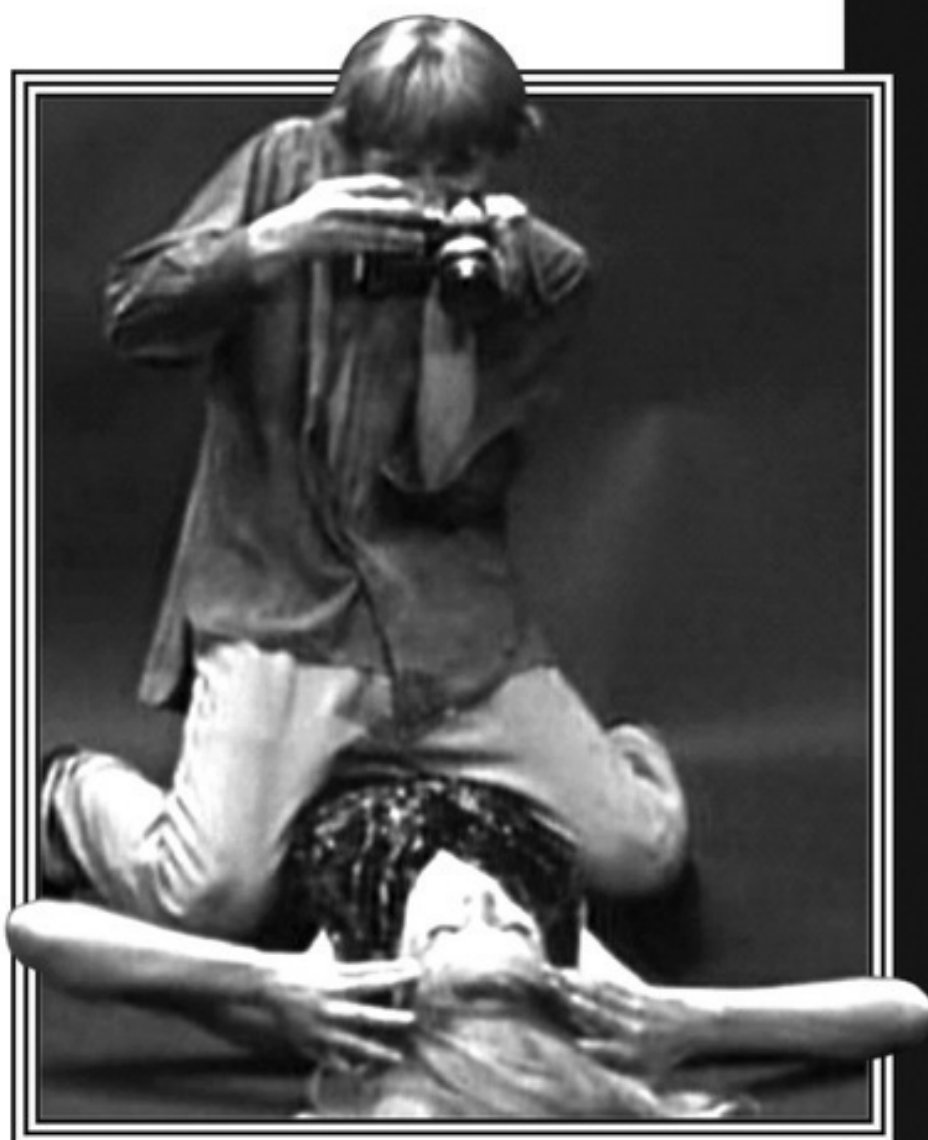


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Михаил Ямпольский



«СКВОЗЬ
ТУСКЛОЕ СТЕКЛО»

20 глав о неопределенности

Михаил Ямпольский

**«Сквозь тусклое стекло» 20
глав о неопределенности**

«НЛО»

2010

УДК 008
ББК 71.0

Ямпольский М.

«Сквозь тусклое стекло» 20 глав о неопределенности /
М. Ямпольский — «НЛО», 2010

Критика и история культуры обычно нацелены на прояснение смыслов, на превращение непонятного в понятное. Задача работ, составивших новую книгу М. Ямпольского, – не прояснять, но выявлять механизмы порождения неопределенного в культуре. В широкой междисциплинарной перспективе, охватывающей философию, эстетику, теорию и историю литературы и искусства, автор показывает, как в творческом процессе культуры работают категории неопределенности: «бесформенность», «хаос», «ничто», «случайность». Среди конкретных фактов культуры, иллюстрирующих этот процесс, – средневековая мистика, русская литература XIX–XX веков, эволюция филологии, кинематограф Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Вуди Аллена, Александра Сокурова, Чжан Имоу.

УДК 008
ББК 71.0

© Ямпольский М., 2010
© НЛО, 2010

Содержание

Предисловие	6
1. Бесформенность и идентичность	42
Глава 1	42
Глава 2	61
Глава 3	80
Конец ознакомительного фрагмента.	81

Михаил Ямпольский
«Сквозь тусклое стекло» 20
глав о неопределенности

© М. Ямпольский, 2010,

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2010

* * *

Моим родителям

Предисловие (о явлении ангелов)

Читатель, разумеется, узнал в названии этой книги слова апостола Павла из Первого послания к Коринфянам (13:12): «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан». Под «стеклом» тут, скорее всего, понимается зеркало¹, производством которых славился Коринф.

Эта метафора тусклого стекла², на мой взгляд, хорошо описывает нашу культуру. Окружающий нас мир лишен всякой определенности. Но человек так устроен, что не может жить в мире, лишенном смыслов, целей и законов. Культура и есть некая вторая природа, созданная человеком, в которой мир обработан по законам языка и смысла. Мы всегда окружаем себя смысловыми конструкциями, которые облегчают нашу жизнь, собственно и позволяют нам жить. Но это огромное призматическое зеркало, которое мы соорудили и с которым идентифицируем мир, далеко не так четко, как нам бы того хотелось. Более того, оно само создает вторичный слой неопределенности. Неопределенность поражает все аспекты культуры от политики и экономики до искусства. Возникает вопрос о том, каков же смысл этого *тусклого* стекла, если оно не в состоянии эффективно трансформировать мир по законам смысла?

Слова апостола Павла часто сопоставляются с талмудическим текстом, в котором речь идет о лицезрении Бога еврейскими пророками. Прочитую это место из трактата Yevamot (49b):

Все пророки увидели [славу] в зеркале, которое не сияет, и им показалось, что они увидели видимый объект. Это подобно тому, как старик, чье зрение притупилось, видит то, что внизу, как если бы оно было наверху, одну [вещь], как если бы их было две, и в таком роде, но это не так. Ибо написано: «и через пророков я имел видение» (u-ve-yad ha nevi'im 'adamme) (Осия 12:11)³, то есть видение, которое они имели, было видением (dimyon), а не [чем-то] подлинным ('iqqar). Моисей видел славу и блеск Shekhinah через зеркало, которое сияет из-за Shekhinah. Он хотел увидеть больше, но ему было в этом отказано. [...] Ни одному созданию не было даровано лицезрение всего – блеска и славы бо́льших, чем слава Shekhinah⁴.

Пророки видели очертания тела, внешний облик Бога. Но видели через темное зеркало, которое искажает. Иными словами, то, что они лицезрели, – это иллюзия, обман зрения. Моисей видел только свет, сияние, но видел через зеркало, которое отражает верно. Человек оказывается перед альтернативой – видеть какие-то ложные тени, которые можно различить, или видеть истину, в которой ничего не различимо, кроме совершенной неопределенности истока, не имеющего формы. Невольно приходит на ум платоновская притча о пещере. Чем точнее наше зеркало, тем меньше оно отражает нам в категориях формы и смысла. Исследо-

¹ Некоторые комментаторы, впрочем, считают, что речь идет об окне, которое делалось из почти непрозрачного рога, сквозь который можно было едва разобрать очертания.

² См.: Norbert Hagedé. La Métaphore du miroir dans les Epîtres de saint Paul aux Corinthiens. Neuchâtel – Paris, Delachaux – Niestlé, 1957.

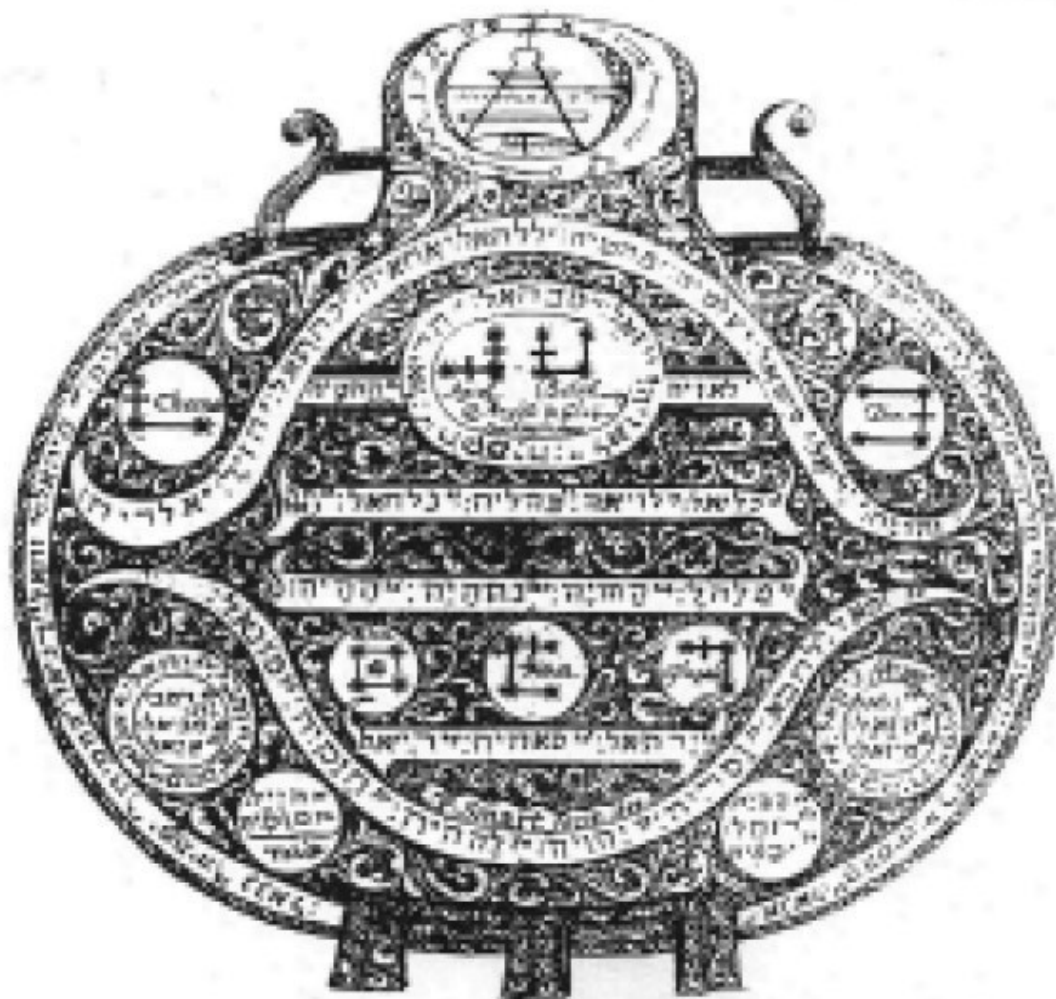
³ Имеется в виду фраза из Осии, которая в русской синодальной Библии выглядит так: «Я говорил к пророкам и умножал видения и через пророков употреблял притчи» (12: 10).

⁴ Цит. по: Elliot R. Wolfson. Through a Speculum that Shines. Vision and Imagination in Mediaeval Jewish Mysticism. Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 148.

вание культуры невольно соприкасается с такого рода апофатикой, которую оно стремится сделать объектом своего изучения.

В небольшой коллекции оккультной литературы, имеющейся в моей библиотеке, есть «Трактат о Магии Ангелов». Это транскрипция рукописи Harley 6482 Британской библиотеки. Рукопись Harley 6482 – собрание эзотерических текстов, переписанных рукой некоего Питера Смарта между 1699 – 1714 годами, то есть в эпоху расцвета движения розенкрейцеров. Текст этот интересен для меня тем, что он, среди прочего, приводит всевозможные заклинания и описывает ритуалы, направленные на материализацию и визуализацию ангелов, существ, лишенных видимой плоти, материального облика. На фронтисписе рукописи изображено зеркало, повернутое обратной стороной к читателю и установленное на треножнике (илл. 1). Задняя сторона зеркала украшена еврейскими письменами и таинственными знаками, которые комментируются в тексте книги. Тут, например, изображены первые семь букв ангельского алфавита: Agiel, Belah, Chemor, Din, Elim, Fabab и Graphiel. Здесь же бандероли (ленты) с семьюдесятью двумя Schemhamphoras, написанными ивритом. Имеются в виду 72 ангела, несущие имя Бога. В книге содержится полный список Schemhamphoras, с молитвой к каждому из них. Список начинается так: Vehujah, Ielil, Sirael, Elemijel, Lelahel, Achajah, Cahatel, Haziel и т. д.⁵ Вверху зеркала, там, где ручка, изображена тайная печать Соломона, окруженная мистическими знаками из герметических амулетов и печатей.

⁵ Агриппа (III, 25) объясняет, каким образом образуются эти 72 ангельских имени. Они возникают из манипуляций над фрагментом «Книги исхода» (14: 19 – 21). Фрагмент этот состоит из трех стихов, каждый из которых имеет по 72 буквы. Три эти стиха в определенном порядке пишутся в одну строку один над другим. Имена возникают от чтения этих трех строк по вертикали (Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim. *Three Books of Occult Philosophy*. Woodbury, Llewellyn Publications, 1993, p. 538).



Илл. 1

Зеркало это упоминается во включенном в книгу трактате некоего доктора Рудда «Девять иерархий ангелов с заклинаниями их видимого явления». Трактат описывает, каким образом надо заклинать ангелов. Для этой цели требуется либо «Камень Кристалл», либо «Стеклянное вместилище», которое, собственно, и есть вышеописанное зеркало: «Стекло должно быть сделано на ножке или подставке, годящейся к тому, и должно быть вставлено в углубление, так чтобы нога или подставка стояли прямо»⁶. После того как «стекло» установлено, следует произносить заклинания и молитвы, тексты которых сообщает доктор Рудд. И вот возникает первый знак явления ангела: «...затем знак их явления, более всего похожий на покров или занавес, или некий прекрасный цвет, висящий внутри или возле камня или стекла, подобный яркому облаку или какому-либо иному Иероглифическому явлению, одновременно странному и приносящему наслаждение от его созерцания»⁷. Это пред-явление совершенно неопределенно, вроде того, что видит Моисей в своем сияющем зеркале. Что-то видно, но что это, кто разберет... Существенно также и то, что явление завесы до явления лица прямо отсылает к популярному визионерскому мотиву «Вероники», истинного лица, отпечатанного на плате и как бы выступающего из плата и повисающего перед

⁶ A Treatise on Angel Magic Being a Complete Transcription of Ms. Harley 6482 in the British Library. Ed. by Adam McLean. Grand Rapids, Phanes Press, 1990, p. 173.

⁷ Ibid.

ним. Видение Вероники, столь популярное в Средние века, было прямо связано с мотивом тусклого зеркала. Эва Курылюк считает, что эта связь опосредована платоновским мотивом зеркала материи («Энеады», III, 6, 7)⁸. Юлиана из Норвича в начале XV столетия писала о своем видении Вероники, что оно замутнено, но при этом ясно, прямо отсылая к тусклому зеркалу апостола Павла⁹. Она же отмечала странную неустойчивость цвета, постоянно менявшегося в лице Вероники. Джеффри Хамбургер связывает видения Юлианы с видениями Вероники некой Гертруды из Хельфты, имевшими место начиная с 1289 года и описанными ею в «*Legatus divinae pietatis*». Видения Гертруды также характеризует неопределенность, в конечном счете невозможность их описать в непротиворечивых терминах: «Вероника не может быть просто охарактеризована как либо чистая, либо запятнанная, сияющая или испачканная; парадоксально она одновременно и то и другое, точно так же как Христос одновременно и человек и бог»¹⁰. У Юлианы эта двойственность прямо выражается в разделении лица Христа на Веронике на две половины, одна из которых божественно совершенна, а другая отмечена человеческим несовершенством. Такой лик, естественным образом, не может достичь стадии визуальной определенности.

Вернемся, однако, к «зеркалу ангелов». После предварительных знаков в зеркале наконец появляется некая форма, смысл которой требует уточнения. И доктор Рудд рекомендует магу, заклинающему ангелов, начать с явлением следующий диалог:

«Во имя Иисуса, кто ты?» И тогда, может быть, он скажет: «Я слуга Божий». Тогда вы можете сказать: «От Бога ли ты пришел? Прислан ли ты им с добрыми вестями и посланием?» Тогда, возможно, он скажет вам, или что-то вроде подобных слов: «Кто я, знает тот, о котором я свидетельствую»¹¹.

Сам этот диалог напоминает беседу с герметическим Поймандером¹², или с ангелом, являющимся Герме в знаменитой апокрифической книге. Когда погруженный в медитацию Герма видит некое неопределенное видение, он спрашивает его, кто он. «Пока он говорил, вид его изменился, и я узнал, что это тот, которому я препоручен» (II, 1). Явившийся ангел меняет облик (облик меняет и божественная посланница в первых «видениях» «Пастыря Гермы»). Анри Корбен замечает по поводу неопределенности персонажей в такого рода герметических видениях:

Не случайно в небольшой книге Гермы выражения «Сын Божий», «Архангел Михаил», «Наисвятейший Ангел» и «Сиятельный Ангел» взаимозаменяемы. Видение Гермы восходит к представлениям, в которых господствовала фигура *Christos-Angelos*, и определяемая ею ситуация

⁸ Ewa Kuryluk. *Veronica & Her Cloth*. Cambridge, Mass. – Oxford, Basil Blackwell, 1991, p. 174 – 175. Плотин писал о таком зеркале: «...оно как зеркало, показывающее вещи, как если бы они были, в то время как они находятся в другом месте, по видимости наполненные, но в действительности пустые, не содержащие ничего, но претендующие на все» (Plotinus. *The Six Enneads*. Chicago – London. Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 111).

⁹ «...так как наш духовный взор слеп, и мы обременены грузом нашей смертной плоти и темнотой греха, мы не можем ясно видеть лица Господа Бога. И из-за этой темноты мы едва можем верить в его великую любовь и неизменность, с которой он нас защищает» (Julian of Norwich. *Showings*. New York – Ramsey – Toronto, Paulist Press, 1978, p. 321. См. также: Jeffrey F. Hamburger. *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York, Zone Books, 1998, p. 368).

¹⁰ Ibid., p. 359.

¹¹ A Treatise on Angel Magic, p. 185.

¹² Поймандер, «пастырь людей», – возможно, один из истоков «пастыря Гермы», он является как некое неопределенное видение: «Однажды, когда я стал размышлять о сущем, и мысли мои вознеслись слишком высоко, а телесные чувства были приглашены подобием дремы, которую испытывают люди от переизбытка или усталости, я подумал, что вижу приближающееся ко мне создание обширной и неопределенной величины, оно обратилось ко мне» – «Кто ты?» – спросил я. «Я Поймандер, – сказал он, – Дух (nous) абсолютной силы. Я знаю, чего ты желаешь, и я с тобой повсюду»» (The Divine Pymander and Other Writings of Hermes Trismegistus. New York, Samuel Weber, 1972, p. 1).

предлагает следующую аналогию отношений: пастырь Гермы соотносится с Сиятельным Ангелом, точно так же как у Сохраварди Совершенная Природа Гермеса соотносится с Ангелом Гавриилом (Габриэлем), Ангелом Человечества и Святым Духом. Тема Christos-Angelos – это также и тема Christos-pastor...¹³

В такого рода видениях идентичность предельно неопределенна. Христос понимается как ангел или архангел Михаил. Но хорошо известно, что в гностическом дуализме архангел Михаил (Михаэль) связан со своим негативным двойником архангелом Самаэлем (в иудаизме понимаемом как Сатана), часто интерпретируемым как ангел смерти. Еврейские источники говорят о том, что в раю Адам первоначально принял Самаэля за Бога, что Самаэль сошелся с Евой и что Каин был его сыном, а не сыном Адама¹⁴. Связь Самаэля со злом не мешает ему быть ангелом-хранителем Исава, покровителем страны Едом или даже Римской империи. Юрий Стоянов замечает, что «амбивалентная фигура “Князя Мира” может в равной степени идентифицироваться и с Михаилом и с Самаэлем»¹⁵. В конце концов, даже апостол Павел говорит о том, что «лжеапостолы, лукавые делатели, принимают вид Апостолов Христовых. И не удивительно, – замечает он, – потому что сам сатана принимает вид Ангела света» (2 Кор. 11, 13 – 14).

Неудивительно поэтому, что даже в диалоге с видением, явившимся в ангельском зеркале, сохраняется изрядная доля неопределенности. Маг никогда не может быть уверен в том, что за форма предстала его глазам. Отчасти это прямо связано с тем, что между ангелом и демоном нет фундаментального различия, кроме того, что демон, по мнению Массимо Каччари, связан с судьбой, мойрой, а ангел несет в себе освобождение от нее. Но это различие тем более трудно уловимо, что ангел, как пишет Каччари, в силу этого отрыва от «необходимости» воплощает прежде всего идею перехода: «Символизм перехода, сущностный для всякой ангелологии, совпадает здесь с самой иконой Ангела. Ангел отныне не “переходит”, передает и опосредует, но сам является переходом: иконой самого мгновения...»¹⁶, то есть именно границы между прошлым и будущим.

Доктор Рудд неоднократно настаивает на необходимости тщательного выяснения имени и смысла видения в стекле или кристалле. Имя оказывается главным ключом к улавливанию неуловимой идентичности. Жуликоватый медиум знаменитого елизаветинского мага Джона Ди Эдвард Келли, легко входивший в контакт с целым сонмом духов, утверждал, например, что большинство из них – злые демоны, и непрестанно требовал от Ди прекратить эксперименты. Лишь однажды, в 1582 году, самого Ди, судя по всему, посетило видение ангела Уриэля, возникшее не в зеркале, а в *окне*. Это был ребенок-ангел, дух света, державший в руке сияющий «ангельский камень» размером в яйцо¹⁷ (илл. 2). Камень этот позже оказался во владении Хораса Уолпола, а ныне находится в Британском музее. Это ангельский шар – одно из немногих физических «доказательств» возможности церемониальной магии и контактов с ангелами. Вслед за Уриэлем Ди посетил архангел Михаил с огненным мечом. Но это редкое «ангельское видение» тонуло в потоке куда более сомнительных персонажей.

В видении в каком-то смысле *важнее само появление лица, чем его позитивная идентификация*. Зеркало для ангелов – это вариант «тусклого стекла», который хорошо демон-

¹³ Henry Corbin. The Man of Light in Iranian Sufism. Boulder-London, Shambhala, 1978, p. 27. Сохраварди – иранский мистик XII века, соединивший неоплатонизм с неозороастрийской ангелологией.

¹⁴ Robert Graves and Raphael Patai. Hebrew Myths: The Book of Genesis. New York, McGraw – Hill, 1966, p. 82 – 85.

¹⁵ Yuri Stoyanov. The Hidden Tradition in Europe. London, Penguin Books, 1994, p. 69.

¹⁶ Massimo Cacciari. The Necessary Angel. Albany, SUNY Press, 1994, p. 26. Каччари выделяет из огромной массы переходящих ангелов двух, обладающих определенным постоянством, – это Гавриил и Михаил.

¹⁷ См.: E. M. Butler. The Myth of the Magus. Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 165.

