится по такой странной геометрии, где вещи не имеют мест, но располагаются рядом, без мест, — это книга (кстати, часто ассоциируемая со стеклом). Книга, понимаемая не как материальный носитель нематериального текста, а именно как пространственное тело, в котором плоскости страниц накладываются одна на другую и тем самым сближают напечатанные на них буквы, литеры, не имеющие места, всегда предполагающего трехмерность. Буквы сближаются наложением страниц, так что между ними не остается никакого пространства, здесь царит абсолютное царство «близкого», «близкого» до такой степени, что зрение изначально и окончательно исключается из этого мира.

Книга неоднократно возникает у Драгомошенко как пейзаж:

Книга прирастает к книге.

Просачиваясь, лист перестраивает воздух.

⁴⁷⁵ Повтор, повторение могут, конечно, пониматься и внепространственно, как, например, платоновское умножение симулякров, соотнесенных с некой первоначальной единичностью Бытия, или, в духе Ницше, как вечное возвращение того же, не требующее иного места. В стихотворении, однако, повтор всегда требует не только временной, но и пространственной развертки в письме.

Горизонт вычеркивается, графит полнит
 пустоты, в порах крошатся формы.
 Мне нравятся всякие изображения.
 «Там» — указывает на то, что
 Не относится к равенству «сейчас» и «я».

То, что описывает здесь поэт, — это как раз прирастание одного книжного листа к другому, в результате которого возникает «там» — такое пространство, в котором нет ни «сейчас», ни «я», то есть именно существования в формах определенного места (сейчас и здесь), и где соответственно нет места для «глаза» созерцателя, ценителя или «туриста».

Или в ином стихотворении:

Пустые крыши
 Пустые словари
 Пустая ночь — одни стрижи —
 Тавтология форм
 Цитата: «на вершине горы»
 Снова
 Сквозь стены.
 <...>
 Пишет: молниеносное явление листа
 не застывает врасплох...

Все элементы пейзажа тут возникают из книги. «На вершине горы» — это только цитата. «Молниеносное явление листа» в такой же степени относится к природе, как и к книге. К последней, пожалуй, больше — молниеносность явления легче понять как лишение, нежели как прорастание.

4

Это почти физическое переживание пространства как *книжно-го*, а не как *стихотворного* роднит поэзию Драгомощенко с талмудической и каббалистической традицией. Эдмон Жабес так выражает еврейское отношение к книге: «Книга, вероятно, — это утрата всякого места; не-место утраченного места. Не-место как не-исток, не-присутствие, не-знание, пустота, зияние»⁴⁷⁶.

В стихотворении «Бумажные сны», которое начинается: «Черной бумаге снится ее же неслышный шелест; ее отражение в белом», появляются каббалисты-хасиды:

Букве снится тот же
 бумаги шелест,

⁴⁷⁶ Cit. in: *Ouaknin Marc-Alain*. Le livre brûlé. Paris, Lieu Commun, 1993, p. 220.

в котором слух различает
 очертанья поэта,
 которому снятся хасиды,
 в камнях океана
 догорающие страницей пения,
 сводящего гласные к жесту.
 Сну снится сон о согласных, —
 странице,
 где черное принимает
 пределы надреза,
 границы буквы, слюды, света.
 Я люблю ртом прикасаться
 к татуировке твоего предплечья,
 (календарный вихрь ацтеков),
 чтобы слово открылось слову.

Борхесовский по видимости мотив сновидения в сновидении здесь имеет значение совершенно иное, нежели у Борхеса. Речь идет именно о соприкосновении страниц, которые создают такое неразличимое прирастание одних букв к другим (в ином месте Драгомощенко пишет о «тесноте изнаночной знаков», принципиально иной, чем тыняновская «теснота стихового ряда»), что текст сплетается с текстом подобно слоям сновидения. В другом стихотворении поэт определяет это прирастание так: «словно пространства узлы, прорастают в пересечениях не-места».

Иной моделью такого же слипания текстов в «не-месте» (жабесовское *non-lieu*) оказывается прикосновение рта к татуировке на коже. Прикосновение это снимает всякий промежуток, всякое пространственное разделение. Драгомощенко чуть ниже говорит о «прикосновении языка к языку».

Отсюда и особенность этической позиции Драгомощенко, которая может быть определена как этика прикосновения, ласки. Прикосновение по своей сути противоположно захвату, хватанию. Левинас использует понятие *ласки* — *caresse* — как философскую категорию. Хватание — это жест присвоения, который одновременно означает присвоение вещи и места. Касание, ласка не овладевает предметом, но скользит по нему. Левинас пишет о том, что ласкание даже не означает дотрагивания, предмет ласки остается недостижимым. Ласка, по мнению Левинаса, не когнитивна, она не дает знания, но является чистым опытом встречи⁴⁷⁷, и в этом смысле она располагается по ту сторону понятий, фиксированных смыслов, относящихся к жестикуляции хватания-схватывания. Она, как определяет ее Левинас, «движение к невидимому», по-

⁴⁷⁷ Марк-Ален Уакнин так формулирует это положение: «Ласка не знание, но опыт, встреча». — *Ouaknin Marc-Alain. Méditations érotiques. Essai sur Emmanuel Levinas. Paris, Balland, 1992, p. 132.*

тому что видимое уже относится к разряду существующего, оформленного. Показательно, что Левинас прямо связывает касание ласки с «не-местом»: «Нежность определяет *манеру*, манеру пребывания в *no man's land*, между бытием и еще-не-бытием (*ne-pas-encore-être*)»⁴⁷⁸.

Драгомощенко доводит этику касания, *caresse*, до крайности. Он дает одно из самых невероятных из известных мне определений Эроса:

Эрос — лишь разнонаправленность
одной-единственной точки,
позади оставляющей «время»:
преступающее себя возвращение.

В прикосновении залегает косвенность нескончаемого разделения
(задача изнаночного учебника арифметики) —
путники расходятся, как осенние ветви к небу.

Эрос касания описывается как эфемерная встреча тел, расположенных в разных измерениях и соприкасающихся в единой точке, чтобы затем разойтись ветвями в четвертом измерении — времени (понимание дерева как диаграммы тела в четвертом измерении восходит к Петру Демьяновичу Успенскому), превращенном в пространственную ось (отсюда взаимодвижение тел «позади оставляет “время”»). В одном из текстов Драгомощенко признается, что его интересует только «нескончаемое отклонение, искажение, нечто вроде неоскудеваемой римановской топологической кривизны». Тела касания у Драгомощенко расположены как раз на таких топологических изгибах, сводящих эрос к точке ласки, которая есть не столько точка контакта, сколько точка, обозначающая «косвенность», невозможность прикосновения.