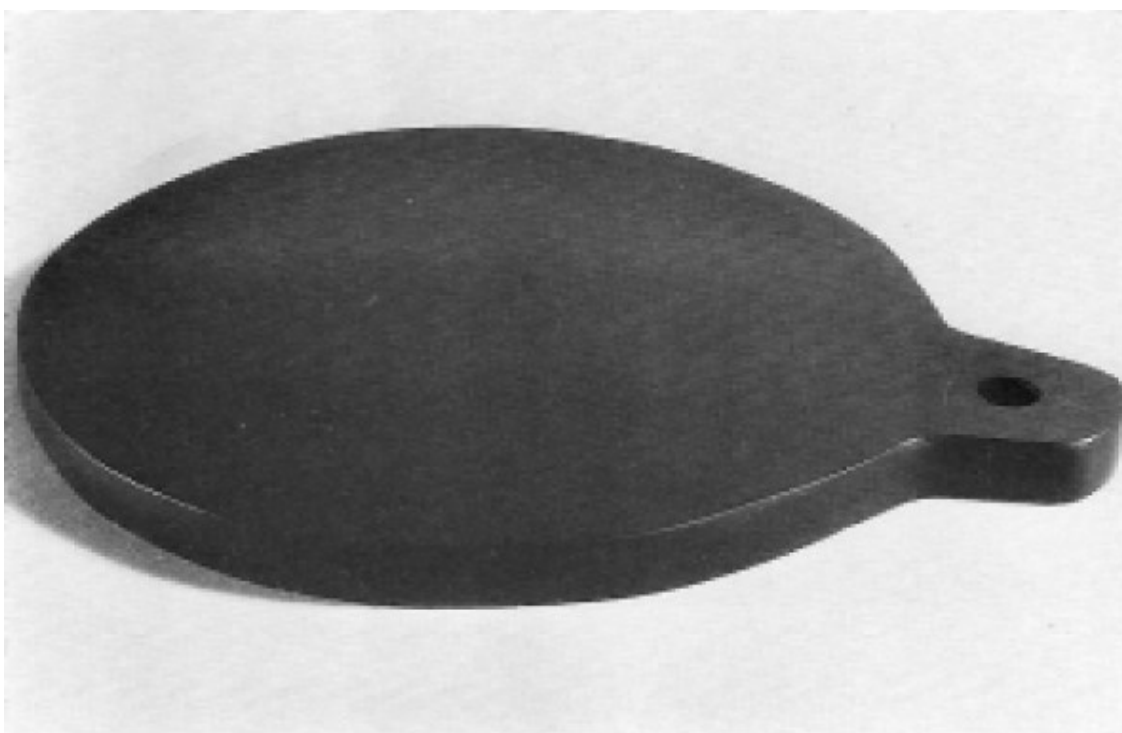
стрирует сам механизм работы такого приспособления для обнаружения неопределенного. «Стеклянное вместилище» состоит из собственно зеркала, направленного на нечто, что для нас невидимо и даже неизвестно, существует ли вообще. Задняя же сторона его покрыта письменами, составляющими плотную знаковую сеть. Именно эта сеть в сочетании с устными заклинаниями и призвана «поймать» ангела и сделать его видимым. Джон Ди, особенно увлекавшийся магией ангелов, стремился уловить их в свое «черное зеркало» – круг из обсидиана, привезенный из Америки, служивший для гаданий ацтекам¹⁸ и ныне хранящийся в Британском музее (илл. 3). Ди утверждал, что по настоянию ангела Уриэля он сконструировал специальный стол для своего «showstone». Стол был выкрашен в яркие «основные» цвета: желтый, синий и красный. По бокам он был исписан «буквами и именами» (илл. 4), под его ножки были положены «печати», то есть астрологические талисманы; центральная печать того же начертания (илл. 5), на которой стояло зеркало, была выполнена в воске и покрыта красным шелком и т. д.¹⁹ Этот амулет известен как «печать Эмета» (*Sigillum Aemeth*), талисман правды. Он покрыт именами «еноховых ангелов», семиконечная звезда на нем перекликается с семью таблицами языка Еноха на столе. Знаки на оборотной стороне зеркала, как и на сконструированном по указаниям ангела столе Ди, – их было бы правильней называть означающими – это некие формы, которые лишь косвенно соотнесены с какой бы то ни было референцией. Мы ничего не знаем об алфавите ангелов, ангельском языке, да и сами имена семидесяти двух *Schemhamphoras* – это не более чем комбинации звуков, несмотря на утверждения оккультистов, что они прочитаны в звездах. Можно без колебания назвать письмена на зеркале свободно парящими означающими, которые жестко не связаны с означаемыми, но которые жаждут такой связи и стремятся уловить в атмосфере перед зеркалом облако, завесу, свободно плывущий цвет или вспышку цвета, к которой они могли бы прилепиться.

¹⁸ Как будто это зеркало было связано с ацтекским божеством Тецкатлипока, чье имя значит «дымное зеркало» (Arnaud Maillet. *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. New York, 2004, p. 53).

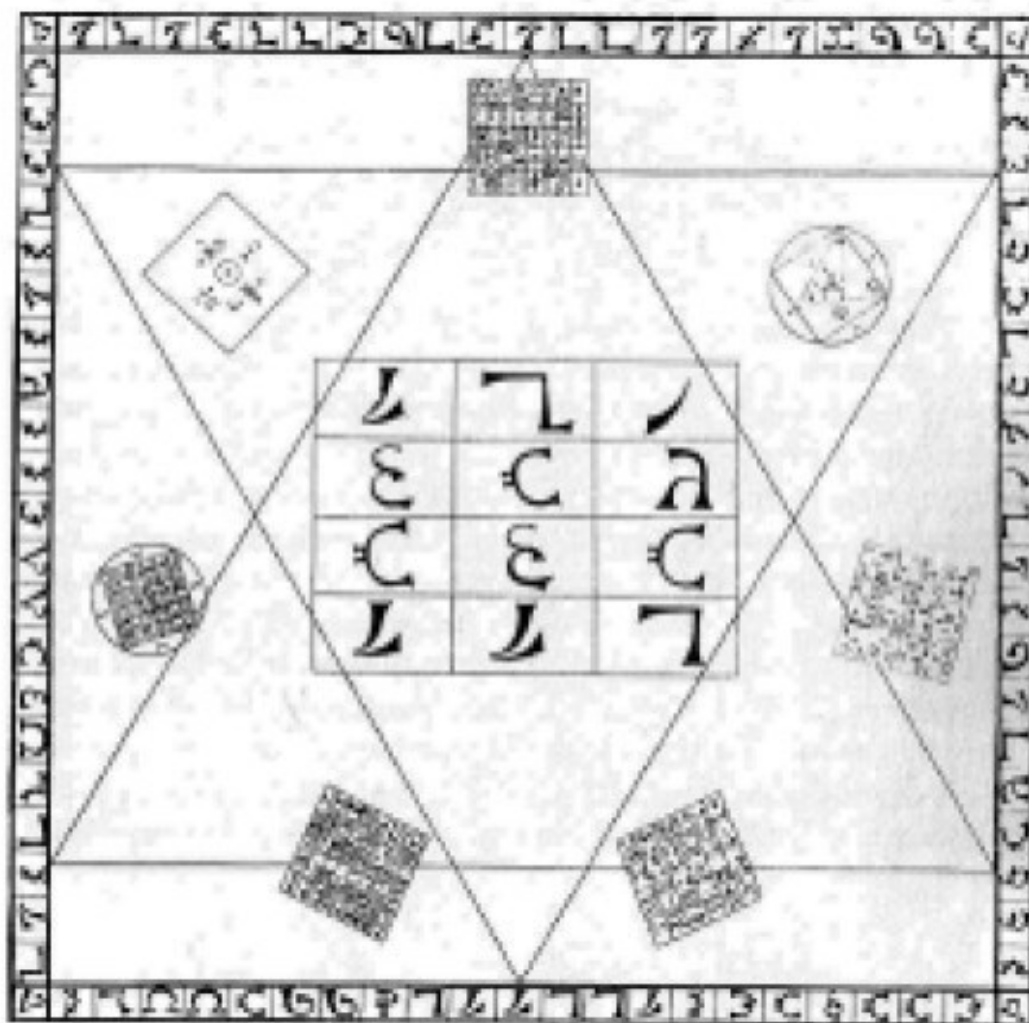
¹⁹ Peter J. French. *John Dee. The World of an Elizabethan Magus*. London, Routledge and Kegan Paul, 1972, p. 116.



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4



Илл. 5

В «Трактат о Магии Ангелов» включен текст под названием «Об образах неподвижных бехенийских звезд» (Behenian Stars)²⁰. Здесь приведены странные звездные схемы, не имеющие ничего общего с какой бы то ни было идентифицируемой формой, – это может быть крест с колечками на концах или странные причудливые диаграммы, напоминающие очертаниями алфавит ангелов (илл. 6), частично приведенный на обороте зеркала. Эти диаграммы имеют совершенно неожиданный смысл – «маленькая дева или фигура лампы» (илл. 7). Крест расшифровывается как «подобие Бога или летящий человек» (илл. 8), иная диаграмма – это «изображение задумчивого человека, быка или теленка»²¹ (илл. 9). Иными словами, это действительно означающие, не имеющие определенных референтов. В «Трактате» объясняется: «Эти фигуры сделаны не по сходству с Небесными фигурами, но по подобию того, чего желает работник под водительством восхитительного Гения»²². Агриппа Нетте-

²⁰ Бехенийские звезды – это 15 неподвижных звезд, известных как *Behenii* (единственное число – *Behenius*) и считавшихся особенно полезными для магии в средневековой европейской астрологии. Существует мнение, что их название происходит от арабского *bahman* (корень). *Behenii* были предметом внимания Корнелия Агриппы Неттесгеймского в его «De Occulta Philosophia» и других средневековых оккультистов. *Behenii* использовались для изготовления амулетов.

²¹ A Treatise on Angel Magic, p. 84.

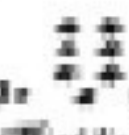
²² Ibid., p. 86.

сгеймский, у которого позаимствованы эти астрологические каббалистические знаки, толковывал в «De Occulta Philosophia», почему эти иероглифы должны делаться без подobia звездам, но согласно желаниям «оператора». Дело в том, что таким образом знак звезды оказывался странным образом смещен в сферу человеческого желания и позволял этому желанию осуществиться с помощью магии. Так, например, картинка девы и лампы, ассоциируемая с Плеядами, «как утверждают, усиливает свет глаз»²³. Агриппа поясняет, например, что если желанием «оператора» является любовь, то «фигуры смешиваются как в поцелуе или подчиняются друг другу, в случае же ненависти, напротив, отворачиваются друг от друга...»²⁴. Все происходило так, как если бы дух звезды улавливался знаком, но деформировался силой желания²⁵. Мы имеем тут дело с чистой операцией фигурации (смещения под воздействием желания), предвосхищающей открытия психоанализа. Но эта трансформация позволяет и лучше понять функцию ангельского зеркала, которое улавливает ангелов, но отчасти отражает и самого уловителя.

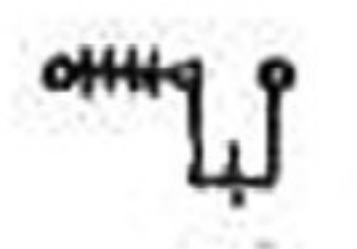
²³ Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim. *Three Books of Occult Philosophy* (II, 47), p. 395.

²⁴ Ibid. (II, 52), p. 409.

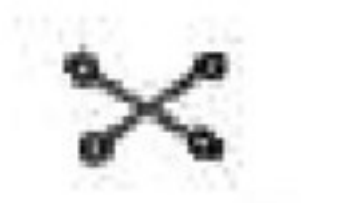
²⁵ Джордано Бруно совершенно в духе Агриппы считал, что алфавиты талисманов не репрезентируют вещи, но непосредственно их представляют. Так, в их начертаниях иногда видно, как обозначаемые ими вещи тянутся друг к другу и даже любят друг друга. Некоторые знаки выражают чувство взаимной неприязни. Бруно писал: «Эти знаки не имеют фиксированной определенной формы. Всякий, кто следует собственному неистовству или диктату своей души, естественно создает свои собственные образы, как вожеленных, так и презираемых вещей, и не может избежать того, чтобы изобразить их так, как если бы они действительно наличествовали» (Цит. по: Umberto Eco. *The Search for the Perfect Language*. Oxford, Blackwell, 1995, p. 134).

<i>Agial.</i>   4+ 19 <i>Agial</i>	<i>Adial.</i>   3+ 18 <i>Adial</i>	<i>Chama.</i>   3+ 18 <i>Chama</i>	<i>Edin.</i>   3+ 18 <i>Edin</i>
<i>Elim.</i>   4+ 19 <i>Elim</i>	<i>Edial.</i>   3+ 18 <i>Edial</i>	<i>Gephial.</i>   3+ 18 <i>Gephial</i>	<i>Headeth.</i>   3+ 18 <i>Headeth</i>
<i>Ind.</i>   4+ 19 <i>Ind</i>	<i>Ind.</i>   3+ 18 <i>Ind</i>	<i>Labial.</i>   3+ 18 <i>Labial</i>	<i>Medial.</i>   3+ 18 <i>Medial</i>

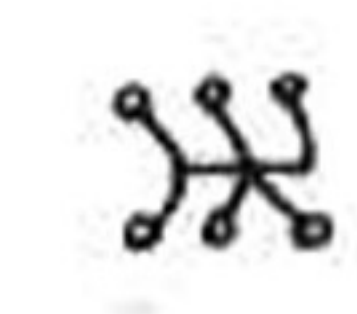
Илл. 6



Илл. 7



Илл. 8



Илл. 9

С помощью зеркала такие неопределенные плавающие означающие должны найти себе соответствие в неких формах, за которыми маг должен в конце концов закрепить определенное значение, зафиксировать их, как фигуры загадочных бехенийских звезд. Но именно так работает культура, которая проецирует на окружающий мир сеть из знаков, означающих, которые высекают в неопределенном мареве очертания значащих фигур. Несуществующие ангелы приобретают подобие плоти, но являют себя лишь как неопределенное лицо в «тусклом стекле».

Чрезвычайно показательным, что весь магический ритуал должен был увенчаться именно видением лица. Буквы, графемы, диаграммы все в конце концов должны сложиться в лицо. Делёз и Гваттари писали о том, что центром всякого процесса «означивания» (signifiante) является лицо – комбинация белой плоскости (стены) и дыр на месте

глаз. «Означающее ретерриториализируется на лице»²⁶, – писали они. Лицо останавливает скольжение означающих и вырастает в деспотическое означающее, все подчиняющее себе. Делёз и Гваттари писали об иконах, ликах Христа, как о прототипе такого механизма центрации значения и остановки дифференциальных процессов в языке. Они говорили о «Христе-суперзвезде», чье лицо так же вездесуще, как лица голливудских знаменитостей. Они же писали о непременном наличии границ, характерных для фигуры лица, границ, которые локализуют и останавливают экспансию значения. Делёз и Гваттари так описывают абстрактную схему (машину) лица-маски, обнаруживаемую, например, в пятнах (дырах) на стене: «...черная дыра обычно обведена, и даже сверхобведена (*sur-bordé*); контур призван либо увеличить плоскость стены, либо сделать линию более интенсивной; и никогда черная дыра не оказывается в глазу (зрачок), но всегда внутри обвода, а глаза всегда внутри дыры»²⁷ (илл. 10, 11). Дыра или жирный контур создают структуру, в которой эксцесс легко превращается в нехватку, зияние. И то и другое, впрочем, действуют именно как аттрактант смысла, его ловушка и стабилизатор.

Возникновение лица – это финал движения между разными слоями, переноса смыслов из абстракции в видимый образ. Зеркало «Магии Ангелов» очень близко постренессансным оккультным талисманам. Корнелий Агриппа (едва ли не самый влиятельный ренессансный маг) считал, что мироздание состоит из трех миров – интеллектуального, небесного и стихийного. Каждый мир получает влияния из более высокого мира. Творец «спускает» эти «влияния» в интеллектуальный мир ангелов, откуда они спускаются в небесный мир звезд и планет и наконец достигают земного «стихийного мира» – животных, растений, металлов, камней и т. д. Агриппа позаимствовал у Марсилио Фичино идею о том, что идеи спускаются в нижний мир с помощью звездных изображений – эмблем, диаграмм, иероглифов астрологического типа²⁸.

Фичино отводил центральную роль воображению, которое он называл *idolum*²⁹. Воображение занимало промежуточное положение между высшими мирами и человеком, осуществляя связь высших сфер с телом и умом человека. Оно было населено образами, которые и являлись своего рода космическими архетипами, спустившимися в душу человека. Образы позволяли притягивать «духовные лучи» планет. Талисманы и понимались как такие образы, осуществлявшие связь души человека и его тела с планетами, определяющими его судьбу. Эудженио Гарин так суммирует существо талисманов: «Небесные силы ловятся, умирятся или используются благодаря их пленению в фиктивных материальных репрезентациях, талисманах, амулетах, способных поглощать и концентрировать астральные силы»³⁰.

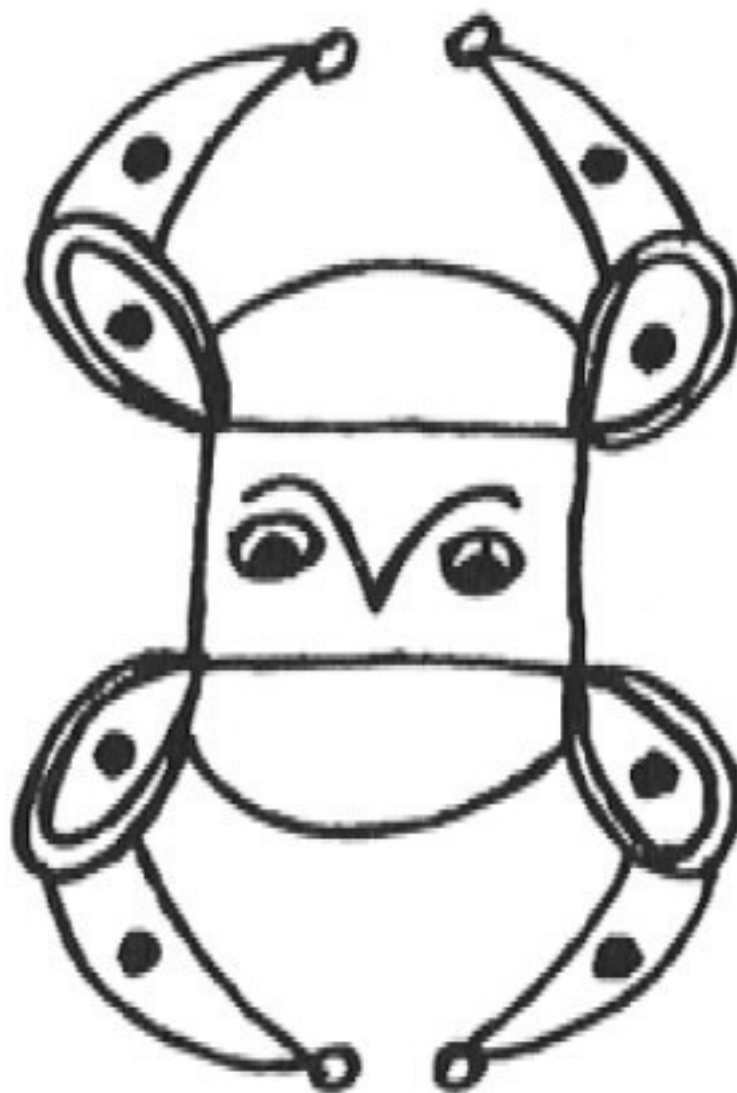
²⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 144.

²⁷ Ibid., p. 226.

²⁸ См.: Frances A. Yates. *Giorgano Bruno and the Hermetic Tradition*. New York, Vintage, 1969, p. 132.

²⁹ См. об этом: Thomas Moore. *The Planets Within. The Astrological Psychology of Marsilio Ficino*. Hudson, N.Y., Lindisfarne Press, 1990.

³⁰ Eugenio Garin. *Astrology in the Renaissance. The Zodiac of Life*. London – New York, Penguin Books, 1990, p. 46.



Илл. 10



Илл. 11

То, что зеркало «Магии Ангелов» работает по принципу талисмана, очевидно хотя бы из того, что перед явлением ангела в нем должен появиться «некий прекрасный цвет, висящий внутри или возле камня или стекла, подобный яркому облаку». Этот развоплощенный цвет – знак того, что свет из небесной сферы, невидимый свет ангела, спустился вниз и начинает материализоваться в виде цвета, который считался воплощением света, при его смешении с материальностью земного мира (см. об этом главу 14).

Но между талисманом и магическим зеркалом есть и существенная разница. Талисман обыкновенно фиксирует гороскоп того человека, для которого он делается. Эта попытка закрепить благоприятную конфигурацию небесных тел в виде образов предназначена исключительно для того или иного индивида. Другое дело зеркало. Здесь нет никакой индивидуальной селекции, улавливаются все ангелы, фигурируют все 72 Schemhamphoras. Мы имеем тут дело не с высказыванием, а с проекцией всего «языка» на мир неопределенности.

То, как устроено зеркало, немного напоминает соссюрговскую модель языка. В «Курсе общей лингвистики» Соссюр предлагает слушателям (читателям) «представить себе воздух, соприкасающийся с поверхностью воды; при перемене атмосферного давления поверхность воды подвергается ряду членений, то есть, попросту говоря, появляются волны»³¹. Волны сравниваются Соссюром с некими членениями, которые позволяют разделить аморфные массы звуков и мыслей на значащие единицы. «Покров или занавес», «сияющее облако», возникающие на поверхности зеркала, очень похожи на соссюрговские волны. И то и другое – поверхности, утратившие гладкость, однородность. В обоих случаях мы имеем первую фигуру членения, дифференциации различия. К тому же волну легко представить себе в виде *складки*, способной сближать различные зоны и точки размеченной графами поверхности. То, что «Зеркало Ангелов» – именно зеркало, то есть поверхность, одной стороной обра-

³¹ Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. М., Прогресс, 1977, с. 145.

щенная к астральной неопределенности света, а другой стороной несущая членения письменных знаков, иероглифов, букв, – очень показательно. Ангел должен явиться именно на поверхности соприкосновения языка с бесформенностью невидимого мира.

Мне представляется, что и занятия анаграммами, которые Соссюр обнаруживал в огромном массиве индоевропейского прошлого, связаны с этой моделью производства смысла. Текст может по-разному члениться, может внутри себя иметь вторичный анаграмматический слой значения, который позволяет одному и тому же текстовому зеркалу по-разному заклинять неопределенность мира. Соссюр, например, считал, что древняя поэзия строилась по принципу максимального использования неких фонических блоков, которые складывались в то, что он называл темой. Этой темой чаще всего служило имя. «Поэт, таким образом, в ходе этой первой операции должен собрать перед собой для написания стиха максимальное количество *фонических фрагментов*, которые он в состоянии извлечь из темы. Например, если темой или одним из слов темы является Hērcoleī, то он располагает фрагментами – lei или – cō или, если слово поделить иначе, фрагментами –ōl, или ēr; в ином случае – rē или cī, и т. д.»³². Из этих блоков строятся новые, соотнесенные с «темой» слова. Смысл улавливается не согласно традиционной модели значения, когда слово репрезентирует идею, но согласно случайной игре членений и преобразований, как если бы смыслы (идеи) вылавливались случайно брошенными тематическими наборами означающих. Анаграммы нагромождают один значащий слой на другой и в конце концов усиливают неопределенность, а не снижают ее. То же самое относится и к оккультным текстам. Талисманы накапливают множество знаков, лежащих друг на друга, астральное влияние в магических картинках, соединяют различные миры, стихии, микрокосм с макрокосмом, планеты и минералы, создавая гигантское накопление текстовых слоев, утрачивающих внятность общего смысла. Еще в большей степени это относится к «Зеркалу Ангелов», которое пытается улавливать невидимое с помощью всего имеющегося набора символических ловушек. Если такое зеркало было бы способно придать чему-то видимость, то это что-то было бы неопределенной массой неясных форм.

Филип Байтчман сравнил стиль писаний Корнелия Агриппы со стилем французских риторов Ренессанса, проанализированным Полем Зюмтором³³. Зюмтор писал об особой фигуре «накопления» (accumulation), или «удвоения» (duplication), которая «уничтожает промежуток между прямым и фигуративным смыслами до такой степени, что исчезает всякое внешнее различие между ними»³⁴.

И действительно, чрезвычайно трудно провести различие между фигурой фичиновского воображения – *idolum* – и внешней реальностью. *Idolum* весь состоит из иероглифических знаков, оккультных фигур, *Icones Symbolicae*³⁵, которые призваны привлечь духовный свет звезд или ангелов. Но сама возможность того, что ангел возникнет как конкретная и видимая реальность, превращает эти фигуры из риторических (сдвинутых аффектом желания, например) в непосредственные явления «фигур» «как они есть». Трудно, например, ответить на вопрос, чем является «некий прекрасный цвет, висящий внутри или возле камня или стекла». Что это – материализация, явление самого света или только «фигура» (цвет), позволяющая нам увидеть принципиально невидимое?

Именно отсюда возникает необходимость талмудической традиции в двух зеркалах – темном и сияющем. В сияющем зеркале мы видим ослепляющий нас свет. В черном зер-

³² Jean Starobinski. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, Gallimard, 1971, p. 23 – 24.

³³ Philip Beitchman. Alchemy of the Word. Cabala of the Renaissance. Albany, SUNY Press, 1998, p. 84.

³⁴ Paul Zumthor. Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens. Paris, Seuil, 1978, p. 176.

³⁵ Эрнст Гомбрих писал об исчезновении различия между символической и репрезентативной функциями в мистических изображениях (Ernst Gombrich. *Icones Symbolicae*. – In: E. Gombrich. Symbolic Images. Oxford, Phaidon, 1978, p. 160).

кале свет поглощается и образы становятся доступны человеческому зрению, но то, что мы видим, уже не является объектом нашего созерцания, возникает фигура, в которой все смещено: «Это подобно тому, как старик, чье зрение притупилось, видит то, что внизу, как если бы оно было наверху, одну [вещь], как если бы их было две». В Талмуде прямо говорится, что это именно «фигура» – видение видения, то есть символический образ: «Ибо написано: “и через пророков я имел видение” (Осия 12:11), то есть видение, которое они имели, было видением (*dimyon*), а не [чем-то] подлинным (*'iqqar*)». Зато Моисей видит Бога в сияющем зеркале, как свет *Shekhinah*. И хотя этот свет не есть Бог, но лишь максимальное к нему приближение, он дан не в форме фигурации, например, цвета, но в формах прямого сияния, не позволяющего увидеть что бы то ни было.

Второе свойство «накопления» – это создание эксцесса, знакового излишка. Вот как пишет об этом Зюмтор:

...накопление во всех случаях производит двойной эффект. Лексически оно одновременно придает особое значение количеству и конкретности, противопоставляя их чистым абстрактным качествам: оно называет вещи, заклиная их к существованию *hic et nunc*, сопоставляет их в беспорядке без их согласования; тем самым оно порождает нечто вроде избытка реальности, подрывающего их правдоподобие: именно в этом смысле Бахтин причисляет накопление к карнавальным фигурам. Синтаксически, в зависимости от того, к какому элементу оно относится и с каким некумулятивным элементом связывает, оно распыляет, отодвигает, вывертывает: грамматический субъект, остающийся единым, переходит в разросшиеся пучки глаголов, или наоборот, на одно и то же существительное обрушиваются двадцать разных определений, совокупность которых кажется плодом случая. Описательный дискурс сводится к серии диссоциированных единиц; накопление требует от мира, чтобы он существовал – был высказан, – но чтобы он располагался вне какого бы то ни было «здорового смысла»³⁶.

«Зеркало Ангелов» начинается с совершенной неопределенности, с заклинания невидимого, проходит через стадию, в которой фигура оказывается неотличимой от подлинного тела и всегда находится под угрозой «накопления», которое многократно усиливает неопределенность.

Но неопределенность возрастает и еще по одной причине. В компендиуме магии, созданном Френсисом Барреттом и опубликованном в Лондоне в 1801 году, даются дополнительные разъяснения о действии магии ангелов и даже приводятся картинки лиц, являющихся на заклинания демонов (илл. 12)³⁷. Здесь среди прочего объясняется, каким образом обнаруживаются имена ангелов, чье значение принципиально для их заклинания. Каждый дух, «интеллект» или ангел живет в определенном районе звездного неба и связан с определенными звездами. Для того чтобы установить имя этого духа, необходимо на расположение звезд на небе спроецировать еврейский алфавит³⁸, так как иврит – язык ближайший к ангельскому: «...когда буквы совместятся с местами вышеназванных звезд и будут марки-

³⁶ Paul Zumthor. *Le masque et la lumière*, p. 179.

³⁷ Книга Барретта, за небольшими исключениями, является переложением «Окультистской философии» Агриппы Неттесгеймского. Наиболее ценной ее частью являются как раз картинки и диаграммы. Показательно, что новейшее, цитируемое выше издание трактата Агриппы иллюстрировано картинками из Барретта.

³⁸ Агриппа описывает сложную процедуру такого проецирования. Первоначально следовало вычислить градус восхождения того или иного зодиакального знака над горизонтом в каждый астрологически значимый момент, а затем расположить все буквы еврейского алфавита на 360° зодиака, по букве на каждый градус, начиная с алефа. Такое расположение букв должно было следовать против часовой стрелки, так как расположение по ходу часовой стрелки давало имена злых духов и демонов (Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim. *Three Books of Occult Philosophy*, p. 549).

рованы и расположены в соответствии с тем порядком, который царит в звездах, и будут правильно соединены между собой согласно правилам Еврейского языка, явится имя духа, к которому по традиции будет добавлен слог – имя Божественной вездесущести – Эль или Джа»³⁹. В книге приведены ангельские алфавиты разного рода, так называемые *малахим* или *мелахим* (то есть «ангелы») (илл. 13)⁴⁰. Таблица начинается с так называемого «фиванского алфавита», за которым следуют буквы ангельских алфавитов, в углах и концах граф которых имеются маленькие кружочки, отмечающие место звезд. Этот ангельский алфавит – также результат смещения, фигурации. Это соединение еврейских букв со звездными диаграммами. Буквы эти оказываются не просто произвольными начертаниями, но возникают из проекции алфавита на расположение звезд. В сущности, такой алфавит – наполовину картинка, а наполовину буква. Его статус неясен, как и статус иероглифической пиктограммы⁴¹. Он напоминает крестообразную фигуру *templum*'а, воображаемого выреза в небе, используемого для гаданий в древнем Риме⁴². Это именно проекция графа на небесную пустоту. Конечно, звездное небо – не пустота, но хаос, в котором можно вычленить множество разных созвездий и фигур. Эрнст Гомбрих справедливо сравнил звездное небо с тестом Роршаха⁴³.

³⁹ Francis Barrett. *The Magus, or Celestial Intelliger*. Book II, part 1. London, Lackington, Allen and Co, 1801, p. 60 – 61.

⁴⁰ Идея звездного языка была специально развита астрологом Джованни Джовано Понтано в книге «О вещах небесных» (*De rebus coelestibus*, 1512), в которой утверждалось, что звезды и планеты создают небесный алфавит. Современный историк замечает по поводу теории Понтано: «Каждая планета (...) играла роль буквы с определенными качествами. Всякая астрологически значимая конфигурация двух и более планет, когда они встречаются или вступают в конъюнкцию, напоминала слово или фразу, смысл которой астролог может установить» (Anthony Grafton. *Cardano's Cosmos. The World and Works of a Renaissance Astrologer*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 6).

⁴¹ Джошуа Трахтенберг замечает по поводу этих загадочных алфавитов, использовавшихся в талисманах: «Фигуры такого типа появляются в ранних арамейских амулетах. Сегодня трудно установить, какова была их первоначальная природа или направленность. Были ли они просто созданы для мистифицирования, или они имели смысл? Некоторые средневековые авторы конструировали магические алфавиты, приписывая каждый из этих знаков еврейским буквам, но, увы, никакие из этих алфавитов не соответствуют друг другу и не оказывают ни малейшей помощи в расшифровке надписей на амулетах. Приходишь к мнению, что эти алфавиты – индивидуальные создания, которые вместо того, чтобы быть источниками этих знаков, были ими же вдохновлены» (Joshua Trachtenberg. *Jewish Magic and Superstition*. New York, Atheneum, 1984, p. 141).

⁴² См.: Михаил Ямпольский. *Ткач и визионер*. М., Новое литературное обозрение, 2007, с. 218 – 231.

⁴³ Гомбрих приводит примеры того, как одни народы видят в той же конфигурации звезд льва, а другие – лангуста (E. Gombrich. *Art and Illusion*. Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 106 – 107).



Илл. 12



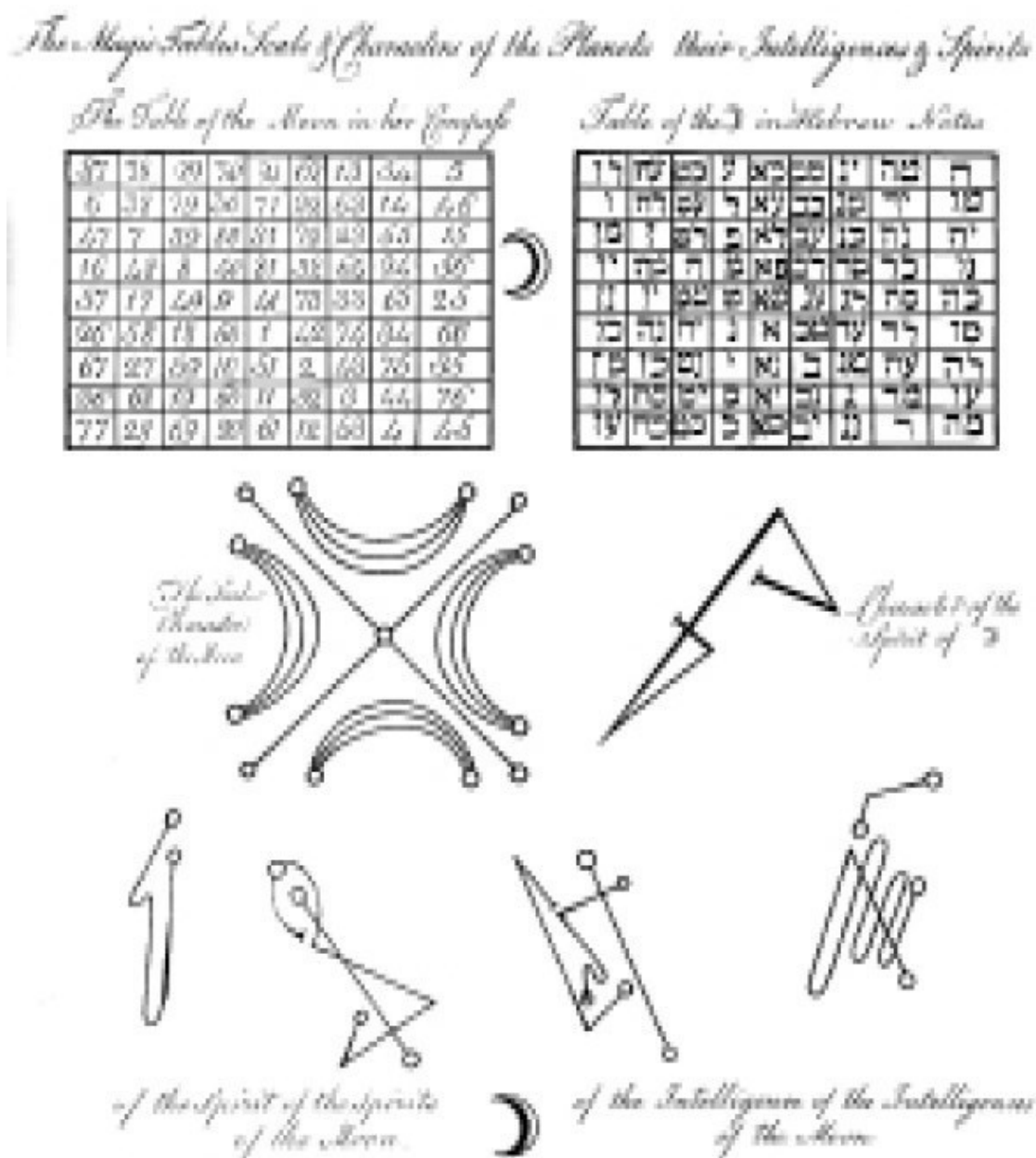
Илл. 13

Буквы малахима – это только одна из графических манифестаций духов. Поскольку духи организованы в иерархии в соответствии со степенью их нематериальности и близости к Богу, то каждый вид духа вчерчивается в одно и то же место иным образом, создавая таким образом множество графем внутри одного и того же локуса. Барретт приводит множество таблиц с изображениями этих графических следов невидимых фигур, следов, которые напоминают росчерки движения. Так, например, в таблице, относящейся к «месту» Луны (илл. 14), Барретт публикует «букву» – диаграмму Луны, ее духа, Духа духов Луны, «интеллекта интеллектов Луны». Многие фигуры включают в себе острый угол и завершаются на концах кружками, обозначающими звезды. Эти схемы еще не имеют прямой связи с алфавитом и именем духов, но являются, по существу, «немыми» диаграммами, росчерками их бытия.

Эти росчерки – протоязык, еще не нашедший своего алфавита. Но эти диаграммы – одновременно поиск буквенного обозначения, которое завершает движение линий.

Буква, таким образом, оказывается не случайным, но мотивированным значком. Она оказывается трансформацией иконического образа, следа места, в котором обитает дух. Если обыкновенное письмо непосредственно не связано с означаемым, то ангельское письмо является результатом сложного генезиса, обеспечивающего абсолютную адекватность имени-буквы ангелу. Собственно, ангел и есть буква, фиксирующая в своей графике графему его бытия. Знаменитый христианский каббалист Иоганн Ройхлин писал о том, что имеется определенный тип букв, который «существует в созданных вещах и во всем творении»⁴⁴. Но в случае с ангелами это совпадение буквы и творения оказывается полным и абсолютным. Вызывание ангела через букву парадоксальным образом оказывается движением к явлению самой буквы, в которой ангел существует для нас. В этом процессе исчезает обычное свойство языка отсылать к некоему референту, потому что референт вписан в букву и явлен нам в ней в форме непосредственного присутствия.

⁴⁴ Johann Reuchlin. On the Art of the Kabbalah. De Arte Cabalistica. Lincoln, University of Nebraska Press, 1983, p. 319.



Илл. 14

В пятой строке схемы малахима имеется знак, представляющий для меня особый интерес. Это квадрат, разделенный посередине вертикальной чертой. На схеме эта буква обозначается как «хейт». Эта небесная буква интересна для меня тем, что она очень напоминает пиктограмму окна, которую неоднократно использовал в своих писаниях Даниил Хармс. Я когда-то написал книжку о Хармсе, где разбирал эту пиктограмму и указывал на традиционную связь «хейт» с окном⁴⁵. Зеркало ангелов, однако, как и ангельский язык *малахим*, позволяет несколько иначе прочесть некоторые тексты Хармса, которые, как я сегодня убеж-

⁴⁵ Михаил Ямпольский. *Беспамятство как исток*. М., Новое литературное обозрение, 1998, с. 48.

ден, прямо связаны с магией ангелов, постоянно фигурирующих у Хармса под прозрачным обозначением «вестники».

В письме, адресованном Раисе Ильиничне Поляковской (2 ноября 1931 г.), Хармс говорит о знаке «окна», что он является одновременно формой окна и монограммой, составленной из латинских букв имени его бывшей возлюбленной Эстер (Esther), «в переводе на русский звезда»⁴⁶. Знак окна – это буква звездного алфавита и одновременно своего рода зеркало, улавливающее образы. Напомню, что ангел Уриэль явился Джону Ди в окне – странном оптическом приборе, способном проецировать на звездное небо форму буквы, алфавитную монограмму, прямо шифрующую и имя женщины и слово «звезда».

В том же письме эта монограмма-окно связывается с неким неуловимым словом. Сначала писатель узнал, что Поляковскую зовут Рая:

Я стал много думать о Вас, о Рае. Мысль о Рае стала моей главной мыслью. И я повесил над моей кроватью:

Мысль о Рае

Моя главная мысль, помимо Вас, это мысль о рае, и Вы понимаете, что стали для меня не только женщиной, которую я полюбил, но вошли во все мои мысли и дела⁴⁷.

Рая Поляковская становится райским созданием, ангелом. До этого в том же письме Хармс пишет о том, что он хотел писать, но «не знал что»:

Я встал и подошел к окну. Я сел и стал смотреть в окно. И вдруг я сказал себе: Вот я сижу и смотрю в окно на...

Но на что же я смотрю? Я вспомнил: «окно, сквозь которое я смотрю на звезду». Но теперь я смотрю не на звезду. Я не знаю, на что смотрю я теперь. Но то, на что я смотрю, и есть то слово, которое я не могу написать⁴⁸.

Монограмма окна оказывается способом приманить к себе райского ангела со звезды. Но то, что является в этом окне, не может быть ни названо⁴⁹, ни увидено. Дело в том, что ангел неотличим от звезды и окна. Он совпадает с собственной монограммой.

К письму Поляковской примыкает еще один текст 1931 года, написанный как бы от лица самого Хармса и ангела одновременно:

Прежде, чем придти к тебе, я постучу в твоё окно. Ты увидишь меня в окне. Потом я войду в дверь и ты увидишь меня в дверях. Потом я войду в твой дом и ты узнаешь меня. И я войду в тебя и никто, кроме тебя, не увидит и не узнает меня.

Ты увидишь меня в окне.

Ты увидишь меня в дверях⁵⁰.

Существо, от лица которого написан текст, являет себя только в звездной монограмме окна или двери. Из этих знаков он проникает в ту женщину, к которой обращен текст (Поляковской?), но остается не видимым и не знаемым ни для кого, кроме нее. Его невидимость полностью определяется его неотличимостью от окна-монограммы.

⁴⁶ Неизданный Хармс. СПб., Академический проект, 2001, с. 138.

⁴⁷ Неизданный Хармс. СПб., Академический проект, 2001, с. 139.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Агриппа писал о том, что «имя, способное выразить природу божества или всю добродетель ангельских существ, не может быть произнесено человеческим голосом...» (Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim. Three Books of Occult Philosophy, p. 532). Агриппа описывал, как его учитель аббат Тритемий манипулировал пергаментом с таинственными именами, давая проглотить его лягушке и вороне и тем самым погружая его в ту или иную стихию (Ibid.).

⁵⁰ Даниил Хармс. Полное собрание сочинений, т. 2. СПб., Академический проект, 1997, с. 35.

Нечто похожее происходит и в цитированном выше письме, когда Хармс пишет Рае, что она «вошла во все мои мысли и дела» и стала неотличимой от него самого. Мысль неотличима от языка (в данном случае идентифицируемого с именем), который неотличим от букв, его составляющих, которые неотличимы от означаемого (ангела), который в них вписан. Происходит странный процесс коллапсирования языка в некое неразличимое единство.

Примерно за год до письма Поляковской Хармс написал стихотворение, помеченное им тем же знаком окна и названное «Вечерняя песнь к имени моему существующей». Само название стихотворения отсылает все к той же проблематике неразличения имени и его референта, носителем которого в мире Хармса выступает ангел. Стихотворение писалось в период особого увлечения астрологическими мотивами. Оно было написано сразу же вслед за загадочной «Лапой», также помеченной монограммой окна. В «Лапе» действие частично происходит на небе среди созвездий, в ней фигурирует ангел и производятся эксперименты с ангельским языком. Вскоре после написания «Вечерней песни» Хармс создал пьесу «Месть», написанную по мотивам «Фауста». Здесь вновь возникают ангелы, о которых, в частности, говорится:

над высокими домами
между звезд и между трав
ходят ангелы над нами
морды сонные задрав
выше стройны и велики
воскресая из воды
лишь архангелы владыки
садят Божии сады
там у Божьего причала
(их понять не в силах мы)
Бродят светлые Начала
Бестелесны и немь⁵¹

Божии сады – это Рай, о котором уже упоминалось. Вода – это прозрачная, неделимая и, в сущности, невидимая материя, в которой ангелы существуют так же, как и в окне, – невидимые, неотличимые от нее. В каббале – это воды, питающие каналы сефирот. Ангелы, и это особенно существенно, «бестелесны и немь». Заклинание их с помощью буквенной магии поэтому оказывается настоящим заклинанием ничто, вернее, чего-то неотличимого от самих букв.

«Вечерняя песнь», стилизованная под древнюю восточную поэзию, обращена к «дочери дочери дочерей дочери Пе», которая каким-то образом восходит ко временам Адама и рая. Хармс называет адресата стихотворения «имянинницей имени своего»⁵². Эта «дочь дочери дочерей дочери Пе» – порождение собственного имени, которое совпадает с буквой Пе (П и Е, если наложить их друг на друга, создают «окно»). Пе, впрочем, это буква, которая, согласно Ройхлину, прямо соотнесена с существованием духов:

Пе означает интеллектуальную душу, единичную и всеобщую. Ею руководят отдельные интеллекты, в которые она влита Богом, в той же мере в сферы, как и в звезды, а также во все высшие и низшие одушевленные существа сфер и стихий.

⁵¹ Даниил Хармс. Полное собрание сочинений, т. 1, с. 152.

⁵² Даниил Хармс. Полное собрание сочинений, т. 1, с. 148.

Последняя не обозначает животные духи, которыми через власть и приказания Бога правят высшие интеллекты⁵³.

Марк-Ален Уакнин дает каббалистическое толкование Пе: «*рот*: говорить, дышать, освобождать, выдыхать, отверстие, секс, передача памяти, рассказ»⁵⁴. И действительно, своим начертанием буква Пе напоминает голову с открытым ртом: l

Почти все перечисленные Уакнином характеристики Пе фигурируют в стихотворении: тут упоминается и вольность, и «окно памяти», которое открывается, и дыхание: «открой воздыхания в воздухе рассеянных ветров». И, конечно, тут присутствуют эротические мотивы и неперенные ангелы: «...открой Ангелами поющих птиц»⁵⁵.

Попробуем в основных чертах разобраться в «сюжете» стихотворения. «Песнь» начинается с первого звука «пе», произнесение, или написание которого имеет существенные последствия. Сам этот звук непосредственно связан с буквой, в которую включен тот самый рот, что приводится в движение для рассказа, неотделимого от одухотворяющего его дыхания. Произнесение буквы каббалистом, согласно легенде, сопровождается рождением ангелов, каждый из которых соответствует определенному звуку. Уакнин пишет о том, что необходимо «хорошо произносить каждую букву, чья роль вестника разрешает ей соединять ученого с высшими мирами и позволять божественному потоку спускаться вниз, несомому серафимами, которые как *малахим* [ангелы] поднимаются и спускаются в соответствии с образом лестницы Иакова. Когда буква произносится во время штудий и согласно святому намерению установить связь между низшим и высшим мирами, она принимает имя ангела, прибавляя «ангельский» суффикс к своему имени, и таким образом поднимается к высшим сферам. Так, например, Алеф становится Алефизлем, Бет – Бетизлем»⁵⁶. В стихотворении, между прочим, упомянута и лестница, по которой восходят буквы-ангелы.

Во второй половине стихотворения, и это мне представляется самым интересным, происходит систематическая путаница, основанная на неразличении притяжательных местоимений «свой» и «мой». «Дочь дочери дочерей дочери Пе» – это астральное существо, дух, своего рода ангел, прямо возникающий из буквы-окна. Это чистый плод каббалистических усилий поэта. Именно поэтому поэт может назвать ее в заголовке «именем *моим* существующей». *Моим* в данном случае скорее относится к акту произнесения имени. Я произношу имя, и этим *моим* именем рождается «дочь дочери дочерей дочери Пе». Но далее она же называется «имянинницей имени *своего*». *Мое* имя становится *своим* именем. Поэт обращается к порождению собственного говорения, собственного начертания знака и так завершает стихотворение:

ветер ног своих и пчела груди своей
сила рук своих и дыхание мое

⁵³ Johann Reuchlin. On the Art of the Kabbalah. De Arte Cabalistica, p. 323.

⁵⁴ Marc-Alain Ouaknin. Mystères de la Kabbale. Paris, Assouline, 2000, p. 300.

⁵⁵ Все стихотворение – это вариация на каббалистические темы, которые я не могу тут подробно обсуждать. Отмечу только некоторые детали. В «Вечерней песни» говорится о «матери мира, мире и дитя мира». Мать мира в каббале – это обычно третья сефира (а иногда и все три первые, как, впрочем, и первые три буквы алфавита), идентифицируемая с райским деревом, которых два: древо жизни Тиферет и древо познания Добра и Зла – Малхут. Сама же структура сефирот понимается как райский сад (тема Рая возникает тут же в стихотворении). Гершом Шолем замечает: «Семь нижних сефирот – это дети матери мира» (Gershom Sholem. Origins of the Kabbalah. Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 134). Десятая последняя сефира Малхут (что значит царствование) осуществляет связь между верхним и нижним мирами. Среди прочих имен она зовется дочерью, женственностью. Древо сефирот ассоциировалось с ангелами. Древо – илан – имеет цифровое значение 91, точно так же как и ангел – малах. Возможно, отсюда прямая ассоциация древа и ангелов-птиц в стихотворении: «открой листовнице со пределов упавших тень открой Ангелами поющих птиц». Нижне сефиротического древа располагается область духов или ангелов, подчиненных воле отдельных сефирот.