В ином тексте того же цикла «Ксении» эротическая метафора развернута еще более головокружительно. Любовь здесь описывается не как слияние, а именно как отслоение тел, как их расхождение, поэт пишет о свечении, множественном местоимении, «расслаивающих палимпсест тел». Иначе говоря, до касания тела слиты как два текста, написанных один поверх другого на одном листе, как два слоя букв, слипшихся внутри бредящей книги. Касание же возникает тогда, когда страницы расходятся, когда палимпсест расслаивается. Именно в этот момент губы отходят от татуировки на предплечье... и возникает *прикосновение*, *caresse*. При этом тела

...и в точке слияния с такими же,
в совершенстве изыятий формами, остаются точкой,
вращающей зеркала.

⁴⁷⁸ *Levinas Emmanuel. Totalité et infini. Dordrecht, Kluwer Academic, 1990, p. 290.*

Результат вычитания: вымолвить: равновесие.

Иное тело — моего мера

(число, олово, камень, впадина, дерево, буква) —
воображения ток, свитый из любовной сухости,
летающей на карту пылью.

Касание возникает как результат «вычитания» в единственной точке слияния. «Мое тело» меряется именно расхождением с другим. Но все эти расслоения и касания осуществляются вне трехмерного пространства и фиксируются в тончайшем слое касания, не обладающем глубиной, — «в свитой из любовной сухости, летающей на карту пыле». Пыльца — слой, не имеющий телесности и глубины, — ложится на карту: текст, не имеющий глубины и телесности. Можно сказать и иначе: пыльца любовного текста отслаивается в ласке от плоского текста пространства.

5

Один из лучших европейских текстов о взаимодействии поэзии с *местом* — статья Фридриха Шиллера «О стихотворениях Маттисона» (1794). Это едва ли не первый теоретический текст о взаимоотношении лирической поэзии романтического склада и ландшафта. Шиллер писал:

«Есть два пути, на которых неодушевленная природа может стать символом человеческой: или изображением чувств, или изображением идей.

Правда, по своему содержанию чувства не поддаются изображению, однако по форме они к нему способны, и действительно, существует всеми любимое и действенное искусство, имеющее предметом именно эту форму чувствований. Это искусство — музыка. И поскольку, стало быть, действие пейзажной живописи или пейзажной поэзии музыкально, — оно есть отображение человеческой природы»⁴⁷⁹.

Ландшафт и поэзия встречаются благодаря тому, что и то и другое обладает некой общей формой, совпадающей с «формой чувств». Любопытно, конечно, что Шиллер пишет не о содержании чувств, а именно об их форме. Форма эта — музыка, и прежде всего, конечно, мелодия. Чарльз Розен, вероятно, прав, когда связывает возникновение романтической песни с переживанием пейзажа и мотивом путешествия⁴⁸⁰. Действительно, ощущение романтического пейзажа в музыке лучше всего выражается имен-

⁴⁷⁹ Шиллер Фридрих. Собрание сочинений, т. 6. М., ГИХЛ, 1957, с. 635.

⁴⁸⁰ Rosen Charles. Romantic Generation. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995, p. 124—135.

но в песенной *мелодии*, начиная с бетховенской «An die ferne Geliebte» (1816). К шедеврам пейзажной романтической песни относятся и «Зимний путь» Шуберта, и листовский «Album d'un Voyageur», и шумановский цикл на стихи Эйхендорфа «Liederkreis». Мелодическое разворачивание песни по-своему отражает мелодическое разворачивание линии горизонта, особенно часто — холмистого или горного пейзажа, который буквально понимается как *место* мелодии.

Мелодия строится на временной линейности, системе повторов, принципе завершенной формы. Горный пейзаж — идеальный пространственный топос мелодии. Важно и то, что именно в пении встречаются и гармонически соединяются язык и вокализируемое дыхание.

Этот топос музыкальности места отражен в сонме стихов. Приведу в качестве примера строки Пастернака:

Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.

В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды⁴⁸¹.

Строки эти настойчиво проводят идею линейности, мелодичности, начиная с расположения лип «подряд, гуськом, в затылок» и кончая навязчивыми «линейными» рядами-перечислениями: «луга, осоку, сенокос», «фольварков, парков, рощ, могил». Эта линеаризация подготавливает явление музыки Шопена, которая привлекается поэтом как будто без всякой мотивировки, кроме мотивировки пространства и линейности. Сад, луга, ряды для Пастернака внутренне эквивалентны музыке, мелодике шопеновских этюдов. Отмечу, между прочим, и настойчивый мотив «дыхания» в пастернаковских строках, через который мелодия является как вокализация.

Ничего этого нет и быть не может у Драгомощенко. Отсутствие аристотелевского *места* в мире его стихов делает невозможным

⁴⁸¹ Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы. Л., Советский писатель, 1977, с. 355.

песенно-мелодическое развертывание, столь характерное вообще для русской поэзии. Мелодии негде состояться, потому что ландшафт — место музыки — здесь не существует. Более того, мелодизм постоянно подрывается интервалами, провалами, зияниями, различными формами прерывистости. Вместо мелодии форма стиха задается точками — точками касания и ласки. При этом точки естественно ассоциируются не столько с движением голоса, сколько с буквами:

Доктор сказал, что изнанка мозгов
состоит из умерших до написания букв,
путешествие за Ахеронт — метафора
 построения знака в компьютере.
Архитектоника точек.

Лучше всего для понимания смысла точки обратиться к средневековым арабским источникам. Суфизм понимал творение мира Аллахом как продукт божественного дыхания, в котором образовывались слова, из слов же появлялись вещи. Но это дыхание совершенно иного рода, чем «дыханье роз» у Пастернака. Аль Араби, например, писал о том, что творение прямо вытекает из артикуляции двадцати восьми букв арабского алфавита. При этом каждая буква возникает в результате касания органов речи. Каждая буква рождается из определенной *точки* во рту, которая считалась «местом артикуляции» и называлась «махрадж» (характерно это смешение буквы со звуком). Перенос точки меняет характер буквы и отражается на творении. Творение тут носит буквально характер прикосновения — губ, языка, касания языком губ в определенных точках⁴⁸². Творение возникает из эротики мгновенного касания и расхождения.

Любопытно, что точка оказывается основой, на которой возникает и знаменитая арабская орнаментальная каллиграфия. Каллиграфия неожиданно возникает в начале десятого века, ее изобретение приписывается легендарному визирю Ибн Мукле (который в какой-то момент впал в немилость и которому один из военных властителей приказал отрезать язык и правую руку — органы касания).

Первая каллиграфия, известная как «хатт аль-мансуб» — пропорциональное письмо, — строилась на системе точек, создаваемых мгновенным прикосновением пера к бумаге. Модулем шрифта считалось количество точек (три, пять или больше) в вертикальной букве *алиф*, по отношению к которой строились все остальные буквы. Эта точечная модель письма позволяла идеально рассчитывать движение букв и безукоризненно располагать буквы в орнаменте⁴⁸³.

⁴⁸² Chittick William C. The Sufi Path of Knowledge. Albany, SUNY Press, 1989, pp. 128—129.

⁴⁸³ Grabar Oleg. The Mediation of Ornament. Princeton, Princeton University Press, p. 1992, pp. 69—70.

В каком-то смысле каллиграфический орнамент — это лишь трансформация модели творения в точках артикуляции — *махраджах*.

Эта арабская модель находится как бы между идеей творения, связанной с местом (платоновской *хорой* или аристотелевским *топосом*), и отрицанием места, потому что точка мгновенного касания, конечно, не сходна с греческой идеей места как некой прототормы, в которой объект обретает тело.

Точка у Драгомощенко лишена какой-либо стабильности, она исчезает столь же быстро, как и возникает. Вспомним, что Эрос — творящая сила — лишь на мгновение сводит тела в момент касания, а затем разводит их прочь. В момент, когда тела или страницы расходятся, точки соприкосновения также расходятся, и мгновенное совпадение мест касания нарушается. Жизнь, творение, время и суть такое расхождение точек, распад соответствий. Как-то Драгомощенко написал о смерти как о моменте, когда соответствие точек вновь восстанавливается.

В такой динамической модели «точки» помечают не столько призраки мест, сколько несут на себе орнамент расхождения, несоответствия. В «Фосфоре» Драгомощенко писал: «Орнамент состоит из дыр или из перехода от одной пустоты к другой. Где находится различие между одной пустотой и другой?»⁴⁸⁴ Пустоты, дыры более полно выражают идею несоответствия, сдвига, чем точки. Но пустота — это и есть место прекращенного касания, место, в котором нет более ничего, — не-место. В «Фосфоре» же Драгомощенко определяет «Я» как «пункт расхождения всех линий личностной перспективы»⁴⁸⁵.

Любопытно в связи с этим то, что в архаической Греции пробелы между словами на письме часто отмечались вертикальными рядами точек (колонками из двух, трех или шести точек). Иными словами, точки обозначали как раз пустоты, дыры, провалы.

Когда Драгомощенко пишет о том, что изнанка мозга состоит из умерших до написания букв, речь идет как раз о такой негативной карте расхождений, где умершее прикосновение, как у Аль Араби, порождает букву еще до ее написания. В «Бумажных снах» о смерти говорится:

У смерти
нет имени, она — только список,
всплеск обоюдозрячего зеркала,
в котором знак равенства стерт.

Но эта смерть прикосновения, рождающая букву, прямо противоположна иной смерти — путешествию за Ахеронт, которое подобно компьютерной архитектонике точек, то есть незыблемой, машинной памяти, всегда готовой воссоздать соответствие точек, как смерть.

⁴⁸⁴ Драгомощенко Аркадий. Фосфор. СПб., Северо-Запад, 1994, с. 9.

⁴⁸⁵ Там же, с. 130.

6

Если представить себе речь, дыхание как замирание прикосновений и расхождение точек касания, то станет понятно, что такая речь, такое дыхание не имеют ничего общего с мелодией, основанной на движении вперед и слиянии фаз движения воедино.

Драгомощенко так пишет о фразировке стиха, понятой именно как результат эротики касания:

...последняя нежность,
распределение во фразе: рука,
ребенок в черном проеме роя
и некое полу-я, полу-мычание подобны
нефтяному пятну в радужном обводе голоса.

Метафорой стиха становится не линия, не мелодия, но некий неопределенный звук, расплывающийся в радужном обводе голоса, как пятно. Пятно — это и есть пустота, возникающая на месте касания в результате расхождения, расслоения, разделения точек, исчезновения соответствий. Пятно, как уже не раз говорилось в этой книге, не имеет «места», оно парит между мирами, между «бытием» и «еще-не-бытием», как писал Левинас.

Такая поэзия, конечно, не мыслит себя в мире готовых понятий, цитат, она блуждает в мире неопределенностей, замещая знание лаской мгновенного и непреднамеренного касания (в «Фосфоре» Драгомощенко пишет о «кратком осязании»).

И все же такие плывущие пятна складываются в странные узоры, напоминающие палимпсесты, случайную проекцию двух фильмов, смешивающихся на одном экране. Хотя чаще всего Драгомощенко использует образ прослоений, наслоений, веретена или плетения — один из самых устойчивых в его текстах. Мне уже приходилось говорить о плетении в главе «Линия обретает плоть», где разбиралось характерное для плетения нарушение стабильного отношения фигуры и фона. В поэзии Драгомощенко плетение, однако, несколько не связано со зрением, его принцип настолько радикализирован, что выводит за пределы видения как такового. Плетение до такой степени сближает слои, что не оставляет никакого пространства обозрения. Здесь «стеклянные нити» «переплетают следы бесшумных течений»: «Часы казались безупречно красивы, — их золотистые сферы мерцали, плывя в расщеплении секунд, из которых свивались паутины тончайшие, как видения Гизы». Или: «она изъясняется быстроокой речью немых, переплетая пальцы с травами половодья, волокнами преткновений, тонкорунного карста». Или: «...объяснить слоение весны неминуемой, потайной вещи сретенье в странном струении, растущим во все миры веером...» и т. д.

Палимпсесты Драгомощенко чаще всего динамичны. Не случайно он любит образ бегущих облаков, или сновидений, или струящейся воды. В принципе их нельзя остановить и нельзя прочесть. На метафорических листах здесь встречаются несколько текстов или, вернее, несколько слоев письма. При этом различие между слоями, как правило, задается временем. Один слой относится к прошлому, он есть письма памяти, другой слой — слой ощущений, выносимых на поверхность восприятием. Поэтому каждый такой палимпсест заключает в себе одновременное движение нескольких временных потоков. Прочитав один из относительно поздних текстов:

И все-таки — позади остается то, что
вынесено вонне падением,
где с бегущими формами сплетается эхо,
точно с песком беспмятным в излучине ресниц, смеха.
Буква птицы, буква огня, догадки буква
избраны, чтобы продолжаться друг в друге,
сродни дырам слепых сокровищ, подобно тому,
как рта и рук отзвук, тело стирая, открывает пальцам,
волокно пропуская слоения.
Но и эту ветвь отводишь, как недостаточный довод,
Точно инстинкт, диктующий условия исчезновений.
Так вода по подбородку сбегает, либо,
случается, пальцы расплетают тройственный образ,
тайное тело, чтобы начала свить нити,
чтобы по ней втридорога
из него же выйти на тишайшую грань порога,
где размыкает грамматика собственность
слова «возможность» и тьмы совпадение с тьмою...

Волокно текста складывается из наложения эха на бегущий поток, то есть из взаимоналожения звучащего сейчас голоса и его отголоска, возвращающегося назад из прошлого к своему же истоку. Это наложение памяти и беспмятства бестелесно, оно подобно касанию, в котором «стирается» тело и слои одновременно накладываются друг на друга и размыкаются. Для Драгомощенко особенно важна эта амбивалентность — открытия и закрытия одновременно.