⁵⁶ Marc-Alain Ouaknin. Mystères de la Kabbale, p. 155.

неудобозримая глубина души моей
 свет поющий в городе моем
 ночи радость и лес кладбища времен тихостоящих
 храбростью в мир пришедшая и жизни свидетельница
 приснишь мне⁵⁷.

Речь идет о том же мотиве вхождения внутрь иного человека и превращения в него, вернее, утраты различия между человеком (или духом) в «окне», в сознании и в жизни. Каччари пишет о том, что Ангел, отвечающий за индивидуацию личности человека, смешивается с ним до такой степени, что как присущий ему *principium individuationis* становится совершенно от него неотличим⁵⁸. Порождение меня самого отделяется от меня только для того, чтобы вновь в меня войти, явиться внутри меня в виде сновидения. Ветер и «пчела» груди «дочери дочери дочерей дочери Пе» становятся *моим* дыханием.

Такого рода тексты, построенные на неразличении внутреннего и внешнего, отсылают нас к странному развитию ангелологии, имевшему место в суфийском исламе у Авиценны и в некоторых ответвлениях каббалы. Речь шла о специфическом преломлении идеи удвоения миров (высшего и земного), характерной для многих оккультных доктрин⁵⁹. Авиценна, например, считал, что существуют херувимы – высшие чистые интеллекты, под которыми существуют эманлирующие из них ангелы, души небесных светил. Еще ниже он располагал «земных ангелов», которые двигают земные тела и управляют ими. Авиценна считал, что человеческие души в той же мере зависимы от земных ангелов, как те от небесных, а последнее от херувимов. Между душой человека и небесным ангелом существует косвенная, но все же связь. Человек способен увидеть своего ангела и подняться к нему, покинув земной мир (Запад) и возвратившись к собственному прототипу на Восток.

Возвращение на Восток требует от адепта визуализации высшего типа ангелов – Метатрона, архангела Гавриила и т. д. Но это созерцание высшей ангельской силы должно перейти в созерцание *самого себя в некой высшей форме*, в той форме, которая породила его душу и от которой эта душа зависима. Анри Корбен, изучавший ангелологию Авиценны, пишет: «Этот Образ, показывая душе отношение ее практического интеллекта к созерцательному (ангел, который пишет, и ангел, который диктует), одновременно сообщает душе о своем собственном отношении к Активному интеллекту...»⁶⁰ Созерцание Образа высшего ангела оказывается в конечном счете созерцанием самого себя или, вернее, того образца, согласно которому адепт был сотворен.

Раздвоение себя на идеальный прототип и земную реальность – старый гностический мотив. Ганс Йонас возводит его к Авесте, где человек после своей смерти сталкивается с собственным сознанием в обличье девушки. Он же приводит формулу из мандейской литургии: «Я иду на встречу с моим образом, и мой образ идет на встречу со мной: он ласкает и обнимает меня, как если бы я вернулся из пленения»⁶¹. Тот же мотив возникает и в гностическом «Гимне жемчужине», в котором посланник Бога, возвращаясь назад из материального мира, встречает самого себя в облике собственного сияющего платья, оставленного им

⁵⁷ Даниил Хармс. Полное собрание сочинений, т. 1, с. 148.

⁵⁸ Massimo Cacciari. *The Necessary Angel*, p. 25 – 26.

⁵⁹ Парацельс, например, писал: «В звездах покоится разум, мудрость, хитрость, раздор, оружие, точно так же как они имеются у нас. Дело в том, что мы из них исходим, они наши родители, и от них мы получили наши разум, мудрость, раздор и т. д. Все это мы получили от звезд, и соответственно все те же вещи имеются на звездах, но с одной разницей: в нас, людях, они становятся материальными, телесными, видимыми, в то время как на звездах они невидимы, бестелесны, духовны» (Paracelsus. *Selected Writings*. Ed. by Jolande Jacobi. Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 152).

⁶⁰ Henry Corbin. *Avicenna and the Visionary Recital*. Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 67.

⁶¹ Hans Jonas. *The Gnostic Religion*. Boston, Beacon Press, 1963, p. 122.

позади: «Когда вдруг я увидел свое платье отраженным как в зеркале, я увидел в нем также и всего себя, и благодаря ему я узнал и увидел себя. Ибо, хотя мы и произошли из одного и того же, мы были частично разъединены; а потом вновь мы стали одним в единой форме. Более того, хранителей, принесших мне платье, я увидел как два существа, но оба они были в единой форме»⁶². Показательно, конечно, что платье тут функционирует как зеркало.

Упомянутый мной ранее Поймандер интерпретируется современными исследователями как явление Герме (Гермесу) его собственного высшего интеллекта (*poüs*), того, что потенциально содержится в нем самом, но манифестировано в нем лишь частично⁶³. Гершом Шолем рассмотрел подобную же ситуацию самосозерцания в каббалистике. Он, например, обратил внимание на ситуацию пророчества, при которой пророк как бы извлекает из самого себя собственную материальность, покуда не становится внешним по отношению к себе идеализированным образом. Образ этот относится к высшим, звездным сферам, а потому оказывается способным сообщать пророку о будущем. Этот астральный двойник называется в каббале *целем*. Шолем, между прочим, приводит примечательный фрагмент из книги раввина Моисея Иссерлеса «*Torah ha-'Olah*» (1569), где речь идет об образах, возникающих в темном и сияющем зеркалах. Иссерлес пишет о пророках, которые видят в темном зеркале, «за ясным светом, то есть в своей душе, которая для него как зеркало, и он видит в нем во внутреннем видении свою собственную форму. По этой причине пророки сравнили божественную славу (*Kavod*) с человеческим образом, так как они видели свою собственную форму. Моисей же, в силу того, что он избавился от всякой телесности и, следовательно, от всякой темной материи, не видел ничего иного, кроме яркого света без всякого [отраженного] образа...»⁶⁴.

У Хармса окно незаметно превращается в темное зеркало. Созерцание внешнего объекта, который не имеет видимой формы, естественно превращается в интроспекцию. Зеркало, как у Иссерлеса, оказывается зеркалом души. Когда различие буквы и означаемого в какой-то момент исчезает, то в этом исчезнувшем различии исчезает и различие между Я и Ты. Бубер относил неразличение Я и Ты к эпохе «примитивного мира» и недифференцированного младенческого сознания

Эта интуиция Бубера отчасти подтверждается знаменитым текстом Лакана «Стадия зеркала в формировании функции Я». Лакан считал, что после шести месяцев младенец проходит так называемую «стадию зеркала». Эта стадия формирования Я основывается на столкновении ребенка с отражением в зеркале самого себя и тела его родителей. Согласно Лакану, в момент такого столкновения на основе *imago* (образа) «устанавливается отношение организма к его реальности. Или, как говорится, *Innerwelt* к *Umwelt*»⁶⁵. Я устанавливает связь со своим внешним образом как некой пространственной целостностью – гештальтом. Это происходит до того, как человек обретает способность к речи, то есть к манипуляции знаками и символами, позволяющими замещать одно означаемое другим. Речь идет именно о ситуации, когда «я устремляется в некую первичную форму, до того, как оно объективируется в диалектике идентификации с другим, и речь не придает ему во всеобщем функцию субъекта»⁶⁶.

Как на стадии зеркала у Лакана, мистик видит себя как отчужденное от него самого зеркальное отражение самого себя в виде мистической фигуры ангела или демона. Но языковые знаки (даже если они часто совершенно эзотеричны) присутствуют в ритуале, как некая тень

⁶² The Gnostic Scriptures. New York, Doubleday, 1987, p. 374.

⁶³ Giovanni Filoramo. A History of Gnosticism. Cambridge, MA – Oxford, Blackwell, 1990, p. 107 – 110.

⁶⁴ Gershom Scholem. On the Mystical Shape of the Godhead. New York, Schocken, 1991, p. 258.

⁶⁵ Jacques Lacan. Ecrits I. Paris, Seuil, 1966, p. 93.

⁶⁶ Ibid., p. 90.

всеобщей коммуникации и символической субституции. Изображение, образ, *imago* здесь всегда балансируют между зеркальным отражением себя и символическим явлением всеобщего (Бога). Весь ритуал строится буквально как механизм культуры, связывающий нарциссическое удвоение зеркального «воображаемого» со словесной универсальностью символического, субъектного.

Это положение между символическим и воображаемым обретает неожиданные формы в мистицизме, стремящемся к слиянию с Богом или неким первоначальным всеобщим единством. В мистическом корпусе есть фигура, особенно интересная с этой точки зрения. Это Енох, рассказы о вознесении которого на небо были исключительно популярны в разных религиях. Во втором «Енохе» этот патриарх предстает как первый человек, удостоившийся обучения у ангела, а затем и у самого Бога. Бог приказывает архангелу Правуилу принести Еноху «книги из моего хранилища и быстропишущий тростник»⁶⁷ и превращает его в первого и единственного небесного писца, записывающего тайны творения в 366 книгах. В более поздних текстах вавилонского происхождения Енох превращается в огненного ангела Метатрона и называется «Великим писателем». В еврейском тексте третьего «Еноха» происходит поразительное превращение. Ангел, который послан Богом, чтобы сопровождать и учить Еноха, сам становится патриархом⁶⁸. Неразличение Еноха и Метатрона оказывается основой мистического опыта. Гершом Шолем сообщает нам, что до идентификации с Метатроном Енох идентифицировался с ангелом Яоэлем (Yahoel), или Йоэлем (Yoel). Многие характеристики этого апокалиптического ангела затем переносятся на Метатрона, Яоэль возглавляет список семидесяти имен Метатрона. В Библии об этом ангеле Бог говорит: «имя Мое в нем» (Исход, 23: 20). И действительно, в самом имени Yahoel проступают черты Тетраграмматона – YHWH. В гностической литературе этот ангел фигурирует под именем «меньшего Яхо»⁶⁹, то есть, по существу, самого Бога⁷⁰.

Интерес истории Еноха заключается в прихотливой связи видимого образа с письмом. Зеркальный образ двойника тут постоянно возникает в контексте письменных знаков, буквально трансформирующих *imago* в символ, зеркальное отражение в языковое означающее, трансцендирующее видимость во всеобщности языка.

Енох не просто превращается в ангела (двойника), но сам этот ангел не до конца отличим от Бога (невидимой субстанции, выражаемой только в буквенном, языковом коде). Происходит странное размывание границ между мистиком и Богом, и размывание это происходит именно через зеркальный механизм созерцания себя как Другого, в котором нарциссизм неразличения трансформируется в способность языковых знаков вступать в отношения взаимной заменяемости.

Любопытно, что Джон Ди, о котором я упоминал в связи с его опытами общения с ангелами (или демонами?), идентифицировал себя с Енохом, а свои «разговоры» с ангелами понимал как воспроизведение опыта Еноха по обретению утраченного адамического или ангельского знания, и соответственно языка. В 1583 году Ди ввел в обиход совершенно «новый язык», который он считал языком Адама и Еноха. Язык этот имел форму таблиц, каждая из которых состояла из 49 рядов и 49 колонок, заполненных буквами и цифрами (илл. 15)⁷¹. Ангелы каким-то образом указывали на знаки в этих таблицах, диктуя сообщения

⁶⁷ The Other Bible. San Francisco, Harper, 2005, p. 500.

⁶⁸ См.: Ioan P. Culiano. Expériences de l'extase. Paris, Payot, 1984, p. 72.

⁶⁹ Gershom Scholem. Major Trends in Jewish Mysticism. New York, Schocken, 1995, p. 68.

⁷⁰ Критику этой идеи Шолема см.: Ephraim E. Urbach. The Sages. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987, p. 743 – 744.

⁷¹ Умберто Эко справедливо связывает «лингвистические» идеи Ди с комбинаторикой Раймунда Луллия, также оформлявшего комбинации букв по числовому признаку в похожие таблицы (Umberto Eco. The Search for the Perfect Language, p. 186).

на языке Еноха. Ди собрал эти тексты в «*Liber mysteriorum sextus et sanctus*», которую он также называл «Книгой Еноха»⁷². Неразличение себя и персонажа мистического видения, которое очевидно у Хармса, характерно для некоторых мистических опытов, в основе которых лежит именно «тусклое» (темное) зеркало, обеспечивающее фигуративное смещение в зонах повышенной неопределенности, в которых видимое соскальзывает в языковое.

Бетти Ройтман опубликовала интересное исследование библейской и каббалистической герменевтики, сосредоточенное на функции местоимения *zeh* (этот), которое может выступать и в роли прилагательного и в роли наречия. Ройтман заметила, что *zeh* может быть и дейксисом, то есть указателем на нечто наличествующее – «этот человек», «этот дом», и анафорическим указателем, то есть указателем на то, что уже было и о чем говорилось. Роль анафорического указателя обычно играет слово *hu* – «тот, который». Ройтман пишет, что эта особенность связана с ритуальным характером текста, который «отрезан от всякой референции к опыту и чьи “дискурсивные объекты” могут быть поняты лишь как абстрактные знаки <...> проблематизируя понятие референции, он делает двусмысленным дейктическое функционирование, связанное с ним»⁷³. Дейксис, указание на нечто наличествующее само подвергается фигурации, превращается в анафору. То, что находится перед нами, оказывается метафорой, тропом, смещением, анафорой (об этом явлении речь пойдет в восемнадцатой главе книги).

⁷² Nicholas H. Clulee. *John Dee's Natural Philosophy*. London – New York, Routledge, 1988, p. 132 – 133.

⁷³ Betty Rojzman. *Black Fire on White Fire. An Essay on Jewish Hermeneutics, from Midrash to Kabbalah*. Berkeley, University of California Press, 1998, p. 21.



Илл. 15

Отсюда и интересное (фигуративное) смещение, характерное для церемониальной магии заклинателей ангелов. Заклинание ангела начинается молитвой и письменными знаками, иными словами, начало заклинания – вербально. Завершается же оно зрительным образом, в котором сильна неопределенность. Тот факт, что процесс завершается картинкой, сам по себе чрезвычайно значим. Изображение всегда традиционно отмечено неопределенностью. Оно не относится к области логической рациональности, не подпадает под законы силлогизмов или математических доказательств. В основе изображения всегда лежит принцип сходства, который несет в себе самый значительный элемент неопределенности, в том числе и в отношении *присутствия*. Картинка – часто видимость присутствия чего-то отсутствующего.

Но способность дейксиса превращаться в анафору и наоборот говорит о еще одном существенном механизме мистических текстов. Дейксис – указатель наличия – в полной мере функционален в ситуации зеркального удвоения. Он указывает на другого как себя. Но его соскальзывание в анафору позволяет указанию принять чисто текстовый, языковой характер. То, что начинается как зеркальный дейксис, кончается символической субституцией, метафорическим сдвигом.

Возможность такого сдвига в определенной форме предвидел молодой Витгенштейн. Он считал, что мы способны воспринимать факты мира и их взаимосвязь, формулируемую в утверждениях и высказываниях, только если спроецировать эти высказывания на изображения, образы. Видимый образ дает нам зримую картину взаиморасположения и связей элементов. Вспомним странные иероглифы, обозначающие неподвижные звезды. В фигуре «маленькой девы или фигуре лампы» нет ничего, что бы сообщало нам о звезде, деве или лампе. Это чисто условный знак, который может быть с таким же основанием отнесен к «изображению задумчивого человека, быка или теленка». Ту же самую звезду можно обозначить любым иным произвольным знаком – черточкой, кружком или крестиком. В таком изолированном знаке нет никакой существенной информации о мире. Но если мы поместим знак «маленькой девы» или «лампы» слева, а знак «задумчивого человека» справа и будем рассматривать эти две картинки как взаимосвязанные, мы получим информацию о расположении неких тел в пространстве, о степени их близости и т. д. Иными словами, в таких соединенных картинках уже возникнет некая синтаксическая связь, которая может нести в себе информацию о «фактах мира», как сказал бы Витгенштейн. Более того, только картинки могут дать нам информацию о конфигурации и взаимосвязи этих «фактов». Но поскольку «содержание» этих диаграмм не имеет никакого позитивного смысла, они оказываются превосходными матрицами подмен, символических перестановок. Изображение тут оказывается моделью логических и языковых высказываний.

В классической каббалистической «Книге сияния» («Зогар») различие между двумя зеркалами – Моисеевым светлым и патриаршим темным – определяется через открытость или закрытость глаз:

И вот в чем секрет: Глаз может быть открытым или закрытым. Если он закрыт, человек видит светящееся зеркало. Если он открыт, человек видит несветящееся зеркало. Соответственно стих гласит «и Я явился» о несветящемся зеркале, зеркале того, что являет себя, к чему приложимо [слово] «видеть», в то время как к светящемуся зеркалу, отражающему то, что сокрыто, приложимо [слово] «знать»⁷⁴.

Закрывая и открывая глаза, мистик переходит от зрения к знанию, от светлого к темному зеркалу, от картинки к букве, от лица к монограмме и т. д. Адамический язык Еноха, который пытался реконструировать Джон Ди, – это в принципе язык неразличения: в нем видимое превращено в условность словесного знака и открывает путь к абсолютному знанию самой структуры вещей. Когда мы созерцаем буквы такого алфавита, мы одновременно созерцаем и сами вещи. Когда мы открываем глаза и видим мир, мы читаем знаки тайного языка.

Оккультные эксперименты с зеркалами и магией ангелов интересны для нас тем, что это чисто текстовые, знаковые эксперименты, в которых все отмечено повышенной степенью неопределенности. Знаки неясного языка участвуют в заклинании неопределенных сущностей. Да и весь церемониал завершается явлением неопределенных созданий, в которых личность мага встречается с образом Бога, бесконечное пересекается с конечным.

⁷⁴ Understanding Jewish Mysticism. A Source Reader. The Merkabah Tradition and the Zoharic Tradition. Ed. by David R. Blumenthal. New York, KTAV, 1978, p. 137.

* * *

Когда маг вызывает ангела в зеркале, сколь бы ясным ни был облик небесного создания, он никогда до конца не обретает определенности. Определенность ангела устанавливается только в результате следующего затем расспроса. Именно во время расспроса устанавливается идентичность явившегося. Но это значит, что сам лик в зеркале, сколь бы отчетлив он ни был, не достигает степени определенности.

Когда-то Гегель критиковал Спинозу за то, что тот не понимал сущности отрицания⁷⁵, что различия у него имеют слишком абстрактный и позитивный характер и в конечном счете поглощаются понятием единой субстанции, к которой все у него сводится. Гегель писал:

Так как различия и определения вещей и сознания сводятся лишь к единой субстанции, то можно сказать: в Спинозовской системе все лишь бросается в эту бездну уничтожения, но из этой бездны ничего не выходит <...> ибо момента отрицательности и недостает этому негибкому, неподвижному учению, единственной операцией которого является лишить все что угодно его определенности, особенности и бросить обратно в абсолютную субстанцию, в которой оно лишь исчезает и в которой гибнет всякая самостоятельная жизнь⁷⁶.

Иными словами, Спиноза не в состоянии добиться определенности вещей, определенность исчезает у него в бездне единой и неподвижной субстанции. В «Логике» Гегель утверждает, что определенность не может быть достигнута изнутри какой-либо инстанции и необходимо предполагает соотнесенность с чем-то внешним, которой не знал Спиноза: «Когда предполагается некое определенное содержание, какое-то определенное наличное бытие, то это наличное бытие, потому что оно *определенное*, находится в многообразном соотношении с другим содержанием. Для него безразлично, имеется ли другое содержание, с которым оно соотносится, или его нет, ибо только через такое соотношение оно по своему существу есть то, что оно есть»⁷⁷. Таким образом, такая абстракция, как «бытие», получает *определенность* только через соотношение с «ничто». До постулирования такого соотношения бытие не знает различия между «быть» или «не быть». «Различие, – писал Гегель, – должно прийти откуда-то извне»⁷⁸.

Жиль Делёз в начале своей философской карьеры предпринял атаку на идею диалектической определенности бытия через его соотношение с внеположной ему противоположностью, определенности бытия через внешнее другое⁷⁹. Впервые этот вопрос был поднят в этапной статье 1953 года «Понятие различия у Бергсона». По мнению Делёза, Бергсон, в отличие от Гегеля, оперирует понятием *внутреннего*, а не *внешнего* различия. Это различие характеризует любые формы внутреннего развития и становления, типичные для всякого проявления *жизни*. Поскольку гегелевское различие задается отношением с внеположным, оно никогда внутренне не присуще бытию, оно всегда *случайно*, как случайно все то, что приходит извне. Поэтому на его основании нельзя определять субстанциальность. Внутреннее, витальное различие действует совершенно иначе, оно актуализирует виртуальное, пре-

⁷⁵ См.: Pierre Macherey. Hegel ou Spinoza. Paris, Maspero, 1979.

⁷⁶ Г. – В. – Ф. Гегель. Лекции по истории философии, кн. 3. СПб., Наука, 1999, с. 370 – 371.

⁷⁷ Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Наука логики, т. 1. М., Наука, 1970, с. 144.

⁷⁸ Там же, с. 145.

⁷⁹ См. об этой атаке: Michael Hardt. Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1993, p. 1 – 10.

вращая его в действительное в процессе дифференциации, распределения виртуального в различные «серии». Процесс жизни, как мы хорошо знаем, – это процесс нарастания внутреннего различия как дифференциации.

В упомянутой ранней статье Делёз так формулирует существо внутреннего различия:

Бергсон показывает, что жизненное различие – это внутреннее различие. Но также и то, что внутреннее различие не может пониматься как простое *детерминирование*: детерминирование может быть случайным, во всяком случае оно может возникать только из причины, цели или случайности, оно, таким образом, предполагает существование чего-то внешнего; более того, отношение множества детерминаций – это всегда отношение ассоциации или добавки (*d'association ou d'addition*). Внутреннее различие никогда не будет детерминированием, наоборот, оно всегда будет скорее самой неопределенностью. Бергсон постоянно настаивает на непредсказуемом характере живых форм: «неопределенных, иными словами, непредсказуемых»⁸⁰.

Детерминирование, то есть определенность, в такой перспективе всегда задается неким внешним различием, которое принимает обличье внешней причины, или внешней цели, или просто случайного вмешательства. Внутреннее дифференцирование живых развивающихся форм всегда лежит в области недетерминируемого, то есть неопределенного. И действительно, сколь бы внятным, четким ни было явление ангельского лица в зеркале, как бы дифференцированно ни было лицо ангела, оно остается неопределенным, пока мы не соотнесем его с лицами иных созданий – иных ангелов или демонов. Только перебирая последние, через операцию отрицания – это не этот ангел и не этот демон – мы можем прийти к определенности (о неопределенности лица см. главы 1 и 2).

Принципиальная неопределенность внутреннего различия, на которой настаивает Делёз, располагается в сфере «виртуального», в то время как область внешнего различия, например у Платона, располагается в области «возможного», которое соотносится с «реальным» на основании сходства. Вещи «похожи» на свои идеальные прототипы в области идеи. Они обретают определенность через соотнесение с этими прототипами, участие в них, метексис (см. главу 9).

Отношения же неопределенной дифференциации оказываются областью экспрессивного, самовыражающего свою сущность вне области определенного. В последней моей книге, посвященной творчеству Киры Муратовой⁸¹, я уделил большое внимание экспрессивному человеку, «экспрессивизму» как таковому. Не удивительно, конечно, что экспрессивность занимает важное место и в этой книге (см., например, главу 8). Экспрессивный человек выражает себя в некоем становлении, в нарастающей индивидуации своего самовыражения, которое, однако, принципиально остается неопределенным, как неопределенным в такой перспективе остается всякое движение имманентности. Сегодняшняя ситуация в культуре, в той мере в какой она бросает вызов системе двоичных оппозиций, неотвратимо сталкивает нас с проблемой неопределенности.