Тора — подлинный прототип такого рода текстов. Каббалисты считали, что существует несколько Тор. Одна из них предшествует творению мира, это Тора начала (Тора Кедума), написанная невидимым белым огнем. Невидимая Тора становится видимой благодаря черному огню устной Торы, обнаруживающему в невидимом черные очертания букв — согласных и точек огласовки. Черный огонь как бы возвращается после творения в первичную сферу белого огня и выжигает — огонь в огне — видимые знаки. Можно уподобить видимую Тору палимпсесту двух стихий огня.

При этом наложение черного огня на белый проявляет далеко не все знаки. Пробелы между буквами в таком тексте тоже понимаются как буквы, но оставшиеся невидимыми⁴⁸⁶. Это места, где встреча огненных стихий не состоялась.

Драгомощенко буквально пишет о «букве огня», вступающей во взаимодействие с «буквой птицы» (динамическим движением линии) и «буквой догадки» (чистой потенциальностью, отнесенной к будущему). При этом сама возможность буквы в конце процитированного отрывка описывается как «тьмы совпадение с тьмою», черты с чертою, следа со следом.

7

Поэтика плетения и палимпсеста требует специального комментария к двум связанным между собой мотивам. Один слой многослойного текста, как правило, движется вспять, назад. И это движение не есть просто движение в прошлое, оно вписывается в телесную память касания и эротику. Наиболее откровенно эротика такого движения вспять представлена в одном из старых стихотворений, где

...соседка-сверстница, раздвинув ноги,
кладет ладонь твою туда, где горячей всего,
и узнает рука все то, что видела всегда
сквозь школьные таблицы, логарифмы птиц,
сквозь звезды ее рта <...> —
и дело тут не в том, какого рода...
в другого рода лепке языком
слюны под лампой темной горла,
как будто вспять в намеренном незнании
случается, что выпадает срок
ничтожный даже для небытия.

Любопытно, что в этом отрывке движение руки связывается одновременно с узнаванием и с движением языка, который по-своему воспроизводит то же эротическое движение в обращенном вспять тексте.

В ином стихотворении такое же движение вспять описывается как возвращение дыхания к своему истоку, к моменту неразличимости, в котором таится еще не проявившаяся возможность желания:

Ко рту вспять дыхание — великолепная радуга,
на морозе порой заметно ее становление,
и, наконец, вот ее описание — неуверенность в том,
что начало ее не во мне: желать.

⁴⁸⁶ См. *Scholem Gershom G. La Kabbale et sa symbolique*. Paris, Payot, 1966, pp. 62, 94.

Во всех этих случаях — а они принципиальны для поэтики Драгомощенко — речь идет о том, что можно было бы назвать вслед за французским психоаналитиком Сержем Леклером «телесным письмом». Согласно Леклеру, эрогенная карта тела создается памятью касаний, прочерчивающих на коже следы, подобные буквам. Каждое новое прикосновение к телу прочитывается лишь на фоне этих былых следов. «Удовольствие от питья, — пишет он, — невозможно представить себе в психоаналитической перспективе иначе, нежели через подключение воспоминания об удовлетворении, доставляемом питьем»⁴⁸⁷.

Разумеется, однако, новый след касания никогда полностью не совпадает со старым следом памяти. Как пишет Драгомощенко в «Китайском солнце», «узор травм определяет узор будущего»⁴⁸⁸, но узоры эти не идентичны. Именно отклонение, различие, несовпадение и создают *удовольствие*. Текст телесного письма — это текст несовпадений, которые не могут быть прочитаны иначе как через удовольствие, через смутную эротику, порождаемую *caresse* именно потому, что *caresse* создает палимпсест из двух временных слоев — слоя следов и слоя касаний.

Телесный текст внутренне глубоко противоречив. С одной стороны, следы, размечающие «буквами» тело, *закрывают* его, расчерчивают тело письмом. С другой же стороны, вся стихия несовпадений, различий *открывает* тело в сторону эротизированной неопределенности.

С наибольшей полнотой это совпадение *caresse* и текста проявляется в поцелуе, соединяющем воедино эротизм касания языком с эротизмом речи, в которой бессознательно неизменно присутствует память о поцелуе. И всякое разворачивание речи оказывается одновременно движением вспять к воспоминанию о ласке.

Движение письма вспять постоянно вводит в подтекст мотив соответствия. Так, вплоть до шестого века до нашей эры в Греции использовалось непрерывное письмо, когда при завершении строчки пишущий переходил на новую строку и начинал двигаться по ней в обратном направлении. Такой тип письма, идущего то в одну, то в другую сторону, назывался *бустрофедон*. Как объясняет Павсаний (V.17.6), это название происходит от движения пащущего быка, завершающего борозду и поворачивающего обратно.

Чрезвычайная сложность такого письма отчасти облегчалась тем, что 12 букв греческого алфавита симметричны, шесть лишь слегка асимметричны, только восемь выглядят совершенно иначе, если их повернуть по оси⁴⁸⁹. Таким образом, *бустрофедон* — это постоянная борьба за сохранение сходства букв, некоторые из кото-

⁴⁸⁷ *Leclair Serge*. Démasquer le réel. Paris, Seuil, 1971, p. 64.

⁴⁸⁸ Драгомощенко Аркадий. Китайское солнце. СПб., Митин журнал — Borey Art Center, 1997, с. 4.

⁴⁸⁹ См. *Carson Anne*. Eros the Bittersweet. Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 59.

рых относительно легко сохраняют свою идентичность, в то время как иные почти неизбежно деформируются движением вспять. Весь текст, таким образом, проявляет игру соответствий и отклонений.

Особенно характерно использование движения вспять, или *хиазма*, в риторике, где обратный или просто нарушенный порядок слов известны как *гистерон протерон* (*hysteron proteron*), или *гипербатон* (*hyperbaton*), или *какосинтетон* (*cacosyntheton*). Риторический *хиазм* не просто механическое обращение вспять, но сближение разошедшегося, или расхождение единого, как писал Гераклит: «враждебное находится в согласии с собой: перевернутое соединение (гармония), как лука и лиры»⁴⁹⁰. Платон в «Пире» пояснил: «Единое, “расходясь само с собой, сходится”, примером чего служит гармония лука и лиры» (187 ab)⁴⁹¹. Лук, конечно, — это лишь зеркальное отражение лиры, обращенное в иную сторону. Две эти формы сближаются именно в движении *хиазма*, которое есть движение схождения и расхождения⁴⁹². В ином месте Гераклит в пересказе Плутарха (фрагмент 40 с³) говорит об этом движении в контексте касания: «...по Гераклиту, “нельзя дважды вступить в ту же самую реку”, как и дважды коснуться смертной природы в [прежнем] состоянии: быстротой и скоростью изменения она “рассеивает” и снова “собирает”, а точнее, даже не снова и не потом, но одновременно...» Не случайно и Левинас говорит о том, что «в основе *хиазма* лежит наслаждение касания»⁴⁹³.

Гистерон протерон, вероятно, самый излюбленный риторический прием в поэзии Драгомощенко. Одна из сложностей чтения его текстов заключается в том, что поэт настойчиво избегает располагать слова в наиболее «естественном» для них порядке.

Вот характерный пример, который выглядит почти как пародия на классические гомеровские *гистерон протероны* или, во всяком случае, как стилевая реминисценция из Хлебникова, едва ли не единственного крупного русского поэта, увлеченного принципом обратимости времени в стихе:

⁴⁹⁰ Фрагменты ранних греческих философов, ч. 1. М., Наука, 1989 (Гераклит, 27).

⁴⁹¹ Платон. Сочинения в трех томах, т. 2. М., Мысль, 1970, с. 113.

⁴⁹² Сам Драгомощенко однажды упоминает форму лука в сходном контексте: «...лук состоит из того же лука (из обихода описания изъято жало стрелы, впрочем, во многих построениях важно не ее завершение в сходящем на нет и несущем отрицание острие, но ее векторное разрастание)...» (Драгомощенко Аркадий. Китайское солнце, с. 115). Форма задается внутренним удвоением, в котором один вариант тяготеет к схождению в точке острия, а другой — к расхождению, «разрастанию» из точки. Формы лука и лиры именно так и соотносятся друг с другом.

⁴⁹³ Цит. Родольфом Гаше в предисловии к книге: *Warminski Andrzej. Readings in Interpretation*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1987, p. XVII.

...слово в ловле невянтной, в молве — недосыгаемо;
 смуты условие, мята, немеющая водой по колено.
 Прямое имя не отбрасывает тени.

Вместо того чтобы писать прямым «ходом»: «слово недосыгаемо в невянтной ловле, в молве...» и т. д., Драгомощенко выворачивает порядок слов и объясняет: «Прямое имя не отбрасывает тени», то есть не дwoится, не собирается воедино...

Или:

Тишайший ожог птицы ночной, безымянной, родников не касаясь,
 радугой выцветает.

Естественный ход слов был бы: «Выцветает радугой тишайший ожог ночной безымянной птицы, [летающей], не касаясь родников». Но такой ход слов почти неотвратимо образовал бы сначала линейность, а затем и «поэтический образ», метафору, которая нашла бы *место* в воображаемом пространстве стиха. Мы, конечно, можем представить себе, как «выцветает радугой ожог». Принятый же в стихе порядок слов не позволяет образу выцветающего ожога сложиться воедино. *Гистерон протероны* нужны Драгомощенко не столько для ритмической организации стиха, сколько для нарушения того, что Кант называл *Zusammensetzung*, то есть складывания фрагментов восприятия в некое единство образа, о чем речь шла в четвертой главе.

Обращение вспять не дает образу сложиться в некое целое, он постоянно заставляет движение слов слоиться, сближаться и расходиться, то есть постоянно изгоняет его из умиротворенности образного топоса. Движение вперед идет так, как если бы оно шло назад. А это значит, что и *складывание* «образа» происходит так, как если бы оно было *разрушением*, растаскиванием, возвращением образа к истоку.

Приведу еще один образец, которых, впрочем, можно процитировать десятки, если не сотни:

И точно хор подступает к границе слуха
 тех, кто ждет объяснений
 происходящему, долгу, сезонам, судьбам,
 пролегающим в глубинах голубоватой бумаги
 вне измерения. Прощание с рисом, тушью.
 Не происходящее есть подтверждение,
 как бы вне тел, вне того, что образует вещей основу.
 Вереницами из пространства движутся,
 число образуя памяти и повторений, в пространстве
 сметая любую возможность образа.

Парадоксальным здесь, конечно, является то, что «вереницы», ряды, складывающиеся из «памяти» и «повторений», «сметают

любую возможность образа». В другом стихотворении Драгомощенко пишет:

Несколько образов, но и те —
лишь в исчезновении возможны.

Если представить себе память и повторения как слоящееся письмо касаний, то утверждения эти становятся понятными. Но нужно иметь в виду и то, что «вереницы» Драгомощенко тянутся из несуществующего пространства внутри бумаги, из пространства, где нет измерений, из пространства чистой потенциальности.

8

Как относиться к такой поэзии, которая отрицает образы и связанную с ними линейность текста? Как читать поэзию, которая вся строится на хиазме, на движении вспять, разрушающем «естественный» порядок слов, а следовательно и «нормальный» тип предикации?

Конечно, такая поэзия вступает в противоречие с господствующей европейской культурной традицией, для которой знание всегда было подавлением потенциальности и инаковости через схватывание, овладение, захват. Литература не может быть отнесена к традиции познания. Она не обладает объектом знания, таким объектом для нее не может стать ни человек, ни собственно Язык. Однако строй поэзии имитирует строй дискурса познания. Эта имитация всегда хоть немного защищала поэзию от упреков в бессодержательности.

Когда-то Морис Бланшо писал, что ошибка литературы в том, что она старается замаскировать свою пустоту, вместо того чтобы обнажить ее во всей ее пугающей чистоте и превратить ее в могучую силу. Книга, в которой он излагал эти мысли, была названа им «Доля огня»⁴⁹⁴. Мощь отрицания проявляется в литературе такого типа именно в том, что принадлежит огню, что предназначено сожжению. Драгомощенко говорит о «горящей архитектуре схожести».

Знаменитый хасидский теолог Нахман из Брацлава когда-то написал книгу, в которой он изложил эзотерическое учение. Книга эта была полна величайших тайн, но никто не видел ее. Она вошла в историю как «Сожженная книга» (Sephher Hanisraf). Нахман сжег ее в 1808 году, когда узнал, что болен туберкулезом и обречен. Раввин неожиданно понял, что эта книга повинна в смерти его жены и сына и что его собственная смерть таится в ней⁴⁹⁵. Но сожженная

⁴⁹⁴ *Blanchot Maurice. La Part du feu. Paris, Gallimard, 1949.*

⁴⁹⁵ *Ouaknin Marc-Alain. Le livre brûlé, pp. 359—419.*

книга не исчезла, она стала невидимой книгой мудрости. Сожжение книги, которая действительно становится «долей огня», обнаруживает в ней ту зияющую негативность, которая спрятана под орнаментом букв. Название этой негативности — смерть.

Смерть — важный мотив поэзии Драгомощенко. Она не всегда названа «по имени», но она присутствует всюду, где, как пишет поэт, происходит «всплеск обоюдозрячего зеркала, в котором знак равенства стерт».

В одном из старых стихотворений Драгомощенко описывает странные топологические фигуры, которые он называет «цветами». В этих фигурах формы переходят друг в друга, сближаются и расходятся:

...следуешь от вспышки к вспышке, от разрыва к разрыву,
проплывающих магниевыми лепестками,
лица позволяющими узнать тех,
кто останавливается опечаткой памяти.
Каменноугольный пласт — спрессованные
до возможности горения отпечатки.