В качестве примера одного из относительно ранних столкновений с неопределенностью в культуре модернизма можно привести пример известного австрийского архитектора и одного из отцов модернизма Адольфа Лооса. Лоос, как известно, активно выступал против распространения Art Nouveau, ставшего доминирующим стилем в начале XX столетия. Сооружения, построенные в этом стиле, стремились подражать органическому росту расте-

⁸⁰ Gilles Deleuze. *L'île déserte et autres textes*. Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 55.

⁸¹ Михаил Ямпольский. *Муратова: опыт киноантропологии*. СПб., Сеанс, 2008.

ний, которые стали моделью для этой архитектуры. Кроме того, ар-нуво пытался снять различие между прикладным и высоким искусством, пытаясь внедрить высокохудожественный дизайн в оформление интерьеров, решеток и т. д. Все эти тенденции вызвали острое неприятие Лооса, который утверждал, например, что «современный человек воспринимает неотличимость искусства от бытовых предметов как наивысшее унижение, которое он способен испытать»⁸². Точно таким же «унижением» Лоос считал принцип, согласно которому внешний вид здания органически связан с его внутренней структурой. В ар-нуво этот принцип был особенно явно выражен, так как внешний вид здания формировался на основании того же модуля, что и его внутреннее пространство. Отсутствие ясной артикуляции и различия между искусством и ремеслом, внешним и внутренним, функциональным и декоративным, субъективным и объективным было для Лооса выражением той самой неопределенности, которая начинает характеризовать целые пласты современной культуры. Но эта неопределенность проникает в культуру именно в рамках «органического», экспрессивного стиля, каким является ар-нуво и который требует от малейшей детали соотносительности с общим стилем и принципом строения. Американский искусствовед Хол Фостер пишет об «экскрементальном неразличении», приводившем в ужас и Лооса, и Карла Крауса, и других венских художников и теоретиков начала прошлого века. Именно поэтому, по мнению Фостера, «Лоос противостоит не только тотальному дизайну ар-нуво, но и эмфатическому субъективизму (“индивидуальности, выраженной в каждом гвозде”)⁸³. То, что Фостер называет «эмфатическим субъективизмом», я называю «экспрессивизмом», основанным на внутреннем, а не на внешнем различии, а потому прямо ведущим в область неопределенного и неразличимого.

В этой книге собраны эссе и исследования, посвященные проблеме неопределенности и написанные на протяжении многих лет. Сама по себе эта проблема не нова, а в последнее время привлекает внимание все с большей и большей настойчивостью. Книга эта ни в коей мере не претендует на открытие новой проблематики. Ее задача гораздо скромнее. До сегодняшнего дня критика и история культуры в основном нацелены на прояснение смыслов, на превращение непонятного в понятное. Такая задача, конечно, соответствует общему пафосу культуры, стремящейся превратить неопределенное в определенное, невидимое в видимое, непонятное в понятное. Критика стремится до конца осуществить эту задачу, непосильную для художника. Не с этим ли связан бесконечно растущий поток комментариев к так называемым классическим текстам и безграничное море комментариев к священным текстам различных религий? Моя задача была не прояснять, но выявлять механизмы порождения неопределенного в самых разных контекстах. Смысл колеблется между видимым и словесным, символическим и воображаемым, дейксисом и анафорой. И фиксирование этого колебания было бы непростительным упрощением. Мне представляется, что сознательная ориентация на непроясненность, вместо ориентации на насильственное прояснение, может обогатить критику. Мне хотелось найти различные подходы к обсуждению неопределенного как очага особого семантического богатства текстов. В шестой главе я даже попытался показать, что непонимание, если правильно сформулировать подход к нему, может быть гораздо продуктивнее понимания. При этом я полностью осознаю тот факт, что никакой общей теории неопределенности нет и быть не может. Книга поэтому совершенно не претендует на выработку какой-то тотализирующей идеи неопределенности.

Поскольку неясное проявляет себя в разных контекстах по-разному, оно представляет особый интерес для исследователя моего типа, то есть не доверяющего абстрактным философским спекуляциям. И хотя обращение к философским текстам характерно для большин-

⁸² Adolf Loos. *Ornament et crime*. Paris, Rivages, 2003, p. 93.

⁸³ Hal Foster. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004, p. 91.

ства эссе в этой книге, философские доктрины в ней фигурируют вне всякой метафизической ориентации и прямо увязываются с конкретикой того или иного явления культуры. Такой подход всегда казался мне правомочным и даже необходимым. Здесь, больше чем в иных случаях, эта позиция находит свое оправдание.

Двадцать глав книги распределены по четырем разделам – «Бесформенность и идентичность», «Хаос», «Ничто как место и основание» и «Случайность». Распределение это в значительной степени произвольно. Классифицировать различные типы неопределенности – дело, заранее обреченное на провал. Различие между «хаосом», «бесформенностью» или «ничто» вряд ли поддается внятному определению. Я был крайне далек от мысли классифицировать неопределенность. Структура книги поэтому никак не отражает структуры неопределенности. Если читателю покажется, что ту или иную главу можно было бы перенести в иной раздел книги, я не стану с ним спорить. Распределение глав по разделам отражает, однако, некоторую общекультурную интуицию. Бесформенное, например как правило, определяет некий пространственный феномен и может не связываться с идеей изменения, то есть времени. Хаос – это тоже нечто имеющее пространственную ориентацию, например, какие-то предметы могут быть расположены в пространстве вне всякого порядка, то есть хаотически. Но хаос обладает способностью меняться и структурироваться, то есть хаос может вписываться в движение времени. Например, китайская культура не знает идеи мгновенного творения из ничто. Она признает лишь медленное творение из хаоса, своего рода прорастание форм. Поскольку идея момента не присуща этой культуре, а грамматическое настоящее время глагола – это выражение идеи момента, разделяющего прошлое и будущее, то китайский глагол не знает времен, характерных для индоевропейских языков. Время китайского глагола – неопределенно, хотя и может, конечно, уточняться (о китайской идее времени без момента см. главу 20). Для европейской культуры момент имеет принципиальное значение. Мы часто мыслим себе мгновенный переход от хаоса к структуре (см. главу 7). В любом случае хаос – это явление пространственного типа, судьба и эволюция которого вписаны в определенную темпоральность.

Интуитивно можно отличить *ничто* от хаоса и бесформенности. Ничто обыкновенно полагается нами как некое зияние, пустота, негативность. В этом смысле мы интуитивно отличаем хаотическое или бесформенное от ничто. Мы вряд ли назовем «ничто» хаотически разбросанные вещи, не имеющие общего смысла. Но при этом хорошо известно, что элементы, не входящие в систему при кристаллизации структуры из хаоса, оказываются невидимыми, неназываемыми и превращаются в ничто. Если мы соберем разбросанные вещи в некий порядок, возникнет смысловая система, вбирающая в себя эти вещи как элементы. Наступит момент перехода хаоса в систему. Но у всякой систематизации есть предел. Камни Стоунхенджа, расставленные кругом, образуют систему и в силу этого присутствуют в мире любого посетителя этого места. Но мелкие камушки, разбросанные вокруг, этой системой не ассимилируются и оказываются невидимыми, ничто. Если же мы соберем эти камушки и сложим из них пирамиду, они интегрируются в иную систему и перейдут из *ничто* в *нечто*. Пирамида может начать соотноситься с системой Стоунхенджа и трансформировать ее.

И только «случайность» стоит несколько в стороне от трех иных типов неопределенности. Случайность может относиться к пространственным явлениям. Мы говорим, например, о случайном пространственном расположении элементов в ситуации хаоса. Но чаще всего случайность понимается как фактор темпоральности. Жребий, случай предопределяют дальнейшее *развитие событий*. Случайность в таком контексте прямо соотносится с судьбой (то есть необходимостью). Точно так же как хаос может превратиться в структуру, и это превращение в европейской традиции понимается как момент, греческий *кайрос*, случайность может превратиться в судьбу, то есть детерминировать дальнейшее развитие событий и причинно-следственных связей. Переход хаоса в структуру, хотя и есть временное

событие, происходит в пространстве. Переход случайности в закономерность, хотя и имеет пространственные последствия, интуитивно относится к области разворачивания времени. Проблеме случайности посвящены две последние и тесно связанные между собой главы книги, в которых случайность рассматривается мной как нарратологический фактор, определяющий структуру повествования в западном и китайском кино (в фильмах Чжан Имоу).

Как бы там ни было, большинство глав можно читать в том порядке, какой предпочтет читатель, хотя я, как автор, и вижу определенную логику в их расположении. Последовательное изложение имеется в двух блоках глав: главах 7, 8, 9 и главах 19 и 20. Их следует читать в том порядке, в каком они опубликованы в этой книге. Эти блоки написаны специально для этой книги в самое последнее время. Первый из них особенно важен для меня, так как в нем рассматривается проблема *экспрессивности* как фундаментальная проблема выражения неопределенного смысла исторической ситуации в текстах (в данном случае в кинематографе Вертова и Эйзенштейна). Второй блок во многом прямо вытекает из первого.

В заключение я, как всегда, хотел бы выразить благодарность моему неизменному издателю и другу Ирине Прохоровой, чью поддержку я чувствую и ценю на протяжении многих лет. Как всегда, я многим обязан своему другу и неизменному редактору моих книг Сергею Зенкину. Его компетентность, эрудиция и острый глаз избавили эту книгу от множества погрешностей и ошибок.

1. Бесформенность и идентичность

Глава 1 «Положим, хоть Алексеев»

(Сходство как форма неопределенности)

В русской классической литературе время от времени появляются персонажи, основной характеристикой которых является их совершенная неопределенность. Они не имеют ни каких-то определенных взглядов, ни даже вполне определенной внешности, а иногда тяготеют к полноте, которая как бы размывает ясные очертания их тела. Я не буду затруднять вас длинным списком таких персонажей, в качестве примера назову хотя бы толстовского Облонского, который

не избирал ни направления, ни взглядов, а эти направления и взгляды сами приходили к нему, точно так же, как он не выбирал формы шляпы или сюртука, а брал те, которые носят. А иметь взгляды ему, жившему в известном обществе, при потребности некоторой деятельности мысли, развивающейся обыкновенно в лета зрелости, было так же необходимо, как иметь шляпу⁸⁴.

Облонский – либерал, но не потому, что он имеет какую-то склонность к либерализму, а потому что «либеральная партия говорила, что брак есть отжившее учреждение», а «семейная жизнь доставляла мало удовольствия Степану Аркадьевичу».

Одна из удивительных черт такого рода персонажей – их исключительный мимикризм. Поскольку они не имеют никакого своего собственного воззрения, характера и даже физиономии, они необыкновенно пластичны и всегда оказываются живыми зеркалами, в которых отражаются другие. Щедрин в «Губернских очерках» пишет о некоем семействе: «О прочих членах семейства сказать определенного ничего нельзя, потому что они, очевидно, находятся под гнетом своей татап, которая дает им ту или иную физиономию, по своему усмотрению»⁸⁵.

Примером такой мягкой аморфности является и гончаровский Обломов. Гончаров, впрочем, предлагает нам в своем романе совершенную квинтэссенцию такого персонажа, неопределенность которого превосходит все прочие:

Вошел человек неопределенных лет, с неопределенной физиономией, в такой поре, когда трудно бывает угадать лета; не красив не дурен, не высок и не низок ростом, не блондин и не брюнет. Природа не дала ему никакой резкой, заметной черты, ни дурной, ни хорошей. Его многие называли Иваном Ивановичем, другие – Иваном Васильевичем, третьи – Иваном Михайловичем.

Фамилию его называли тоже различно: одни говорили, что он Иванов, другие звали Васильевым или Андреевым, третьи думали, что он Алексеев. Постороннему, который увидит его в первый раз, скажут имя его – тот

⁸⁴ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 8. М., Гослитиздат, 1952, с. 11.

⁸⁵ Н. Щедрин. Собр. соч., т. 1. М., Правда, 1951, с. 131.

забудет сейчас, и лицо забудет; что он скажет – не заметит. Присутствие его ничего не придает обществу, так же как отсутствие ничего не отнимет от него. Остроумия, оригинальности и других особенностей, как особых примет на теле, в его уме нет. <...>

Если при таком человеке подадут другие нищему милостыню – и он бросит ему свой грош, а если обругают, или прогонят, или посмеются – так и он обругает и посмеется с другими⁸⁶.

Неопределенность этого «положим, хоть Алексеева», как называет Гончаров, выше даже неопределенности Бартлби у Мелвилла⁸⁷. Последний хотя бы в состоянии бесконечно стоять на своем, повторяя одну и ту же формулу. Но о «положим, хоть Алексеева» вообще ничего нельзя сказать. Слуга Обломова Захар «долго думал, долго ловил какую-нибудь угловатую черту, за которую можно было уцепиться, в наружности, в манерах или в характере этого лица, наконец, махнув рукой, выражался так: “А у этого ни кожи, ни рожи, ни ведения!”»⁸⁸.

Явление такого рода персонажа можно было бы отнести к курьезам русской словесности, если бы они в некотором роде не являлись в сознании эпохи выражением русского национального характера. Аморфность, отсутствие характера и физиономии признается российской национальной чертой не только западниками, но и славянофилами. Константин Аксаков, например, мотивировал необходимость славянофильского направления именно этой аморфностью. В статье «О русском воззрении» (1856) он утверждал, что европейские народы имеют свою сильно выраженную национальную физиономию, а русские нет. Аксаков называл эту специфичность национального лица – народностью, или самобытностью. Именно поэтому русский обречен быть имитатором, а потому не в состоянии обогатить ничем новым европейскую цивилизацию:

Случается нередко, – писал он о русских в их отношениях с Европой, – что человек (очень умный даже) находится под влиянием другого, который для него то же, что безусловный наставник или непогрешимый учитель. Так человек на все смотрит глазами своего учителя, повторяет его мысли, даже выражения, повторяет с толком, объясняет их хорошо, но постоянно живет чужим умом. Такой человек не имеет самостоятельного взгляда на вещи, не имеет *своего* мнения...⁸⁹

Такой консервативный критик, как Страхов, даже объяснял аморфность русского характера тем, что

мы не можем рассмотреть, состоятельны мы или нет. Может быть, мы вполне состоятельны в духовном отношении; русскому человеку хочется в это верить; даже, в сущности, он не может этому не верить, если не желает лишиться всякой опоры для своей мысли и деятельности. Но вполне достоверно то, что мы не сознаем этой состоятельности и, если она есть, не умеем ни видеть ее ясно и отчетливо, ни выражать ее определенно и твердо⁹⁰.

⁸⁶ И. А. Гончаров. Обломов. М., Наука, 1987, с. 26 – 27.

⁸⁷ См.: Gilles Deleuze. Critique et clinique. Paris, Ed. de Minuit, 1993, p. 89 – 114; Giorgio Agamben. Potentialities. Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 243 – 274.

⁸⁸ И. А. Гончаров. Обломов, с. 28.

⁸⁹ К. С. Аксаков, И. С. Аксаков. Литературная критика. М., Современник, 1981, с. 200.

⁹⁰ Н. Н. Страхов. Бедность нашей литературы (1868). – Н. Н. Страхов. Литературная критика. М., Современник, 1984, с. 45.

Иными словами, может быть, мы и обладаем известной определенностью, но просто не в состоянии ее различить. Наше зрение не воспринимает той дифференцированности, которой мы, возможно, наделены, сами о ней не подозревая⁹¹.

Упомяну еще одну важную работу на эту тему – известное эссе Ивана Киреевского «Девятнадцатый век». Киреевский начинает его с общей характеристики Европы, которая предстает его взгляду как предельно стратифицированная и дифференцированная картина. Каждая эпоха тут оставила отпечаток на людях, так что «каждый будет иметь свою особенную физиономию, каждый будет отличаться от всех других во всех возможных обстоятельствах жизни – одним словом, каждый явится пред вами отпечатком особого века»⁹². Эта определенность объясняется Киреевским наличием одного фактора, которого лишена русская история, а именно влиянием классического – греческого и римского – наследия. Христианство, распространяясь в Европе, повсеместно вступало в борьбу с языческим культурным, политическим и юридическим наследием. «На остатки древнего мира христианство действовало как противоположное ему, обновляющее, преобразующее начало, которое разрушает, для того чтобы создать новое»⁹³.

Эта постоянная борьба имела несколько важных следствий. Прежде всего, она обеспечивала движение истории, которая принимала характер членораздельных этапов, наделенных своими характерными чертами. Кроме того, она создавала своего рода общую духовную структуру Европы и предопределяла структурное же развитие политических институтов, каждый из которых впитывал элементы античности (например, римское право), приобретавшие значение как бы в структуре различия, имеющей знаковый, смысловой, а потому символически-духовный характер.

Другое дело Россия. Здесь, если перефразировать Киреевского современным языком, никакой структурности не было, потому что не было борьбы и оппозиций. Влияние христианства тут принимало не структурирующий характер, но характер какого-то медленного и аморфного проникновения, никогда не достигавшего знакового, смыслового, «духовного» уровня. Отсюда, несмотря на высочайшую чистоту православия, оно было не в состоянии породить то, что Киреевский называет «просвещением», то есть, по существу, символическое, мир смыслов. Киреевский объясняет этим, например, невероятную медлительность освобождения России от татар. Освобождение, как и любой процесс, протекающий в России, имело исключительно аморфно-материальный, неструктурный, если можно так выразиться, характер. Вот что он пишет:

Нам не предстояло другого средства избавиться от угнетения иноплеменного, как посредством соединения и сосредоточения сил; но так как силы наши были преимущественно физические и материальные, то и соединение наше было не столько выражением единодушия, сколько простым материальным совокуплением, и сосредоточение сил было единственно сосредоточением *физическим*, не смягченным, не просвещенным образованностью. Потому избавление наше от татар происходило медленно и, совершившись, должноствовало долгое время остановить Россию в том тяжелом закоснении, в том оцепенении духовной

⁹¹ В той же работе Страхов, впрочем, объяснял русский нигилизм русской неопределенностью: «Слабость нашего духовного развития, неясность, неформулированность его глубоких основ внушает смелость отрицать эти основы, отвергать их состоятельность в силу тех требований и задач, с которыми мы, по-видимому, имеем полное право приступать к ним» (там же, с. 80).

⁹² И. В. Киреевский. Избранные статьи. М., Современник, 1984, с. 63.

⁹³ Там же, с. 73.

деятельности, которые происходили от слишком большого перевеса силы материальной над силою нравственной образованности⁹⁴.

Самое любопытное в этой концепции Киреевского – это описание характера влияния в России не как «пародийного» (если использовать опоязовский лексикон) соотношения текстов, но как прямого физического давления некой пластической материальной массы, которая точно так же в состоянии бессмысленно и долго впитывать чужое давление, как и изживать его в себе.

По мнению Киреевского, сама возможность такого пластического копирования укоренена в отсутствии классической традиции. Давлению внешней воли тут ничто не противостоит. В этом тезисе ощущается влияние Шеллинга, который считал, что форма образуется только в результате взаимодействия двух противоборствующих сил. Форма в таком контексте возникает из структурных оппозиций, различия. Именно из-за отсутствия противостояния христианства и античной традиции человек в России существует без всякой личности, без всякого характера, без формы. Он подобен куску глины, из которого можно выдавить все что угодно: Иванова, Васильева, Андреева или Алексеева. Впрочем, потому что исходный материал не оказывает внешнему давлению никакого сопротивления, между Андреевым и Ивановым нет никакой существенной разницы. Тут как будто предвосхищаются идеи батавского «низкого материализма», о котором речь пойдет в третьей главе.

Эти славянофильские фантазии позже повторил Константин Леонтьев, который признавал в «византизме» внятность и структурность, а в «славизме» – нет:

Отвлеченная идея византизма крайне ясна и понятна. Эта общая идея складывается из нескольких частных идей – религиозных, государственных, нравственных, философских и художественных.

Ничего подобного мы не видим во всеславянстве. Представляя себе мысленно всеславизм, мы получаем только какое-то аморфическое, стихийное, неорганизованное представление, нечто подобное виду дальних обширных облаков, из которых по мере приближения их могут образоваться самые разнообразные фигуры⁹⁵.

Такое представление о русской народности в значительной мере предопределило и понятие о власти и ее характере. Известно, что российская власть издревле не проводила различия между личной собственностью правителя и обществом, то есть между частным и публичным. Российский царь не отличал свою вотчину от государства. Ричард Пайпс пишет: «Не проводилось различия между публичной властью и частным владением, *potestas* и *dominium*: княжества покупались и продавались как обыкновенная недвижимость. Так, например, в 1463 году Иван III купил Ярославль, вотчину его князей. И, подобно обыкновенной недвижимости, княжества могли получать в наследство женщины. По этой причине к новым суверенам обращались как к государям»⁹⁶. Государь в данном контексте – это просто господин над своими рабами. Отсюда в списке унаследованного от государей города, деревни, волости фигурировали наравне с людьми, скотом и мебелью. Власть как будто не различает между людьми и неодушевленными предметами.

Власть часто характеризовалась в России как способность трансформировать реальность в соответствии со своим замыслом. При этом действительность, которая должна подвергнуться трансформации, понималась как абсолютно недифференцированная и нейтральная. Такое впечатление, что вместо реальности существует некая хаотическая, неопре-

⁹⁴ И. В. Киреевский. Избранные статьи. М., Современник, 1984, с. 75.

⁹⁵ Константин Леонтьев. Избранное. М., Парог – Московский рабочий, 1993, с. 19.

⁹⁶ Richard Pipes. Russian Conservatism and its Critics. New Haven, Yale University Press, 2005, p. 15.

деленная масса, из которой следует что-то лепить. Валерий Подорога говорит о такой действительности как о «куче»⁹⁷.

Успешность и мера власти во многом определялись способностью реализовать самые невероятные замыслы. Образцом российского «хозяина» был Манилов, который, «глядя с крыльца на двор и на пруд, говорил о том, как бы хорошо было, если бы вдруг от дома провести подземный ход или через пруд выстроить каменный мост, на котором были бы по сторонам лавки, и чтобы в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян»⁹⁸. У Манилова, конечно, нет ни воли, ни возможности реализовать свои грезы. У царей возможностей гораздо больше, но их замыслы мало чем отличаются от маниловских. Андрей Зорин в своей книге представил целый ряд таких монарших «замыслов». Например, греческий проект Екатерины Великой, согласно которому Россия должна преобразиться в Грецию, а столицей ее стать Константинополь⁹⁹. Такого рода замыслы в принципе возможны, только если наличная реальность понимается как лишенная какой бы то ни было определенности и какой бы то ни было телеологии.

Одним из немногих российских проектов такого рода стал петровский проект преобразования России, реализовавшийся главным образом в Петербурге – городе, построенном почти в физической пустоте. Петербург – это буквальное порождение петровского фантазма, слепок с его воли. И именно поэтому город отмечен всеми чертами своего фантазматического происхождения. Как писал о нем Кюстин, город этот не имеет ни малейшей историчности. Показательна необыкновенная роль штукатурки в Петербурге. Стандартная процедура строительства тут сводилась к возведению некоего кирпичного строения, к которому приделывался классический фасад из штукатурки. При этом лепнина фасадов приделывается к домам без всякого разбора их функционального назначения¹⁰⁰. Кюстин замечал, что в Петербурге невозможно определить, является ли дом казармой или дворцом. Несоответствие здания фасаду откликается несоответствием города его обитателям. «...здесь безусловно существует раскол между архитектурой и жителем»¹⁰¹, – писал Кюстин. Петербург интересен для размышлений о семиотике власти в России тем, что, хотя он и является подлинным городом, он в значительной степени сохраняет в себе черты фантазма, того, что греки называли *эйдолоном*.

По существу, Петербург Кюстина ничем не отличается от «положим, хоть Алексеева» Гончарова. В обоих случаях речь идет о расхождении между означающим (фасадом, именем) и означаемым (зданием, человеком). При этом речь идет не просто о расхождении, а о своего рода «безразличии» одного по отношению к другому. В черновиках «Обломова» «положим, хоть Алексеев» буквально трактуется Гончаровым как *эйдолон*, копия. Гончаров писал: «Весь он был какой-то безличный, безтенный <...>, какое-то глухое отзвучие, неясный <...> отблеск, или, если хотите, плохой, последний бледный литографический оттиск с нормального человека». И в ином варианте: «бледный последний литографический оттиск первоначальной картины. Так, праздная форма, которую природа пустила гулять по белу свету, забыв влить в нее содержание»¹⁰². Закономерно, конечно, что Гончаров и помещает своего безликого персонажа в Петербург, где он родился, да «так и не вылезал никуда»¹⁰³. «Положим, хоть Алексеев» – такой же продукт российской власти, как и Северная Пальмира.