Память обнаруживает сходство в несоответствии. Текстовые пласты сближаются, покуда текст не исчезает во взаимоналожении слоев: спрессованный «до возможности горения».

Это сближение, как часто бывает у Драгомощенко, вводит мотив эротики прикосновения, переходящего в зияние смерти:

Благость немислимой близости
(смерть стягивает в узел прорех берега),
минуя рассудка ось — к кости
от первого прикосновения (отсчет) к коже...

Узел, сплетение традиционно связывались с мотивом смерти. Как показали Жорж Дюмезиль и Мирча Элиаде, в пантеоне индоевропейских богов существуют высшие божества, обладающие магией связывания, пут, узлов. С помощью этих пут они останавливают жизнь, обездвигивают тела и погружают их в пучину неманифестированного, не-сущего, обычно связанную с образами ночи и вод⁴⁹⁶. Сплетенные волокна у Драгомощенко часто ассоциируются с мотивом конца, смерти. Спеленутость и неподвижность суть, конечно, образы движения вспять, к истокам. Это смерть и нерожденность одновременно. Движение вспять — это и движение к смерти как к «спрессованности», к потенциальности, не знающей расхождения и различий. В «Китайском солнце» Драгомощенко замечает по поводу своих *гистерон протеронов*:

⁴⁹⁶ Eliade Mircea. Images and Symbols. Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 99.

«Я предпочел писать так, как мертвые читают книги: от конца к началу, как если бы во рту у них было помещено двойное зеркало, или же как иногда открывает себя зрению время, выворачиваясь наизнанку, превращаясь в сферу безоглядно созерцающего себя глаза»⁴⁹⁷.

Хиазм тут — и дорога вспять, и траектория невозможного зрения, которое не имеет перед собой никакого пространства будущего, никакой открытости. Глаз выворачивается наизнанку. Образ вывернутого глаза уже не раз встречался в этой книге как метафора «близкого», место которому может быть найдено только «позади», в прошлом. Гипермнезия Бергсона, о которой речь шла в главе «Вывернутые глаза», — это тоже результат обращения глаз внутрь себя, их выворачивания «наизнанку». Моментом же, обеспечивающим такое раскрытие прошлого как места зрения, является «опутывающая» смерть, делающая всякую устремленность вперед бессмысленной.

Спеленутость узла — это, однако, и эротический топос, изображение двух тел, слившихся воедино в любовном экстазе. Джон Донн в стихотворении «Экстаз» дает картину любви как неподвижного смертного узла:

Our hands were firmly cemented
With a fast balm, which thence did spring,
Our eyes-beams twisted, and did thread
Our eyes, upon one double string⁴⁹⁸.

Стягивание слоев, однако, имеет смысл лишь в той мере, в какой оно дается как момент их касания, обнаруживающий в образующемся палимпсесте зияния, дыры, ничто. Это парадоксальное движение, в котором эротизм обнаруживает смерть, ничто, идет по следам, оставленным памятью, по «следу первого прикосновения к коже», но идет дальше, глубже кожи, глубже памяти рассудка — к кости, старинному символу смерти. Впрочем, это движение вглубь не есть движение сквозь тело, движение к некоему месту внутри. Это движение, вывернутое вспять риторическим хиазмом, ведет в прошлое, к первому прикосновению.

Не случайно в талмудической литературе бытует термин «смерть через поцелуй», обозначающий легкую кончину, когда душа праведника отделяется от тела поцелуем⁴⁹⁹. Эта смерть в эротическом касании губ — знак раскрытия, расщепления, того, что в книге

⁴⁹⁷ Драгомощенко Аркадий. Китайское солнце, с. 81.

⁴⁹⁸ Donne John. The Complete English Poems. Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 53.

⁴⁹⁹ Idel Moshe. The Mystical Experience in Abraham Abulafia. Albany, SUNY Press, 1988, pp. 180—184.

Даниила (5: 12, 16) называется «разрешением узлов», то есть их ослаблением, развязыванием. Это смерть-освобождение из состояния спеленутости. У греков Эрос подобно Гипносу и Танатосу расслабляет и тесно связан с ночью, сном и смертью⁵⁰⁰.

Эта легкая смерть открывается в поэзии прикосновения, как зияние несоответствия, нанизанное на движение слова к собственному истоку и возможное лишь потому, что оно прерывает удушливую нерасчлененность сплетенности.

⁵⁰⁰ Vermeule Emily. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley, University of California Press, 1979, p. 156—157.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Агамбен Джорджо 140, 144
Адансон Мишель 181
Адемар 163
Адорно Теодор 119
Аккардо Паскуале 102
Александров В.Е. 198
Аль Араби 222, 223
Амон Филипп 128
Анненков Ю. 72
Анри Мишель 63
Аристотель 35, 36, 140, 215, 216
Арасс Даниэль 138, 139, 163
Арнольд Джек 45, 46, 48, 51, 53, 55
Ассин Ж. 169
Аташева Пера 76
- Бабинский Ж. 154
Бадью Ален 11—12, 174—175
Баксанделл Майкл 30, 156, 157
Балаш Бела 119, 120, 121
Баль Мике 163
Бальзак Оноре де 193, 194, 195, 196, 197
Барт Ролан 185
Бах И.С. 127
Бахтин М.М. 5, 47, 48
Бейкер Генри 39
Белл Джозеф 102
Белый Андрей 43, 44, 89, 214
Беньямин Вальтер 84, 85, 90, 92, 143, 160, 161, 186
Бергсон Анри 118, 157, 187, 232
Беркли Джордж 40
Бёклин Арнольд 137
Бибеско Антуан 158
Бибиена 125
Биша Ксавье 34
Бирс Амброз 158, 159
Бларанберг Анри ван 14, 147, 148, 149, 150, 151, 209
- Бланшо Морис 57, 154, 155, 156, 230
Блест Дэвид 203
Блох Эрнст 6, 17, 18, 19, 20, 23, 50
Блум Клайв 92
Бодлер Шарль 85, 88, 90, 91, 169, 190, 195
Бойд Брайан 180
Бонапарт Мари 180
Борхес Хорхе Луис 218
Браге Тихо 112
Брейер 153
Бродский И.А. 212, 213
Брох Герман 80
Бурион 200
- Вазари Джорджо 139
Вайль Петр 212—213
Валентин Г. 40
Ван Вэй 12—13, 14
Ван Гог Винсент 127
Вермеер Дельфтский 138, 139, 162
Вернан Жан-Пьер 144, 152, 206, 207
Вилье де Лиль-Адан 200
Витгенштейн Людвиг 7, 159, 164
Вольтер 32
- Галилей Галилео 35
Галль Франц Йозеф 34
Гартман Эдуард фон 64
Гаше Родольф 228
Гегель Г.В.Ф. 16, 17, 19, 48, 49
Гельмгольц Герман фон 105, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 200
Гераклит Эфесский 228
Гершель Джон 111, 112
Гинзбург Карло 101
Гнедич Н.И. 96

- Гоголь Н.В. 9—10, 11
Гольбейн Ганс Младший 130—131
Гомбрих Эрнст 161
Гомер 48, 96, 140
Готье Теофиль 88, 91, 193—194, 195
Гофман Э.Т.А. 58, 60
Гофмансталь Гуго фон 79, 80
Гоше Марсель 122
Грегори Р.Л. 192
Григорьев 72
Гринберг Клемент 20, 21, 22, 23, 64, 130, 131
Гриффин Ф.У. 38, 39
Гумбольдт Александр фон 89
Гурджиев 86, 87
Гуссерль Эдмунд 18, 19, 21, 22, 23, 28, 30, 57, 164

Дали Сальвадор 138, 159
Дамиш Юбер 87, 196, 197
Дарвин Чарлз Роберт 113, 114
Дастон Лоррен 35
Декарт Рене 7, 8, 10, 11, 12, 27, 30, 31, 32, 33, 36, 41, 44, 56, 107, 108, 109, 111, 150, 210
Делёз Жиль 9, 11, 79, 82, 88, 139, 140
Делоне 22
Державин Г.Р. 211
Деррида Жак 64, 94, 97
Джемс Уильям 111
Джотто ди Бондоне 22
Джурин Джеймс 30, 156
Диди-Юберман Жорж 143, 163, 165, 196
Дисней Уолт 62
Донн Джон 232
Достоевский Ф.М. 135
Драгомощенко Аркадий 86, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232
Дэвис Рональд 132
Дюмезиль Жорж 231
Дюшан Марсель 24, 25, 26, 216
Жабес Эдмон 217
Жак Франсис 10—11
Женетт Жерар 159, 186
Жилетт Фрэнк 25
Жирар Рене 147

Замятин Евгений 38, 46, 180
Зиммель Георг 129

Ибн Мукла 222
Иван Грозный 70
Ирвин Джон Т. 89, 98

Кайуа Роже 14, 134, 135, 145, 178, 199, 204, 205
Кампер Питер 156, 157
Кант Иммануил 45, 50, 52, 53, 54, 57, 65, 66, 67, 68, 229
Каргес Джоанн 171, 188
Катулл 93
Карпендер Уильям 122
Квинси Томас де 82
Кейси Эдвард 42
Кёнигштайн 99
Кеплер Иоганн 35, 112, 113, 114, 118
Кершенштейнер 62
Киаростами Аббас 141
Кибилов Тимур 213
Клее Пауль 19, 20, 21, 22
Клейст Генрих фон 75
Клювер Хайнрих 83—84, 87
Кольридж (Колридж) Сэмюэл Тейлор 23, 24, 40, 41, 44, 166
Конан Дойл Артур 77, 100, 101, 102, 103, 104, 113, 122
Кост 41
Краснер Джеймс 114
Краусс Розалинд 78, 131, 135
Крери Джонатан 105, 106, 107, 108, 111, 153, 154
Кржижановский Сигизмунд 37, 41, 42, 44, 83
Курбе Гюстав 22
Курсава Акира 127
Кьеркегор Сёрен 16—17, 146
Кюнзль Дэвид 99

Лагир 156
Лакан Жак 14, 94, 95, 98, 202, 205

- Ласло Эрнест 36
Латр Ален де 165
Левенгук Антони ван 34, 38, 39
Левин Гарри 187
Левинас Эмманюэль 218, 219, 224, 228
Лейбниц Готфрид Вильгельм 41, 106, 108, 139
Леклер Серж 227
Леонардо да Винчи 138
Линней Карл 182, 183
Лиотар Жан-Франсуа 53, 67, 97
Лобачевский Н.И. 60
Лойола Игнатий 73
Локк Джон 106, 108, 156
Лосский Н.О. 65
- Маджини 35
Мальбранш Николай 28, 31—32, 106
Мамардашвили М. 6
Мандельштам О.Э. 214
Мане Эдуар 22
Матосян Шаке 199
Маттисон 220
Метц Кристиан 79
Метерлинк Морис 60
Мерло-Понти Морис 14, 18, 19, 20, 22, 23, 32, 33, 42, 44, 56, 57, 82, 83, 196, 199, 202, 203
Миль Джон Стюарт 105, 109, 112, 113, 115, 116, 122
Мильнер Жан-Клод 95
Михалкович В.И. 120
Мишо Анри 78, 79, 82, 84, 85
Морелли Джованни 101, 102
Моррис 131
Музиль Роберт 49, 120, 121, 122, 123
Мюллер Иоханнес 108, 109, 111, 112, 154
- Набоков В.В. 6, 14, 15, 134, 146, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 187, 188, 190, 191, 197, 198, 199, 207, 208, 209, 210
Нанси Жан-Люк 140, 141, 142, 143
- Нахман из Брацлава 230
Ницше Ф. 7, 9, 12, 216
Нокс Бернард 152
Ньютон Исаак 30, 156
- Ортега-и-Гассет Хосе 161
Островский А.Н. 59
- Павсаний 227
Пайл Роберт Майкл 184
Панини Джованни Паоло 125
Панофский Эрвин 18, 166
Пастернак Б.Л. 213, 221, 222, 223
Пастуро Мишель 193
Пауэр Генри 39
Пиаже Жан 86
Пикассо П. 72
Пиранези Джованни Баттиста 88, 125, 127
Пирс Чарльз Сендерс 105, 112, 116, 117, 122
Писсарро Камиль 196
Платон 12, 228
Плутарх 228
По Эдгар 77, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 124, 155
Подорога Валерий 76, 132, 151
Поллок Джексон 64, 197
Прохорова И.Д. 15
Пруст Марсель 6, 14, 113, 126, 127, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 185, 186, 191, 192, 195, 199, 201, 209
Пруст (офицер полиции) 147
Пудовкин В.И. 122
Пуле Жорж 158, 159
Пунс Ларри 132, 133
Пуркинье 40, 108
Пушкин А.С. 58
Пятигорский А. 6
- Рамсен Джесси 156
Рембо Артюр 190
Ригль Алоиз 45, 52, 54, 129
Рильке Райнер Мария 68, 73, 74, 129, 154, 214