⁹⁷ Валерий Подорога. Мимесис, т. 1. М., Культурная революция – Логос – Logos-altera, 2006, с. 31 – 69.

⁹⁸ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в шести томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1953, с. 25.

⁹⁹ Андрей Зорин. Кормя двуглавого орла... М., Новое литературное обозрение, 2001.

¹⁰⁰ Marquis de Custine. Lettres de Russie. La Russie en 1839. Paris, 1975, p. 164.

¹⁰¹ Ibid., p. 171.

¹⁰² И. А. Гончаров. Обломов, с. 398. В ином варианте Гончаров уточняет: «...ему недостает содержания, чтоб вылиться в хорошую или дурную форму» (там же, с. 397).

¹⁰³ Там же, с. 27.

В 1970 – 1980-е годы российские семиотики и филологи с увлечением занимались исследованием так называемого «петербургского текста». В. Н. Топоров в работе, наметившей координаты темы, отмечал одну особенность описаний Петербурга совершенно разными авторами, которую он так и не смог, на мой взгляд, убедительно объяснить:

Создается впечатление, что П. имплицитно свои собственные описания с несомненно большей настоятельностью и обязательностью, чем другие сопоставимые с ним объекты описания (напр., Москва), существенно ограничивая авторскую свободу выбора. Однако такое *единообразие* описаний П., создающее первоначальные и предварительные условия для формирования П. текста, по-видимому, не может быть целиком объяснено ни сложившейся в литературе традицией описания П., ни тем, что описывается один и тот же объект¹⁰⁴.

Удивительное единообразие петербургского текста определяется удивительным единообразием города, который является почти театральным продуктом воли, реализованным фантазмом, в той же мере что и исторической реальностью. Кюстин, например, характеризовал Петербург как «самую монотонную столицу Европы»¹⁰⁵. Именно с этой установкой власти на обработку реальности как бесформенной материи объясняется единообразие некоторых чисто внешних элементов российской действительности. Все они в той или иной мере – *копии*.

Б. А. Успенский замечал, что Петербург отражает в себе «характерную для культуры барокко идею двойничества»¹⁰⁶. Он же утверждал, что святой Петр в такой перспективе эквивалентен в петербургской мифе своему брату святому Андрею, а также святому Владимиру. Петербург оказывается эквивалентом Рима, но и Москвы, и Архангельска и т. д. Иными словами, двойничество оказывается прямым выражением неразличимости образов. Лотман и Успенский же в известной работе «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры» пришли к мнению, что «система русского средневековья строилась на подчеркнутой дуальности»¹⁰⁷. По мнению исследователей, европейская система обладала в отличие от российской некой «нейтральной сферой», расположенной между дуальными полюсами. Из отмеченного факта Лотман и Успенский делают целый ряд выводов (о неконсервативности, эсхатологичности русской культуры и т. д.), мне же представляется, что именно дуальность в значительной мере повинна в «барочном двойничестве», когда полюса постоянно отражаются друг в друге и в конце концов неожиданно легко снимают поддерживающую их оппозицию как чистую иллюзию различия. Там, где царят оппозиционные пары, рано или поздно располагаются двойники, снимающие всякое различие. Над всем начинает господствовать симулякр¹⁰⁸.

В относительно недавнем прошлом такого рода дуальности, приводящие к сходству или даже неразличимости, рассматривал Рене Жирар в рамках своей теории «миметического желания». Жирар писал о существовании некой «осциллирующей» оппозиции, члены которой постоянно меняются местами вплоть до установления их неразличимости¹⁰⁹. Но задолго

¹⁰⁴ В. Н. Топоров. Петербург и петербургский текст русской литературы. – Труды по знаковым системам 18, Тарту, ТГУ, 1984, с. 16.

¹⁰⁵ Marquis de Custine. Lettres de Russie, p. 162.

¹⁰⁶ Б. А. Успенский. Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого. – Б. А. Успенский. Избранные труды, т. 1. М., Гнозис, 1994, с. 65.

¹⁰⁷ Там же, с. 220.

¹⁰⁸ О сходстве в связи с определенной формой власти см.: Михаил Ямпольский. Ткач и визионер. М., Новое литературное обозрение, 2007, с. 13 – 19. В той же книге гораздо более подробно обсуждается и симулятивный характер Петербурга.

¹⁰⁹ «...два антагониста никогда не занимают ту же позицию в то же время, но они занимают ту же позицию по очереди. На одной стороне системы нет ничего, чего в конце концов нельзя найти и на другой, при условии, что ждешь достаточно

до него к сходным выводам пришел французский социолог Габриель Тард в своей книге «Всеобщая оппозиция» (1897). Следуя за Дарвином, Тард считал, что конфликт приходит к постепенному приспособлению видов, их своего рода выравниванию. Он говорил о подражании как о главном механизме образования общества и рассматривал оппозиции как борьбу определенных сил, похожую на интерференцию имитационных волн, нейтрализующих друг друга¹¹⁰. Он писал:

Оппозиция ошибочно полагается средним мыслителем высшей степенью несходства. В действительности же это специальный вид повторения, в частности, двух сходных вещей, разрушающих друг друга именно в силу их сходства. Иными словами, оппозиции или противоположности всегда образуют пару или дуальность; они не противостоят друг другу как существа или группы существ, так как последние всегда несходны и в определенном смысле *sui generis*; но они и не противостоят друг другу как *состояния* одного и того же существа или разных существ, но как тенденции или *силы*¹¹¹.

В конце концов антагонизм снимается во всеобщем единстве и неразличимости, в мире господствующей симуляции и сходства.

Действительность, формируясь таким образом, никогда не является в полной мере действительностью. Она является копией, именно греческим эйдоном. Вернан так пишет об эйдоне: «Эйдолон – это простая копия чувственно данной видимости, отпечаток того, что предстает взгляду»¹¹². Он же объясняет смысл различия между эйдоном и эйконом. Эйкон создает между собой и тем, к чему он отсылает, отношение «на уровне глубокой структуры и означаемого»¹¹³, в то время как эйдолон обращается исключительно к взгляду. Иными словами, эйдолон не структурен, он сохраняет внутреннюю неразличимость чистой материи, глины, штукатурки. Дуальность задается как оппозиция, которая легко нейтрализуется в нарциссическом зеркальном повторе и производит не смысл, но чистую копию видимости. Форма не является для эйдола смыслообразующим компонентом. Отсюда и тот элемент «нереальности», который отмечает почти все проекты власти, от самых очевидных, вроде ВДНХ, до менее очевидных – таких, как большие московские эспланады вроде Кутузовского проспекта. Реальность в России сохраняется прежде всего там, где отпечаток власти хотя бы немного ослаблен, например в быту отдельных граждан. Всюду, где власть оставляет свой отпечаток, реальность превращается в симулякр.

Поскольку реализация идеи никогда не может достичь уровня абсолютной реальности, власть охотно смиряется с существованием псевдодействительности, вроде потемкинских деревень или стахановского движения. Поскольку симуляция пронизывает все сферы реальности, которых достигает правящая воля, огромные пласты реальности лишены функциональности и структурности.

долго. Но чем быстрее ритм репрессий, тем меньше нужно ждать. Чем чаще наносятся удары, тем яснее становится, что нет ни малейшего различия между по очереди их наносящими. С обеих сторон все идентично...» (Рене Жирар. Насилие и священное. М., Новое литературное обозрение, 2000, с. 193).

¹¹⁰ Идея имитационных волн предвосхищает идею осциллирующих оппозиций у Жирара, тоже своего рода волн, вступающих в режим интерференции.

¹¹¹ Gabriel Tarde. On Communication and Social Influence. Chicago – London, The University of Chicago Press, 1969, p. 165.

¹¹² Jean-Pierre Vernant. Entre mythe et politique. Paris, Seuil, 1996, p. 383. В разговоре о таких копиях полезно принять различие видимости и кажимости – *appearance and semblance*. Платон в «Государстве» говорил о том, что всякая идея дается нам в видимости, но на картинке она дается нам именно как видимость видимости, как кажимость. Видимостью в платонической перспективе являются все вещи мира, в которых идеи являют себя, кажимость – чистая копия внешнего вида, не имеющая никакого содержания, смысла. Художник копирует внешний вид предмета, не зная ни его устройства, ни назначения.

¹¹³ Ibid.

Семиотическая картина реальности конструируется на основе дуальных оппозиций, которые легко слипаются в симулякры двойников. Я говорю о *симулятивной семиотике* российских фантазмов потому, что фантазмы, эйдолоны по своему существу не организованы структурно, то есть не знают структурирующих их оппозиций. Дуальность, лежащая в их основе, – это дуальность оригинала и его зеркального отражения. Кажущиеся элементы структурности нужны здесь прежде всего для того, чтобы закамуфлировать единственную смысловую оппозицию, а именно *оппозицию между реальным и воображаемым*.

Конечно, реальность сама по себе в значительной мере является либо конструктом, либо совершенно неопишуемой хаотической неопределенностью. В качестве *принципиальной неопределенности* реальность оказывается по-своему близка российским симулякрам. Когда Леонтьев определяет «славизм» как «аморфическое, стихийное, неорганизованное представление, нечто подобное виду дальних обширных облаков, из которых по мере приближения их могут образоваться самые разнообразные фигуры», он как будто описывает неопределенность реального. Реальное, как считал Лакан, – это то, что не поддается символизации. Это нечто бесформенное, непостижимое, это некая пустота, еще не нашедшая означающего, которое бы связалось с означаемым. Возможность возникновения фигуры из облаков, о которой говорит Леонтьев, – это как раз возможность потенциального называния, связывания неопределенности со словом, символизации.

Брюс Финк недавно показал, что Лакан имеет в виду два различных аспекта реального. С одной стороны, реальным можно назвать то, что предшествует символизации, до-символическое. С другой стороны, реальным можно считать и то, что сопротивляется символизации, не поддается ей и оказывается результатом провала всего проекта символизации. Такое реальное возникает после того, как символическое сложилось как результат неспособности последнего к тотальной символизации мира¹¹⁴. В этом последнем варианте Эрнесто Лакло определил реальное как «обозначение провала символического в его стремлении достигнуть полноты»¹¹⁵. Единомышленник Лакло Славой Жижек предложил считать реальное *частью* символического: «...реальное в действительности – это внутреннее/врожденное Символического, а не его внешняя граница, и именно поэтому оно не может быть символизировано»¹¹⁶.

В российской ситуации, как мне представляется, мы имеем чаще всего дело с первым типом реального. Оно возникает не потому, что действительность не в состоянии целиком войти в матрицу знакового, языкового, а потому, что сам процесс символизации здесь ослаблен. Реальность не структурируется, соответственно не возникает и неназываемого, несимволического осадка.

Странность ситуации, которую описывают русские писатели, как раз в том и заключается, что символизация не осуществляется. У Гончарова неопределенный персонаж оказывается то Васильевым, то Андреевым, то Алексеевым, то Ивановым. Пустота, занимающая место плавающего означающего, не соединяется с означаемым. Различия не происходит, происходит лишь умножение двойников. Символическая матрица придает социальной реальности видимость определенности. Но эта определенность накладывает ограничения на власть, которая имеет дело с уже символически структурированным обществом. Леонтьев назвал форму «деспотизмом внутренней идеи», которой подчиняются и кристаллы, и живые организмы: «Растительная и животная морфология есть также не что иное, как наука о том, как оливка *не смеет* стать дубом, как дуб *не смеет* стать пальмой и т. д.; им с зерна *пред-*

¹¹⁴ Bruce Fink. The Lacanian Subject. Princeton, Princeton University Press, 1995.

¹¹⁵ Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek. Contingency, Hegemony, Universality. London – New York, Verso, 2000, p. 68.

¹¹⁶ Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek. Contingency, Hegemony, Universality. London – New York, Verso, 2000, p. 121.

установлено иметь такие, а не другие листья, такие, а не другие цветы и плоды»¹¹⁷. Такой «деспотизм внутренней идеи» ограничивает суверенную волю властей: дуб, вопреки желанию властей, не может стать пальмой.

Именно неструктурность той неразличимой материи, к которой прилагается власть, и есть гарантия полной «осуществимости» властного проекта. Российская традиция не любит «деспотизма внутренней идеи», но любит «деспотизм внешней идеи». Если первый организует социальную реальность структурно, морфологически, то второй относится исключительно к области мимесиса, имитации формы, то есть чистой симуляции. Леонтьев – российский теоретик, вероятно наиболее последовательно размышлявший о власти в категориях морфологии и аморфности, а потому особенно показательный для интересующей меня темы, – различал три стадии всякого развития: 1) период первоначальной простоты; 2) период цветущей сложности; 3) период смешения и вторичного упрощения. Этот последний период возвращает любой организм (в том числе и социальный) на стадию младенчества. Но окончательное упрощение наступает со смертью. Приведу чрезвычайно выразительное леонтьевское описание такого «упрощения»:

Если дело идет к смерти, *начинается упрощение организма*. Предсмертные, последние часы у всех умирающих сходнее, проще, чем середина болезни. Потом следует смерть, которая, сказано давно, всех равняет. Картина трупа малосложнее картины живого организма; в трупе все мало-помалу сливается, просачивается, жидкости застывают, плотные ткани рыхлеют, все цвета тела сливаются в один зелено-бурый. Скоро уже труп будет очень трудно отличить от другого трупа. Потом упрощение и смешение составных частей, продолжаясь, переходят все более и более в процесс разложения, распада, растворения, *разлития* в окружающем. Мягкие части трупа, распадаясь, разлагаясь на свои химические составные части, доходят до крайней неорганической простоты углерода, водорода, кислорода, *разливаются* в окружающем мире, *распространяются*¹¹⁸.

Этот процесс умирания/упрощения Леонтьев связывал с нарастанием демократически-эгалитарных компонентов в европейской политической жизни. Но в действительности упрощение, которое ведет к смерти и однородности, – это процесс не только эгалитаристский, но и результат деспотического уравнивания всех в качестве рабов одного государя. Роже Кайуа показал, что у многих насекомых мимикрия, то есть превращение собственного тела в симулякр, чаще всего принимает форму подражания мертвому, которое Кайуа называет «обезличиванием через слияние с пространством»¹¹⁹:

Такое уподобление пространству обязательно сопровождается ощущением ослабленности своей личности и жизни; во всяком случае, примечательно, что у мимикрирующих видов процесс идет только в одном направлении: насекомое подражает растению, листку, цветку или колючке, скрывая или вовсе теряя свои реляционные функции. *Жизнь отступает назад на один шаг*¹²⁰.

Для того чтобы стать симулякром, необходимо утратить внутреннюю структурность. Подражание, пластичность обязательно сопровождаются морфологическим упрощением, то есть явным движением в сторону смерти. «Положим, хоть Алексеев» Гончарова потому

¹¹⁷ Константин Леонтьев. Избранное, с 75.

¹¹⁸ Константин Леонтьев. Избранное, с. 71.

¹¹⁹ Роже Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное. М., ОГИ, 2003, с. 98.

¹²⁰ Там же, с. 99.

может стать кем угодно, что он уже «умер» и забыт при жизни. Никто не помнит ни его имени, ни лица, как если бы он давно утратил свое существование.

Бодрийяр провозгласил барочную лепнину (главный материал петербургских фасадов) моделью симуляции. Дело в том, что «в храмах и дворцах лепнина принимает любые формы, имитирует любые материалы: бархатные занавеси, деревянные карнизы, округлости человеческой плоти. Лепнина позволяет свести невероятное смешение материалов к одной-единственной новой субстанции, своего рода всеобщему эквиваленту всех остальных...»¹²¹. При этом показательно, что Бодрийяр связал лепнину с двумя, казалось бы, противоположными феноменами. С одной стороны, он назвал ее «торжеством демократии всевозможных искусственных знаков»¹²². И это понятно: лепнина уничтожает иерархию материалов, различие в их ценности, стоимости и операциях обработки. В этом смысле Бодрийяр как будто соглашается с Леонтьевым, что упрощение и однообразие – свойства демократии. С другой же стороны, он утверждал, что лепнина связана с барокко и Контрреформацией, «с той попыткой согласно новому пониманию власти контролировать весь мир политических и душевных явлений, которую впервые предприняли иезуиты»¹²³. С такой точки зрения «демократия знаков» оказывается формой тотального авторитарного контроля над миром.

Напомню, что Бодрийяр в цитированном мной труде уделяет особое внимание смерти, которую он называет «всеобщей эквивалентностью». Смерть позволяет уравнивать все элементы в системе всеобщего обмена. Символическое является второй реальностью, вытесняющей реальное из мира, в котором мы существуем. Символическое имеет структуру языка, а потому укоренено в возможности символических обменов. По выражению Бодрийяра, символическое «кладет конец реальному», которое строится на разделении жизни и смерти, на их непреодолимой дизъюнкции. Бодрийяр, как мы видим, стоит на позиции противоположной той, которую занимают Лакло и Жижек. Реальное не является у него внутренней составляющей символического, но радикально отделено от него. Эта дизъюнкция и преодолевается в процессе символизации:

Символическое как раз и ликвидирует этот код дизъюнкции и разделение элементов. *Это утопия, ликвидирующая отдельные топики души и тела, человека и природы, реального и нереального, рождения и смерти.* При символической операции оба элемента оппозиции теряют свой принцип реальности¹²⁴.

Все символические операции человечества в такой перспективе оказываются способами установить обмен между жизнью и смертью. К ним относятся и жертвоприношение, и инициация, и даже, как пытается утверждать Бодрийяр, запрет инцеста.

Возникает вопрос: как может поддерживаться дизъюнкция элементов, если несимволический мир аморфен и не знает оппозиций? Мне представляется, что можно говорить о досимволических, доязыковых различиях, относящихся к области воображаемого, к которым относится оппозиция смерти и жизни или оппозиция зеркальных двойников. Символическое складывается на основании этих первых различий, тесно связанных друг с другом. Первые «опозиции» – не столько оппозиции, сколько двойчатки, в которых *термины различия выступают как термины сходства или неразличения*. Так, в примитивных культурах нет четкой границы между жизнью и смертью. Различие между душой и телом (столь важное для символической оппозиции живого и мертвого) также далеко не очевидно. Дюрк-

¹²¹ Жан Бодрийяр. Символический обмен и смерть. М., Добросвет, 2000, с. 116.

¹²² Там же.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Там же, с. 244.

гейм пишет о различии души и тела у первобытных народов в категориях двойничества. Но, пишет он, хотя опыт «примитивного» человека и «помогает нам понять, как люди стали думать о себе как об удвоении, он не позволяет понять, как эта двойственность не исключает, а скорее предполагает более глубокое единство и взаимное проникновение двух таким образом дифференцированных существ»¹²⁵.

Но в различии души и тела, например, их неотделимость, их внутреннее соединение не снимают дизъюнкции, точно так же как отражение в зеркале непреодолимо отлично от абсолютно сходного с ним человека. Только символические структуры позволяют нам занять место и перед зеркалом и в зеркале, и перед холстом художника и внутри холста, как попытался показать на примере «Менин» Веласкеса Фуко. Символическая структура обмена трансформирует различия и отменяет сходство. Между внешностью короля и внешностью Веласкеса в «Менинах» нет ни малейшего сходства. Деньги можно обменивать на совершенно между собой несхожие вещи. Обмен позициями оказывается возможным потому, что телесное сходство утрачивает значение, а все позиции структуры оказываются взаимозаменяемыми.

В России символическое не возникает потому, что сходство или неразличение не снимается. Это размывание структур начинается с неразличения вотчины и публичной сферы в русской государственности и, как я уже указывал, распространяется почти на все сферы общественной реальности. В 1802 году Сперанский писал о том, что в России существует только два сословия – рабов царя и рабов помещиков. Первые считаются свободными только при сравнении со вторыми¹²⁶. В реальности же кажущееся различие между помещиками и крепостными оказывается в значительной степени мнимым. Даже действительное и желаемое здесь слабо различимы. Отсюда и возможность самого понятия «петербургский текст», например, в котором нет внятного различия между реальностью города и семиотикой его описаний. Город уже есть в такой перспективе текст, который может без напряжения перейти в иной текст. Именно на этой неразличимости текстов по их онтологическим характеристикам отчасти основывается функционирование власти в России, но именно эта неразличимость не позволяет в России реализоваться «деспотизму внутренней идеи» Леонтьева, то есть структуры.

Отмеченное Топоровым странное единообразие большинства текстов, касающихся Петербурга, говорит не просто о том, что город является мощной текстовой матрицей, как это представляется исследователю, но скорее о том, что город как семиотическая матрица текста не обладает достаточной степенью внутреннего различия. Поэтому именно в Петербурге обитают двойники из сочинений Гоголя и Достоевского. Это отсутствие дифференцированности характерно, однако, не столько для символического, сколько для нарциссических фантазмов воображаемого.

Труды Пьера Лежандра в недавнее время вновь обратили наше внимание на символическую организацию структуры власти в Европе. Структура, лежащая в основе символического, как мы знаем, предполагает триадичность, то есть оппозицию двух структурных элементов, над которыми надстраивается третий – собственно символ. Именно в этом третьем элементе поглощается различие/сходство, которое характеризует воображаемое. Символ возникает из игры структурных позиций и отличается своей, так сказать, «невообразимостью». Эти сверхзначающие вроде Бога, имени Отца или лакановского фаллоса в принципе потому и являются символами, что они – нефигуральны. Нефигуральность символического позволяет ему преодолевать в себе аспект внешнего сходства. Символическое возникает из

¹²⁵ Emile Durkheim. *The Elementary Forms of the Religious Life*. New York – London, The Free Press – Collier Macmillan, 1965, p. 72.

¹²⁶ Richard Pipes. *Russian Conservatism and its Critics*, p. 114 – 115.

различия/сходства, без которого невозможна операция смыслообразования. Оно возникает из различия/сходства как форма его снятия.

Эта нефигуральность выражается в особом положении Закона в западном символическом. Лежандр в своей книге «Бог в зеркале» подробно анализирует, каким образом зеркальность, лежащая в основе изображений, перестает на Западе функционировать в рамках чистого удвоения видимого, но акцентирует именно то различие, которое в конце концов снимает в себе символ. Зеркало (а Лежандр иногда говорит даже об «абсолютном зеркале») прежде всего вводит *различие*. Лежандр, например, пишет о необходимости рассматривать «зеркало не столько в его отношении к нарциссическому конституированию субъекта (фундаментальному для понимания зеркального процесса), сколько как структурную инстанцию в монтаже, призванном придать консистенцию абсолютному Другому...»¹²⁷.

В России, однако, этот невидимый символ не является релевантным. Власть здесь, в конце концов, в основном репрезентирует себя в виде фигур. Она фигуральна и разворачивается на уровне не символического, но воображаемого, то есть на уровне зеркально-нарциссических удвоений и симулятивных репрезентаций. Отсюда колоссальное значение определенного рода изображений (портретов вождей, наглядной агитпропаганды), трудно понятное европейцу, для которого политическое в большей степени относится к сфере структур и символов, то есть к сфере нефигурального, а не сходства.

Для семиотики российской власти, особенно при социализме, всегда было характерно фигуральное репрезентирование абстракций. Отсюда характерное распространение фигур пролетария, крестьянина, воина, врага, передовой женщины, детства, изобилия и т. д. Речь идет о типичном регрессе символического на стадию воображаемого. Если символическое снимает различие между живым и мертвым в языковом символе, то воображаемое превращает живое в копию мертвого, а мертвое в двойника живого, оно размывает различия не в символе, не в значении, но в однородности симуляции.

Характерно, что у Леонтьева политические режимы систематически рассматриваются в категориях симуляции, усложнения или упрощения внутренних структур, нарастания однородности, оппозиции живого и мертвого и т. д. Такого рода взгляд на политику чрезвычайно далек от символического. Французский антрополог Франсуаз Эрितье заметила, что «примитивные» общества строятся на «природной гомологии», то есть «отсутствии разрыва между телом и его социализированными жизненными функциями (воспроизводством и пищеварением), его природной, климатической и социальной средой»¹²⁸. Такие общества пронизаны воображаемыми потоками – денег, слов, рек, телесных выделений и т. д., – поддерживающими социальные связи. Обмен тут носит симулятивный характер всеобщего единства, сходства. Структура различий и оппозиций в таких обществах возникает из механики притяжения и отталкивания потоков. Основа же оппозиций заключается в различении и противопоставлении сходного и различного, то есть именно категорий воображаемого¹²⁹. Эритье пишет: «Если точкой отсчета оказывается мужчина и он считается горячим, то все мужчины рассматриваются как горячие, так как все мужчины сходны; поскольку женщины отличны [от мужчин], они считаются холодными...»¹³⁰ Соответственно между всеми мужчи-

¹²⁷ Pierre Legendre. Dieu au miroir. Paris, Fayard, 1994, p. 240.

¹²⁸ Françoise Héritier. Two Sisters and Their Mother. The Anthropology of Incest. New York, Zone Books, 1999, p. 211.

¹²⁹ Семиотические описания миров советской пропаганды, на мой взгляд, злоупотребляют чтением поверхностных оппозиций, таких как «на земле/под землей» для метро и т. д. Эти оппозиции характеризуют лишь самый поверхностный уровень советской мифологии. Они как бы камуфлируют советские тексты под классические символические семиотические образования. В действительности же их главной особенностью мне представляется как раз безразличие к оппозициям. Они пронизаны духом симулятивной идентичности. Оппозиции в конечном счете не имеют существенного значения, под ними всегда обнаруживается одно и то же – неразличимость фигур.

¹³⁰ Ibid., p. 212 – 213.

нами и женщинами (в силу их несомненного сходства) распределяются полюса оппозиций – солнце и луна, высшее/низшее, внешнее/внутреннее, высокое/низкое, правое/левое, светлое/темное, твердое/мягкое, тяжелое/легкое, подвижное/неподвижное и т. д. Эта система первичных оппозиций не снимается в символическом, но проецирует на мир матрицу сходства, неразличения, неопределенности, уничтожающей индивидуальность. Символическое, как, например, запрет на инцест, надстраивается над этим миром однородностей.

Такого рода архаические модели можно найти у русских мыслителей относительно недавнего прошлого, например у Розанова. Розанов пытался описать историю через призму бинарных половых различий. Мир у него четко делился на женское и мужское начала, каждое из которых, совершенно в духе первобытных народов у Эритье, полностью детерминирует человека. Более того, представители двух полов в своих характеристиках полностью детерминированы телесным, а именно формой и функцией гениталий. Люди буквально слеплены по моделям собственных половых органов:

Мужская душа в идеале – *твердая, прямая, крепкая, наступающая, движущаяся вперед, напиральная, одолеваящая*: но между тем ведь это все – почти словесная фотография того, что стыдливо мужчина закрывает рукой!.. Перейдем к женщине: идеал ее характера, поведения, жизни и вообще всего очерка *души* – *нежность, мягкость, податливость, уступчивость*. Но это только – *названия* качеств ее детородного органа¹³¹.

Половое различие полностью определено внешними тесными чертами (оно симулятивно) и сводится к постулированию некоего мифологического сходства между всеми мужчинами и женщинами. Но особенно интересуют Розанова не два пола, но гомосексуалисты, в которых бинарная внятность сходства нарушена. Мыслитель называет их «третьим полом», возникающим в результате сложного «снятия» бинарности: «Мы имеем субъекта, о котором не можем сказать, что это “мужчина”, и не можем сказать, что это “женщина”, и сам он не знает этого, и даже *этого нет, а есть* что-то третье, *кто-то третий*»¹³². Из наличия этого загадочного и пугающего третьего Розанов делал далеко идущие «метафизические выводы», касающиеся христианства, которые меня в данном случае не интересуют. Для меня существенно, что снятие бинарности в третьем (а символическое всегда возникает в троичных системах) переживается Розановым как своего рода социально-историческая катастрофа. Он воображает, как «непременно появится *третья психика* – не мужская и не женская»¹³³, а далее последуют еще более «страшные» вещи: «Таким образом глубочайше будет разрушен тип социальной жизни – разрушен не в бытовом, а в психологическом корне, т. е. более глубоко. То есть то разрушение, на месте которого ничего не вырастает. Не менее разрушается тип истории»¹³⁴.

Парадокс такой позиции заключается в том, что она выражает страх перед неопределенностью «чего-то третьего», неописуемого, невидимого, не фиксируемого в видимых формах воображаемого, но при этом постулирует абсолютную необходимость монотонного сходства симулятивных форм, призванных противостоять неопределенности¹³⁵.

¹³¹ В. В. Розанов. Люди лунного света. СПб., Новое время, 1913, с. 39.

¹³² Там же, с. 197.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Там же, с. 197 – 198.

¹³⁵ Это господство «бинарности» в русской культуре отмечал Ю. М. Лотман, выражавший надежду на постепенное освоение Россией тернарности, или троичности. Доминантой бинарности он, в частности, объяснял непонимание Закона и законности в русской культуре: «В антитезе милости и справедливости русская, основанная на бинарности, идея противостоит латинским правилам, проникнутым духом закона...» (Ю. М. Лотман. Культура и взрыв. М., Гнозис, 1992, с. 260). Действительно, Закон, как и всякое символическое, основывается на троичности.

То же самое мы обнаруживаем и в философии Лосева, который понимал символ как *воплощение* идеи, а не как диалектический продукт различия. Само слово у него участвует в предметном, телесном. Лосев прокламирует постулат абсолютной воплощенности идеи, в рамках которой невозможно никакое третье – «не мужское и не женское». Характерен, например, такой пассаж из «Диалектики мифа»:

Личность есть всегда телесно данная интеллигенция, телесно осуществленный символ. Личность человека, напр., немыслима без его тела – конечно, тела осмысленного, интеллигентного тела, по которому видна душа. Что-нибудь же значит, что один московский ученый вполне похож на сову, другой на белку, третий на мышонка, четвертый на свинью, пятый на осла, шестой на обезьяну. Один, как ни лезет в профессора, похож целую жизнь на приказчика. Второй, как ни важничает, все равно – вылитый парикмахер. Да и как еще иначе могу я узнать чужую душу, как не через ее тело?¹³⁶

Этот фрагмент знаменателен не только комическим представлением о профессоре как о высшем антропологическом типе. Он интересен архаическим по своей сути сведением символического к видимому и телесному, к области симулякров. В высшей степени симптоматично редуцирование человека к животному, обращение к зоофизиогномике, чья традиция восходит к античности¹³⁷. Все эти сова, белка, мышонок, свинья, осел, обезьяна – такие же мифологические матрицы сходства, как мужское и женское. Мы в принципе не признаем значимых различий между двумя «мышонками» или «белками» – животный мир не знает индивидуации и весь пронизан принципом сходства. Такого рода редуцирование человека к его облику не оставляет места для невидимого, неопределенного, неопишемого, не оставляет места для принципа различия.

С такой точки зрения любопытно сравнить политическую теорию Леонтьева с социологией Спенсера, повлиявшего на русского мыслителя. Спенсер, как и Леонтьев, мыслит общество в категориях живого организма. Первая часть «Основ социологии» так и называется – «Общество как организм». Как и Леонтьев, Спенсер считал, что общества проходят те же фазы развития, что и любой живой организм. Но картина, которую он рисовал, радикально отличалась от леонтьевской. Согласно Леонтьеву, общество находится под постоянной угрозой движения к неразличимости, гомеостазису, термодинамической энтропии. И только жесткая автократическая власть самодержца может предотвратить это сползание к хаосу и однородности. В этой своей аргументации он в целом следовал старой традиции русского консерватизма. Этот аргумент в зачаточной форме может быть обнаружен еще у Татищева и в развернутой форме у Карамзина.

Спенсер же видел в однородности пороговую форму сложности. Он писал:

...так как состояние однородности неизбежно нестабильно, время неотвратимо приведет к неравенству положения тех, кто изначально был равен. До того, как достигнуто полудивилизованное состояние, дифференцированность не может утвердить себя: так как невозможно значительное накопление богатств и потому что законы наследования не способствуют сохранению такого рода накоплений¹³⁸.

¹³⁶ А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М., Правда, 1990, с. 460.

¹³⁷ См.: Михаил Ямпольский. Зоофизиогномика в системе культуры. – В кн.: Текст – культура – семиотика нарратива. Труды по знаковым системам XXIII. Ученые записки ТГУ, вып. 855. Тарту, 1989, с. 63 – 79.

¹³⁸ Herbert Spenser. Principles of Sociology. Hamden, Archon Books, 1969, p. 230.

Демократия в конечном счете оказывается более пластичной и сложной социальной организацией, чем деспотическая монархия. Для Спенсера однородность нестабильна и чревата последующей дифференциацией. Она признак примитивного недифференцированного общества. Уже упомянутый Тард считал, что эгалитаристское состояние – всегда промежуточное состояние между двумя иерархиями¹³⁹. Для Леонтьева однородность стабильна и эквивалентна смерти и является признаком дряхлеющего, умирающего, демократического общества. В «Записках отшельника» Леонтьев прямо атакует всякого рода «подвижность», хотя подвижность – это несомненное проявление жизни, и выступает сторонником неподвижности, несомненно характеризующей смерть:

Как в самой жизни все разрушительные явления современности: парламентаризм, демократизм, слишком *свободный* и *подвижной* капитализм и не менее его *свободный* и *подвижной* пролетариат неразрывно связаны с ускорением вообще механического и психического движения (с паром, электричеством, телефоном и т. д.) <...>. *Отрицательное* отношение ко всей этой западной *подвижности*; положительное искание более *организованного строя* для своей отчизны¹⁴⁰.

Показательно и то, что Спенсер в своем понимании организма придавал особое значение недифференцированным протоплазмическим образованиям, которые якобы способны объединить части в целое. Он писал о том, что в момент, когда окончательно формируются части организма, протоплазмический слой «остается единственным полностью живым слоем, в то время как структуры, из него возникшие, утрачивают жизненность в той мере, в какой они специализируются»¹⁴¹. Отсюда – огромное значение для Спенсера недифференцированных образований. Не случайно он включает в структуру общества домашних животных и растения, то есть низшие, менее специализированные формы жизни.

Эти пластические, относительно однородные структуры необходимы обществу для преодоления заложенных в него оппозиций и «дизъюнкций», если использовать словечко Бодрийяра. Символическое образуется только через пластический слой протоплазмы, позволяющий снять оппозиции и придать ассамбляжу элементов качества живой системы, основанной на символических потоках и обменах. Но именно этой самоорганизующейся системы, из которой возникает символическое, стремится не допустить Леонтьев.

Русская мысль с трудом принимает идею пластической самоорганизующейся свободной системы, идею демократии как принципа жизни. В качестве примера можно привести, например, «Философию хозяйства» Сергея Булгакова, опубликованную в 1912 году. Социология Булгакова – виталистская по своему существу. Булгаков также сравнивает социальную систему (которую он называет «хозяйством») с живым организмом и утверждает, что основная задача «хозяйства» – противостоять смерти, изжить в себе элементы мертвого механизма и стать организмом *par excellence*.

Закон организма – причинность чрез свободу (Causalität durch die Freiheit) Шеллинга, асеизм (a-se изм). Можно сказать, что весь мировой исторический процесс вытекает из противоречия между механизмом, или вещностью, и организмом, или жизнью, и из стремления природы преодолеть в себе механизм как начало необходимости, с тем чтобы

¹³⁹ «Равенство – это только переход между двумя иерархиями, точно так же, как свобода – это переход между двумя типами дисциплины» (G. Tarde. Les lois de l'imitation. Paris, Alcan, 1890, p. 81).

¹⁴⁰ Константин Леонтьев. Избранное, с. 254.

¹⁴¹ Herbert Spenser. Principles of Sociology, p. 18.

преобразоваться в организм как начало космической свободы, торжество жизни, панзоизм¹⁴².

Но хозяйство, призванное защищать жизнь от смерти, реализует себя через стремление к овладению природой, подчинению ее себе, из желания сделаться «хозяином». Хозяйство Булгакова – это прежде всего форма подчинения. Хозяин Булгакова во многом сходен с российским государем, его главная функция – господство, подчинение себе. Именно в господстве жизнь утверждает свои формы. А потому свобода, к которой стремится жизнь, неотвратимо превращается в деспотию. Отсюда – парадоксальный вывод Булгакова, который в полной мере приложим и к политической теории Леонтьева:

Но если хозяйство есть форма борьбы жизни со смертью и орудие самоутверждения жизни, то с таким же основанием можно сказать, что хозяйство есть функция смерти, вызвано необходимостью самозащиты жизни. Оно в самом своем мотиве есть несвободная деятельность, этот мотив – страх смерти, свойственный всему живому. Как бы далеко ни зашел человек в своем хозяйственном прогрессе, он, оставаясь хозяином, не может снять с себя наручни раба, повинного смерти¹⁴³.

Защита жизни возможна только через отказ от жизни, омертвляющую остановку подвижности, чреватой изменением.

Подвижность, протеевидное изменение, циркуляция и обмен выражают себя в процессах бесконечной дифференциации, установления различий, ведущих к символическому. Остановка изменений и фиксирование форм – обуздание пластичности симулякра – является целью российской власти, которую разделяют многие отечественные мыслители. Недифференцированность, однородность должны быть остановлены на пороге дифференциации, как на пороге хаоса, на краю революционной бездны. Всякая дифференциация тут должна быть поглощена сходством.

Неразличение, симуляционная недифференцированность также, как заметил Корнелиус Касториадис, нуждается в языке. Мы не можем, по его мнению, установить идентичность двух элементов и даже двух образов, если не можем назвать их одним словом¹⁴⁴. Слово, которое мы привыкли считать чем-то трансцендирующим мир недифференцированных копий, в таком контексте может служить не символическому, но зеркальному бесконечному воспроизводству сходства, замыканию мира в нарциссической неразличимости.

Мне кажется, что именно такова функция бедного политического лексикона российской политики. Здесь хорошо видна тенденция к обнаружению монотонного сходства и подавлению различий. В этом смысле история последних лет особенно показательна. Официальный дискурс позволяет сегодня устанавливать зону неразличимости между фигурами политического воображаемого, такими как двуглавый орел и серп и молот. В России очевидно устойчивое неразличение правого и левого в политике. Либеральный, леворадикальный, православно-националистический и державный дискурсы смешаны сегодня воедино, при этом в значительной мере избегая комического оксюморонного эффекта. Но это неразличение характерно и для истории политической мысли России. Чаадаев, традиционно считавшийся одним из радикальных прозападных мыслителей России, был непосредственным продолжателем таких убежденных консерваторов, как Жозеф де Местр или Луи де Бональд. Пушкин, считавшийся едва ли не выразителем идеологии декабризма, в последние годы жизни был убежденным защитником монархической автократии и т. д. Такого рода практика

¹⁴² Сергей Булгаков. *Философия хозяйства*. New York, Chalidze Publications, 1982, с. 41 – 42.

¹⁴³ Сергей Булгаков. *Философия хозяйства*. New York, Chalidze Publications, 1982, с. 44 – 45.

¹⁴⁴ Cornelius Castoriadis. *Worlds in Fragments*. Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 261 – 262.

подчинена, на мой взгляд, сфере воображаемого, сфере дублей и симулякров, которая является традиционной семиотической сферой российской политики. И в центре этой сферы стоит *Фигура*. Слово тут традиционно ассоциируется не с *Законом*, что в целом характерно для иудео-христианской традиции, но с *именем*, названием и идентификацией фигур по принципу сходства.

Вспомним о гончаровском «положим, хоть Алексееве». Именно этот «положим, хоть Алексеев» дает хорошую модель функционирования русского слова: «Фамилию его называли тоже различно: одни говорили, что он Иванов, другие звали Васильевым или Андреевым, третьи думали, что он Алексеев. Постороннему, который увидит его в первый раз, скажут имя его – тот забудет сейчас, и лицо забудет; что он скажет – не заметит». Имя тут ничего не различает. Оно только устанавливает идентичность и подчеркивает неразличимость. Поэтому парадоксально все равно, каким именем наградить обломовского знакомого: Иванов, Васильев, Андреев, Алексеев. Имя все равно не производит различия. Оно не производит различия потому, что является прямым продолжением индифферентной, симулятивной телесности. Внешность у персонажа неопределенная, соответственно и имя неопределенное и не способное что бы то ни было дифференцировать. В «Философии имени» Лосев пишет о смысле имени, возникающем из некой «энергии», которая, как у неоплатоников, вытекает из сущностей. Она вытекает из сущностей (или «идей») и в равной мере проникает в вещи и в их имена. В основе имени лежит некая «физическая энергема», которая прямо исходит из внешнего мира: «...органическая энергема слова есть принцип раздражающегося организма, а раздражение сводится к знанию внешнего себе предмета, с его внешней же стороны...»¹⁴⁵ Смысл вообще не структурен, не имеет никакого отношения к значимости оппозиций и различий, он не символичен в современном понимании этого слова, он – едва ли не механический слепок (нечто напоминающее барочную лепнину), который внешняя сторона предмета оставляет на имени.

Нарциссическая неразличимость, как известно, возникает в качестве реакции на угрозу Другого, угрозу различия. Двойник – это лишь видимость другого. Но уже в самой системе удвоения существует угроза нерасчленимому единству, в том числе и такому, которое тоталитаризм, например, постулирует в понятиях «народа», «класса» или «партии». Нарциссическое удвоение, в конце концов, вызывает агрессию по отношению к двойнику, к любой форме тождества, хоть в какой-то мере чреватой различием. Эту агрессию хорошо отразил Достоевский в своем «Двойнике». Как заметил Ги Розолато, «результатом этого нарциссического столкновения является жертвоприношение, уничтожение двойника или того, что его порождает, во имя идеального образа...»¹⁴⁶.

Авторитарная политика, с семиотической точки зрения, может описываться как попытка поглотить любые формы различия в тождество всеобщего сходства. Практика тоталитаризма с ее демонизацией Другого и вообще всякого различия отчасти сводится к безостановочной ликвидации двойников, симулякров, которых она же и порождает.

Воображаемое занимает промежуточную позицию между реальным и символическим. И реальное и символическое – непредставимы и бросают вызов фигуральности. Опреде-

¹⁴⁵ А. Ф. Лосев. Из ранних произведений, с. 57.

¹⁴⁶ Guy Rosolato. Essais sur le symbolique. Paris, Gallimard, 1969, p. 21. К тому же, как заметил Лиотар, фигуральность позволяет подсознательно изживать вину. С его точки зрения, христианство, например, в отличие от иудаизма, сохранив фигуральность, признает отцеубийство через фигуральное жертвоприношение сына. Фигура, таким образом, оказывается, по его мнению, компромиссным образованием, позволяющим пережить скрытую, но фигурально репрезентированную вину (Jean-François Lyotard. Figure Foreclosed. – In: Lyotard Reader. Ed. by Andrew Benjamin. Oxford – Cambridge, Mass., Basil Blackwell, 1989, p. 90 – 91). Колоссальный массив художественных текстов, повествующих о самопожертвовании революционеров, предстает в такой перспективе воображаемым, фигуральным способом вытеснить вину кровавого многомиллионного жертвоприношения двойников. Подмена жертв здесь происходит не на символическом, но именно на воображаемом уровне образов, фигур, недифференцированных симулякров.

ленные типы культуры ориентированы на удержание воображаемого и симулятивного, которое никогда не обладает искомой стабильностью. Реальное предстает как полюс чистого хаоса, символическое – как область структур и оппозиций, которые открывают бесконечное поле различия. Насильственное деспотическое удерживание воображаемого не может длиться бесконечно. И эта промежуточность воображаемого подчеркивается как раз тем, что в нем фиксация фигуры постоянно подрывается захватывающими ее неразличимостью и сходством.

Современная теория самовоспроизводящихся систем (а к ним относится и жизнь организма, и общество) утверждает, что такие системы необходимо существуют на грани хаоса. Один из создателей такой теории Стюарт Кауффман пишет о том, что живые системы должны избегать замерзания в режиме кристаллических порядков, которые не позволяют адаптации и развития, а потому приводят к смерти. Но они же должны избегать и «газообразного» режима хаоса, в котором утрачивается всякий порядок. Самовоспроизводящаяся система должна пребывать в «жидком режиме, расположенном между порядком и хаосом», «по соседству с фазой перехода к хаосу»¹⁴⁷.

Чем более деспотично утверждается режим симулякров и неразличимости, тем интенсивней структуры утрачивают организацию и тем ближе подходят к грани хаоса, которую Леонтьев ассоциировал с демократией и революцией. Удержание фигуральной однородности в культуре оказывается, в конце концов, неосуществимой утопией. Однородность низвергается в хаос, в котором реальность взрывообразно преобразуется в символическое (то и другое смыкаются в области нефигурального). О неожиданной близости революционного хаоса к символическим режимам я пишу в другом эссе этой книги.

Промежуточность воображаемого со всей остротой ставит вопрос о различии фигур и реальности. В работе 1911 года «Формулировки по поводу двух принципов психического функционирования» Фрейд писал о том, что на ранней стадии развития желания удовлетворялись в галлюцинаторной форме. «Эта попытка получить удовлетворение с помощью галлюцинации была оставлена только в результате отсутствия ожидаемого удовлетворения, из-за испытанного разочарования»¹⁴⁸. Это разочарование явилось, по мнению Фрейда, причиной возникновения принципа реальности. В этой же работе появление памяти объяснялось необходимостью создать базу для сравнения данных чувств с предшествующим опытом, ради определения действительности внешних объектов. Но, как показал Мустафа Сафуан, если руководящим принципом психического аппарата является принцип удовольствия, то мы не должны испытывать необходимость заменять фигуру нашего воображения – чистый симулякр – реальным объектом¹⁴⁹. Как только принцип удовольствия по какой-то причине уступает место принципу реальности, мы всегда оказываемся под угрозой психической травмы, неудовольствия.

Более того, память совершенно не обязательно должна помогать нам проводить различие между реальным и воображаемым. Она может, наоборот, явиться источником галлюцинаторных копий реальности – фантазмов. Память может продуцироваться как база ложных данных о реальности. Не случайно Кант понимал память как «синтез репродуцирования в воображении».

Упоминая об этом, я хочу лишь подчеркнуть, что работа фигурации, о которой идет речь, в принципе не исключает равнодушия к принципу реальности, который мы обнаруживаем в российской политике, в значительной мере ориентированной именно на производство

¹⁴⁷ Stuart Kauffman. *At Home in the Universe. The Search for the Laws of Self-Organization and Complexity*. New York – Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 26.

¹⁴⁸ Sigmund Freud. *General Psychological Theory*. New York, Collier Books, 1963, p. 22.

¹⁴⁹ Moustapha Safouan. *L'échec du principe de plaisir*. Paris, Seuil, 1979.

образов, на галлюцинаторное или сновидческое по своей природе бесконечное умножение фигур и огромный, бесконечный по своей сути проект всеобщей фигурации, то есть перевода всего в симуляционные образы. Неразличение фигур и реальности, столь характерное для бесконечных пятилеток и прочих российских политических химер, позволяет трактовать реальность как сновидение, а сновидение как реальность.

Но все-таки прав Фрейд, когда говорит о том, что в человеке есть сила, действующая вопреки принципу удовольствия и вечному замерзанию в области воображаемого, которое не может уберечь нас от разочарования и возникновения принципа реальности. Пугающий хаос реальности не может быть окончательно исключен из нашего кругозора. Деспотическое удерживание симуляции, фигур воображаемого накапливает такой груз неразличимости, который просто не может удержать систему на грани хаоса.

Глава 2 Лицо без черт

(Сокуров)

Во многих фильмах Сокурова лица персонажей в какой-то момент как будто утрачивают ясность своих очертаний. На них опускается смутная тень неопределенности. В «Камне» Чехов долгое время совершенно неузнаваем, а лицо его деформировано (илл. 16). В «Тельце» Ленин постепенно утрачивает ясность очертаний и в конце фильма погружается в какое-то зеленоватое марево (илл. 17). Искажения лиц характерны для некоторых эпизодов «Матери и сына», «Отца и сына», но первые опыты в этой области можно различить уже в «Одиноким голосе человека», например в сцене, где Никита бежит, как бы возвращаясь из области смерти к Любе (илл. 18). Иными словами, «стирание» черт лица проходит через все творчество режиссера с начала и до конца.