- Роден Огюст 68, 73, 74
Роза Сальватор 125
Розен Чарльз 220
Рорти Ричард 105, 106, 153
Роршах Герман 160, 161
Руссо Ж.-Ж. 181—182
- Сартр Жан-Поль 205
Себиок Томас 116, 117
Сезанн Поль 196
Сеннет Ричард 90
Сервандони Джованни-Николо 125, 127
Сёра Жорж 196
Сиберс Тобин 204
Синьяк Поль 196
Сокуров Александр 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146
Софокл 150, 151, 152
Спиноза Б. 139, 140
Старобинский Жан 96, 97
Стаффорд Барбара 129, 188, 189
Сугерий (аббат) 166
- Тассель Доминик 80
Тинберген Нико 193, 203, 204
Тихо — см. Браге Тихо
Топоров В. 154
Тынянов Ю.Н. 211
- Уакнин Марк-Ален 217, 218, 230
Уилсон Эдмунд 185
Уильямс Грант 45
Уинд Эдгар 101, 102
Уинтроп Джон 35
Уиттелл (доктор) 38, 39
Умикер-Себиок Джин 116, 117
Успенский Петр Демьянович 219
Уэстфал Джонатан 164
- Фаррер Клод 81, 85, 160
Фейерабенд Пол 35
Фенеон Феликс 197
Ференци Шандор 30, 154
Филд Эндрю 180
Фихте И.Г. 7, 8, 149
- Флейшер Ричард 27, 28, 30, 32, 33, 36, 37, 40, 41, 44
Флобер Гюстав 201
Форд Брайан 39
Фосийон Анри 70
Фрейд Зигмунд 72, 99, 103, 147, 153, 204
Фрид Майкл 131, 132, 133
Фуко Мишель 103, 151, 152, 182
- Хайдеггер Мартин 12, 215
Хаксли Олдос 77, 78, 79, 82, 83, 162
Хармс Д.И. 5
Хендерсон Линда 24
Хлебников В.В. 214, 228
Ходкин Томас 34
Хоум Эверард 34, 156
- Целан Пауль 214, 215
- Чен Франсуа 12—13
Чехов А.П. 142, 143
- Шарден Ж.Б.С. 156
Шарпентра 199
Шванвич 180
Шеврёль Эжен 196, 197
Шекспир У. 58, 62, 68
Шиллер Ф. 220
Шлегель Фридрих 9
Шлик Мориц 110, 116
Шопен Фридерик 221
Шопенгауэр Артур 11, 57, 59, 60, 61, 63, 65, 72, 73, 74, 75
Шпет Г.Г. 16
Штаудингер 176, 178
Штраус Эрвин 155
Шуберт Франц 221
- Эйзенштейн С.М. 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 84, 97, 105, 122
Эйхендорф Йозеф 221
Элиаде Мирча 231
Элкинс Джеймс 181
Эскубас Элиан 50
Эренберг К.Г. 40

- Юбер Робер 124, 125, 126, 127,
128, 130, 132, 133, 134, 135,
136, 137, 141, 143, 144
Юнгер Эрнст 80, 81, 173, 203
- Якобсон Роман 210
Янг 156
- Anscombe E. 7
- Bendel Otto J. 167
Bonitzer Pascal 51
Burt E.S. 181
- Carson Anne 227
Chittick William 222
Clark Edwin 34, 40
- Dayan Joan 93
Dubois Philippe 200
- Eco Umberto 43
- Foster Jr. John Burt 171
- Goodkin Richard E. 148
Grabar Oleg 222
Gray Peter 100
Gregory William K. 157
- Hayter Alethea 91
Helfer Martha 75
Hilbert David R. 189
- Idel Moshe 232
- Jackson Frank 189
Jacyna L.S. 34, 40
Jones Ernest 99
- Levine J.R. 156
Lowes J.L. 167
- Marin Louis 82
Meltzer Françoise 94
Moldenhauer Joseph J. 89
Musto David 100
- Napier David 204
Nochlin Linda 197
- Painter George D. 148
- Ritvo Harriet 184
Ronchi Vasco 34
Rowe W. 185
- Schmitt Carl 146
Scholem Gershom G. 226
Sewell El. 181
Siganos A. 167
- Vermeule Emily 233
Vidal-Naquet Pierre 152
- Walzel Oskar 149
Warminski Andrzej 228
Wilson Catherine 34, 39, 107
Wolf-Devine Celia 31
- Ziarek Krzysztof 12

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. «Я» как область <i>близкого</i>	5
Глава 1. Непосредственное и опосредованное	16
Глава 2. Маленький человек внутри большого человека (Флейшер, Декарт)	27
Глава 3. Необыкновенно уменьшающийся человек (Арнольд, Ригль, Кант)	45
Глава 4. Слепое рисование (Эйзенштейн, Шопенгауэр, Кант)	57
Глава 5. Линия обретает плоть (Эдгар По, Конан Дойл и другие)	77
Глава 6. Логика иллюзии (Гельмгольц, Милль, Пирс)	105
Глава 7. Смерть и пространство (Сокуров, Юбер Робер)	124
Глава 8. Вывернутые глаза (Пруст)	147
Глава 9. Бабочка памяти (Набоков)	171
Глава 10. Поэзия касания (Драгомощенко)	210
Указатель имен	234

Михаил Ямпольский
О БЛИЗКОМ
(Очерки немиметического зрения)

Редактор
С. Зенкин
Корректор
Л. Райцис
Компьютерная верстка
С. Пчелинцев

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

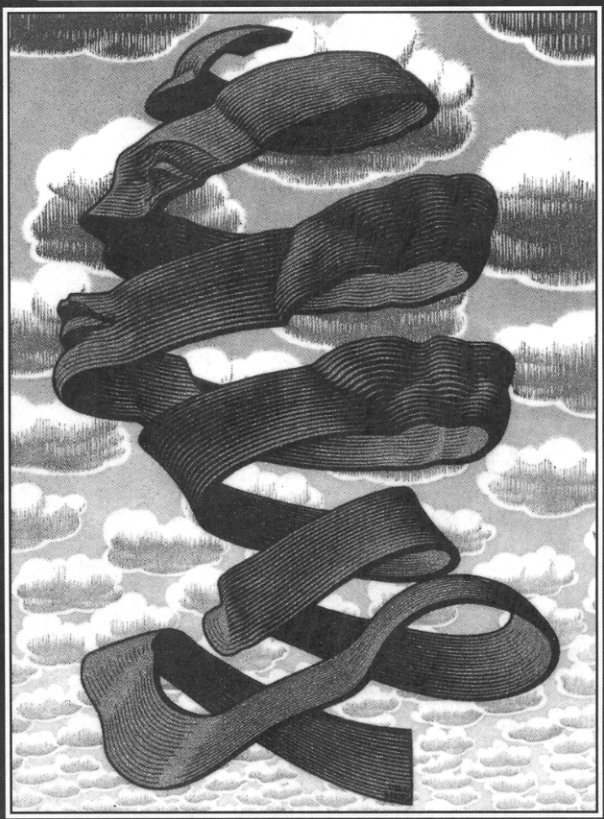
ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:
129626, Москва, И-626, а/я 55
Тел.: (095) 976-47-88
факс: 977-08-28
e-mail: nlo.ltd@g23.relcom.ru
<http://www.nlo.magazine.ru>

ЛР № 061083 от 6 мая 1997 г.

Формат 60х90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Усл. печ. л. 15.
Тираж 3000 экз. Заказ № 1034.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в РГУП «Чебоксарская типография № 1».
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15.



НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ

ISBN 5-86793-141-2



9 785867 931414