Эта особенность уникальна для кинематографа, но имеет солидные корни в истории христианской культуры. В Библии так описывается намерение Бога создать человека: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему и по подобию Нашему» (Бытие 1:26). Когда же речь идет о самом акте творения, формула меняется: «Бог сотворил человека, по подобию Божию создал его...» (Бытие 5:1). Человек был создан по подобию Бога (*kat eikona Theon*), но не по его образу. Отцы церкви пришли к выводу, что Бог даровал человеку подобие, но не образ, который человек должен был приобрести в последующем. Грехопадение считалось моментом утраты подобия, а крещение – моментом восстановления утраченного подобия. Образ же, с которым было обещано сходство, так и остался недостижимым. Теология считает, что образ этот будет обретен лишь в момент всеобщего преображения, в момент воскрешения мертвых. Только Христос – второй Адам, сам отмеченный абсолютным сходством, может вернуть человеку и подобие и образ. Именно тогда человек совпадет с образом Бога и достигнет обещанного абсолютного сходства, намек на которое дают только иконные образы. Сейчас же человек пребывает в области несходства, неподобия, того, что в Средние века было принято называть *regio dissimilitudinis*. Человеческое, то есть смертное, выражает себя прежде всего в *несходстве* черт, в утрате человеком образа своего творца. Человек – это неподобное существо, лицо которого отмечено стиранием внятности образа.

Теология подобия представлена в «Солнце», где император Хирохито – воплощение божественного образа – обретает в себе человека. И это обретение человеческого представлено Сокуровым как неожиданное обнаружение сходства с Чарли Чаплином (фотография которого, наряду с иными голливудскими звездами, имеется у императора). Для Сокурова, конечно, существенно традиционное ассоциирование Чаплина с человечностью. Но важно и то, что неподобие человеческого олицетворяется актером, существом, как бы не имеющим своего собственного лица. Любопытно, что Хирохито, описывая краба, очеловечивает его и видит в нем искаженную маску актера Кабуки. Описание краба как актера – предвестие собственной метаморфозы императора, обретения им человечности в актерской утрате собственной идентичности.



Илл. 16



Илл. 17



Илл. 18

Человек, утратив подобие, стал актером, носителем масок, в которых сходство и несходство сплетены воедино. Маска маскирует смертность человека, череп, спрятанный в лице. У Сокурова неясность черт часто ассоциируется с близостью смерти, которая как будто нарушает четкую масочность физиогномического образа. В «Круге втором» герой напряженно всматривается в черты лица умершего отца (илл. 19, 20), в которых сходство (отца изображает сам сын) постепенно исчезает. При этом сходство понимается именно как *определенность* образа, а не как похожесть на иное лицо или иной образ.



Илл. 19



Илл. 20

Но если человек – это воплощение *несходства*, то все разговоры о человечности, человеческой природе как некой всеобщности оказываются теологическими фантазиями. Человек, в отличие от животных, имеет лицо – область выражения сходства и различия. От того, что мы видим на этом лице, меняются и представления о человеческой природе в целом. Жорж Батай, бесконечно возвращавшийся к проблематике сходства, считал, что человечество окончательно утратило свою всеобщность к началу XX века, опустившись в пучину бесформенной монструозности¹⁵⁰. Он, в частности, писал о трансформации «архитектуры» тела человека по отношению к животному. У человека, согласно Батаю, рот не является, как у животного, «корабельным носом», устремленным вперед, к пище. Из-за вертикального положения тела «корабельный нос» телесной архитектуры становится бессмысленным темечком, рот сползает вниз и появляется *лицо* – экран физиогномического сходства и различия. Но, считал Батай, в момент страданий, боли человек инстинктивно закидывает голову назад, возвращая рот туда, где он был у животных. Лицо закидывается вверх и исчезает, обнаживается длинная, вытянутая шея: «потрясенный человек запрокидывает голову, неистово вытягивая шею, так чтобы рот по возможности оказался продолжением позвоночника, то есть помещает его в то положение, которое он обыкновенно занимает у животных»¹⁵¹. Тем самым окончательно утрачиваются всякие признаки подобия.

В начале 1920-х годов эволюционный анатом Чарльз Стокард предложил свою классификацию человеческих типов на основе позы, описанной Батаем (илл. 21). По его мнению, человек растет в направлении оси таким образом запрокинутого лица. Тип, возникающий в результате нормального роста, когда нос выдвигается вперед, как нос корабля, Стокард назвал «линейным» (илл. 22В). В случае «латерального» типа – основание черепа перестает расти в относительно раннем возрасте и череп, вместо того чтобы выдвигаться вперед, разрастается в стороны (илл. 22С). Такой тип роста называется ахондроплазией (*achondroplasia*), он характерен для карликов и бульдогов¹⁵². Стокард предпринял попытку использовать свою типологию для описания расовых и индивидуальных различий и даже утверждал, что басы – линейные, а тенора по преимуществу – латеральные типы. Физиогномика, с его точки зрения, в основном определялась ростом тела по Батаевой оси.

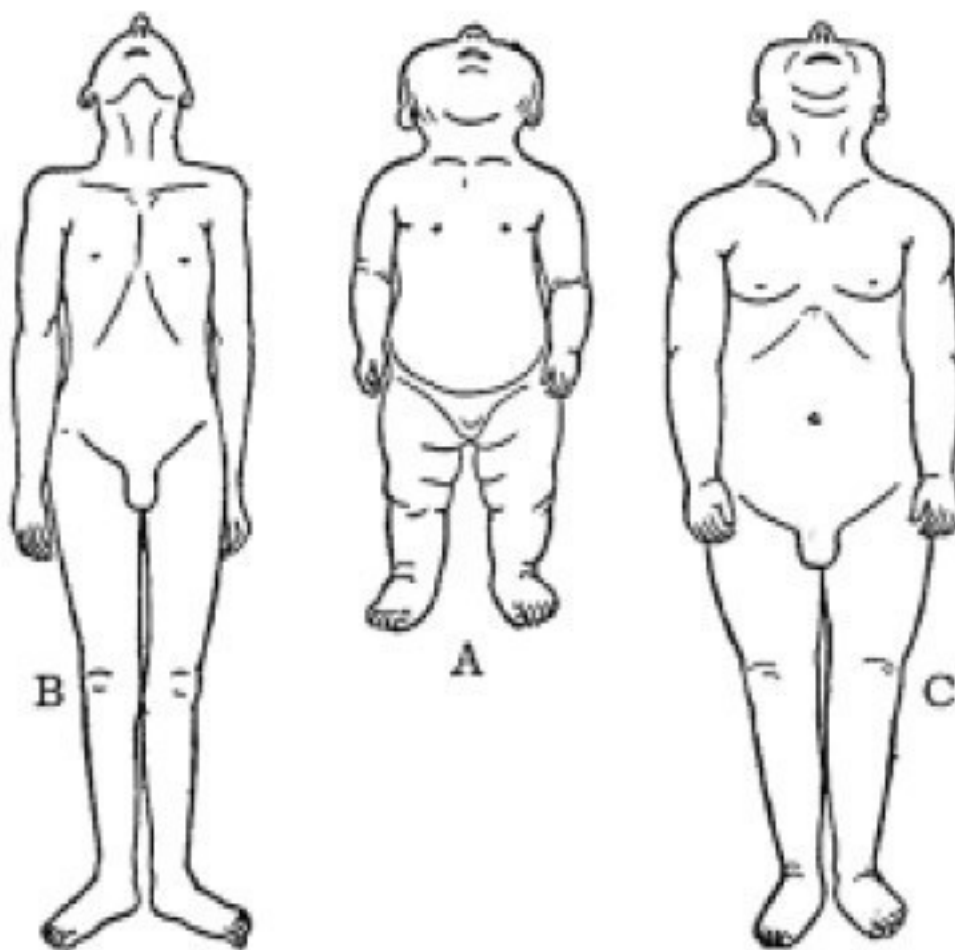
¹⁵⁰ Georges Bataille. *Œuvres complètes*, v. 1. Paris, Gallimard, 1970, p. 182.

¹⁵¹ Ibid., p. 237.

¹⁵² Charles R. Stockard. *The Significance of Modifications in Body Structure. The Harvey Society Lectures, 1921 – 1922.* Philadelphia, 1923.



Илл. 21



Илл. 22

Ман Рей запечатлел эту странную позу в своей «Анатомии»¹⁵³ (илл. 23). Но это же задранное кверху лицо так поразительно в «Мертвом Христе» Гольбейна (илл. 24), который произвел глубокое впечатление на Достоевского и которого копировал Эйзенштейн в Иване Грозном (илл. 25). В приложении к Христу этот жест, стирающий подобие, кажется особенно драматичным. Любопытно, что Эйзенштейн до этого воспроизвел этот жест в одном из своих мексиканских рисунков, в котором лицо распятого Христа, запрокинутое от боли назад, превращается в фаллос (илл. 26)¹⁵⁴. Лицо, утрачивая «сходство», преобразуется в гениталии.

Сокуров воспроизводит этот «батаевский» или «манреевский» жест утраты лица в незабываемом финале «Матери и сына» (илл. 27, 28). Сын касается мертвой руки матери, которая вдруг обретает какую-то гипсовую фактуру, и затем в жесте предельного отчаяния закидывает голову назад, обнажая неестественно длинную жилистую шею. Лицо его исче-

¹⁵³ Розалинда Краусс пишет по поводу этой фотографии и иных в том же роде: «Достичь внутренней связности структуры животного можно, спустившись в состояние бесформенного. Дело в том, что тут необходимо стереть различия между человеком и животным и таким образом осуществить формальный разрыв, проникающий глубже любой видимой формы» (Rosalind E. Krauss. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993, pp. 156 – 157).

¹⁵⁴ Эйзенштейн, скорее всего, знал исследования Стокарда, так как в своих лекциях ссылаясь на проработанную им книгу Уильяма Грегори «Наше лицо от рыбы до человека», где подробно рассматриваются исследования Стокарда и приводятся его диаграммы (William K. Gregory. *Our Face from Fish to Man*. New York, Capricorn Books, 1965, p. 229 – 236. С м.: Сергей Эйзенштейн. Режиссура. Искусство мизансцены. – В кн.: Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 4. М., Искусство, 1966, с. 375 – 378).

зает, и эта напряженная шея надолго приковывает внимание зрителя. Это финальный жест утраты подобия, полного стирания лица в момент прикосновения к смерти¹⁵⁵.



Илл. 23

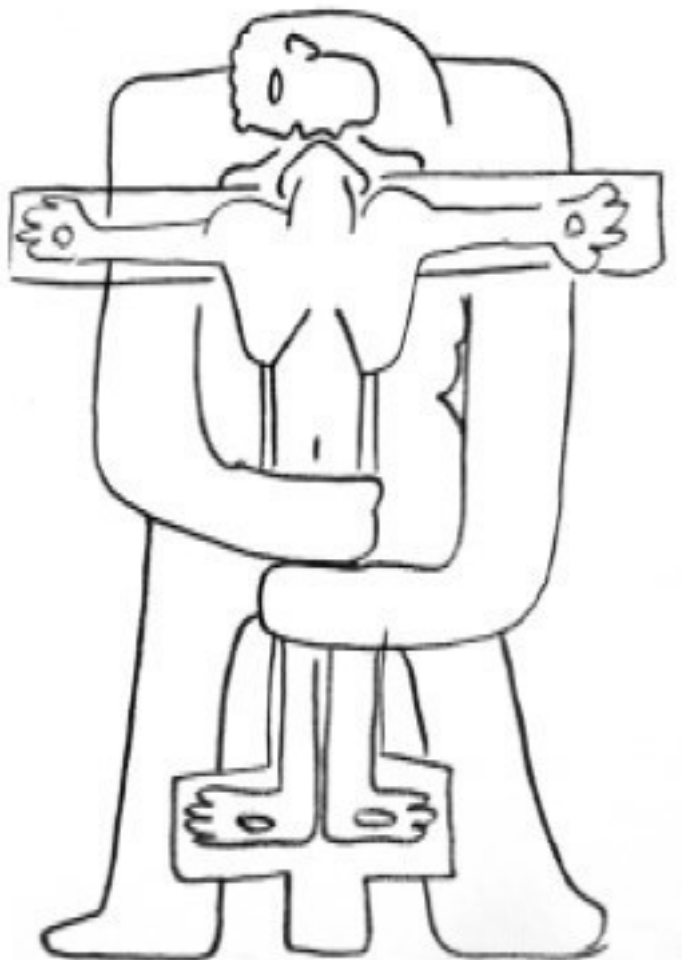


Илл. 24

¹⁵⁵ Смерть, собственно, и может считаться регионом «утраты сходства». Жорж Диди-Юберман прямо указывает на это и приводит в качестве параллели «манреевской» «Анатомии» сходное изображение из анонимной фрески из Палермо «Триумф смерти» (1440 – 1441; илл. 29) (Georges Didi-Huberman. *La ressemblance informe*. Paris, Macula, 1995, p. 27 – 28).



Илл. 25



Илл. 26

В «Отце и сыне» тема сходства находится в центре фильма. Сын – это плоть от плоти отца, он стремится к полному слиянию с ним и к радикальному отличию от него. Начало фильма представляет обнаженные тела отца и сына сплетенными до совершенного их неразличения. Лица их оказываются в зоне тени, так что физиогномическое различие почти стирается. В фильме сближение тел зависит от неразличения лиц. Сходство в принципе предполагает отсутствие контакта, разделенность, позволяющую состояться сравнению. Сближение тел делает сходство все менее релевантным и заменяет его неразличением, неопределенностью. В эмблематическом эпизоде отец и сын смотрят в камеру и друг на друга сквозь мутную пленку рентгеновского снимка грудной клетки отца (илл. 30, 31, 32). Сын объясняет: «Твой портрет... Та же самая фотография – только более откровенная и не прячущаяся ни за одежду, ни за мышцы». Рентгенограмма – это портрет смертности, как и череп, стирающий все различия не только с тела, но и с лиц, которые проступают сквозь ее очертания. Показательно, что знак отличия – ранение легкого, видимое на рентгенограмме, – никак не обнаруживает себя на идеальном атлетическом теле отца. Тело трансцендирует различие, явленное в режиме максимальной «откровенности» рентгенограммы. Тело в конце концов тоже являет себя маской смертности.

Тело стирает различие лиц, точно так же как стирание подобия с лиц сближает тела. Когда-то Батай придумал человека без головы – «ацефала». Его друг Мишель Лейрис в 1931 году опубликовал примечательную статью «*Caput mortuum*, или Женщина алхимика», в которой размышлял о масках, вуалях и иных средствах стирания лиц, которые придают человеку

таинственное обличие неуловимой всеобщности, стертой индивидуальности¹⁵⁶. И это стирание разума, явленного на лице, превращает человека в нечто родственное животному, как и в абсолютный эротический объект, связанный, по мнению Лейриса, с подавлением рационального и индивидуального. Тело эротизируется стиранием лица и оказывается способным вступать в отношения анонимного обмена.

Фрэнсис Бэкон, живопись которого предполагает радикальную деформацию тел и лиц, различал в изображениях людей «иррациональные отметины» и элементы «иллюстративности»¹⁵⁷. Вторые создают поверхностное сходство, а первые его разрушают. Деформирующие отметины, по мнению Бэкона, с гораздо большей энергией доносят «силу» изображения. Делёз в своей книге о Бэконе указывал, что деформация и утрата подобия позволяют *пережить* эти тела, а не просто смотреть на них, в деформации заключена *логика ощущения*¹⁵⁸. Стирание лица позволяет спроецировать на тела именно эту драматическую *логику ощущения*, которая дана человеку в контексте неподобия, удаленности от бога, эротического экстаза, «логику», которая глубоко связана с неотвратимостью смерти.

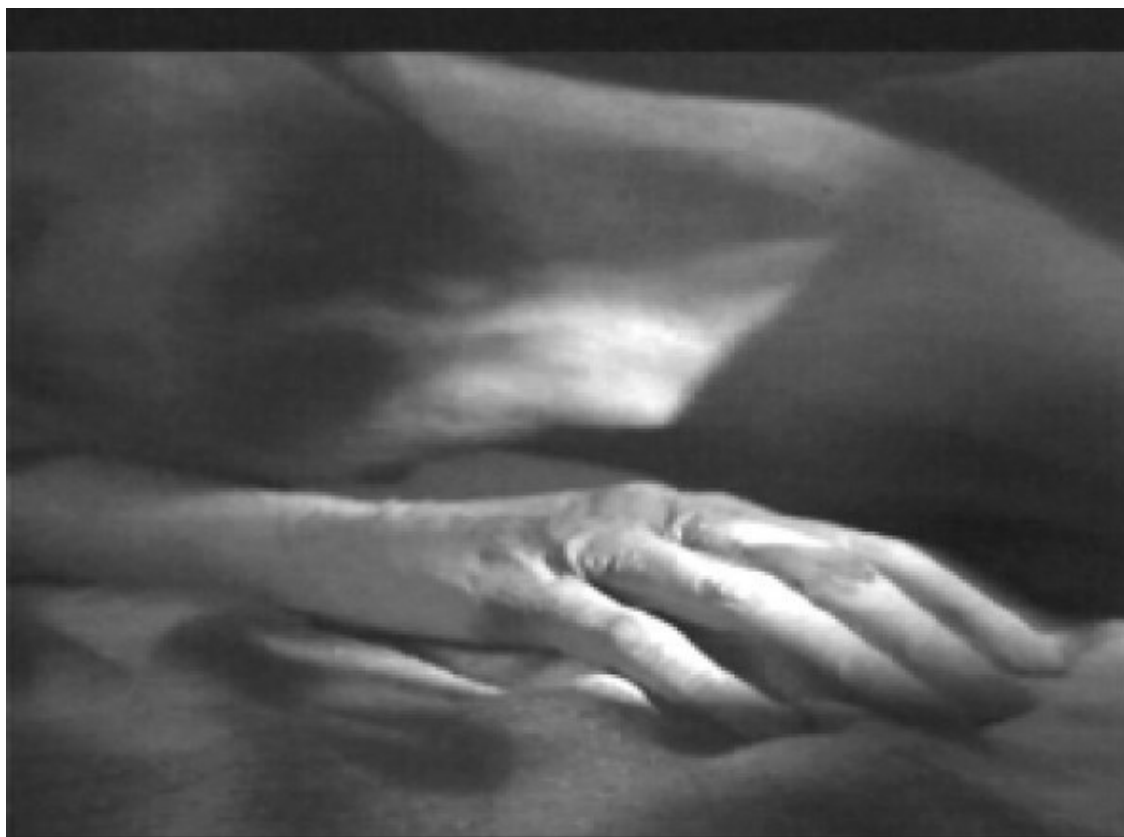


Илл. 27

¹⁵⁶ Michel Leiris. *Zébrage*. Paris, Gallimard, 1992, p. 35 – 41.

¹⁵⁷ David Sylvester. *Interviews with Francis Bacon*. New York, Thames and Hudson, 1987, p. 126.

¹⁵⁸ «На картине изображено тело, но не репрезентированное в качестве объекта, а переживаемое как испытывающее определенное ощущение» (Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris, Seuil, 2002, p. 40).



Илл. 28



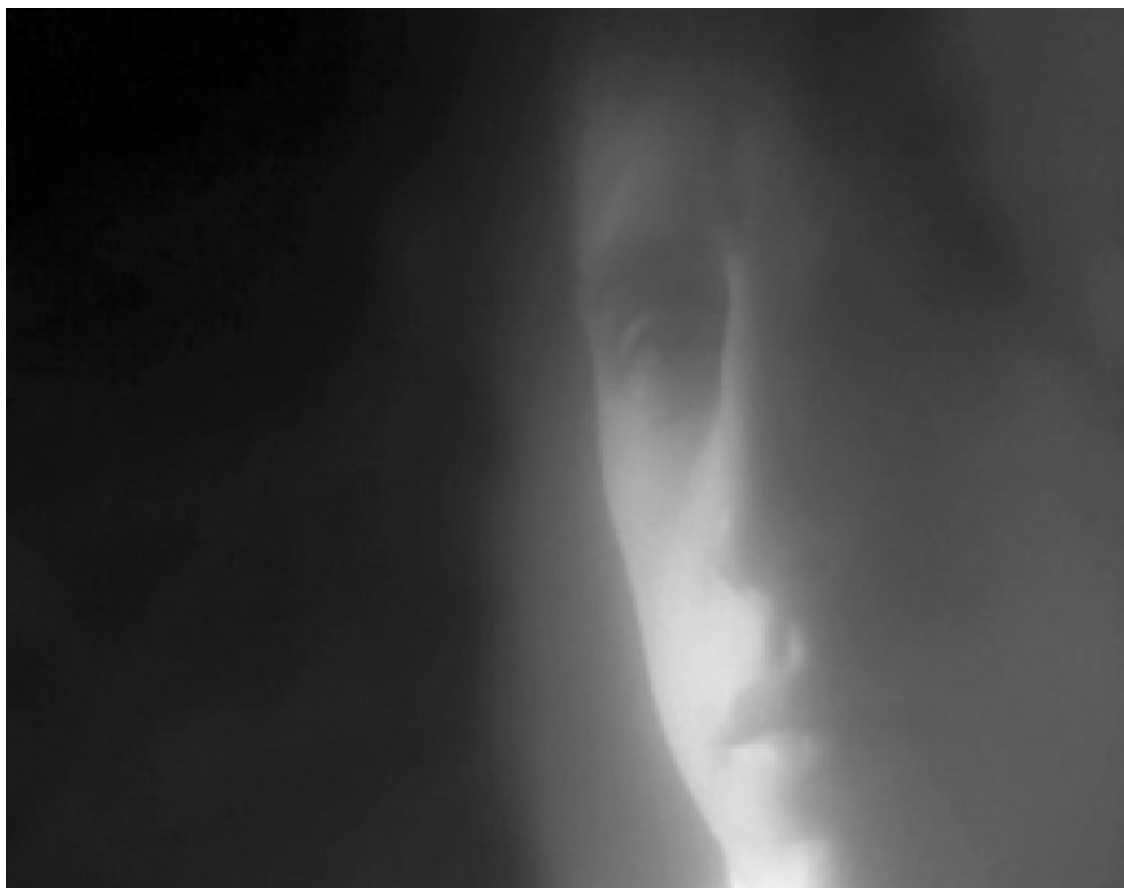
Илл. 29

Тело всегда дается нам как Другой, и в этом смысле оно воплощает различие, вписанное в мое собственное существо. Мишель Мейер назвал тело «врожденным различием» (*difference originelle*)¹⁵⁹. Но различие это принимает характер пропасти, когда тело деформируется, уходит от себя. В 1962 году иранская поэтесса Форуу Фарахзад сняла нашумевший документальный фильм о лепрозории «Дом черный». Эмоциональное воздействие фильма связано именно с контрастом между хорошо знакомой нам человечностью прокаженных и пугающей деформацией их лиц и тел, в которых «иное», различие как таковое, выражено с максимальной силой (илл. 33, 34). Герои Фарахзад кажутся собственными гротескными двойниками, масками, за которыми должна скрываться человеческая идентичность, которой, как мы понимаем, нет, вернее, нет ее физической выразимости.

¹⁵⁹ Michel Meyer. *Petite métaphysique de la différence*. Religion, art et société. Paris, Librairie Générale Française, 2000.



Илл. 30



Илл. 31



Илл. 32

Но едва ли не самое радикальное решение с утратой подобия Сокуров нашел в «Спаси и сохрани». Здесь он удваивает Эмму двойником. Двойник этот, напрямую связанный со смертью героини, носит маску, снятую с лица исполнительницы роли Эммы Сесиль Зерву-даки. Маска эта как будто точно повторяет черты лица персонажа, но заметно огрубляет их. К тому же маска утрачивает способность к мимике, а потому приобретает при всем внешнем сходстве черты пугающей неподвижности. Маска сама по себе стирает существенные различия. В Греции она использовалась и в трагедии и в комедии, перебрасывая между ними мостик и придавая трагическому черты гротеска. Это свойство маски делать трагическое гротескным и использует Сокуров. Кроме того, маска стирает различие между живым и мертвым, лицом и вещью.



Илл. 33



Илл. 34

В «Спаси и сохрани» ситуация осложнена тем, что Эмма непосредственно сталкивается со своей маской, своим двойником. Как и в упомянутой сцене из «Круга второго», где сын разглядывает лицо мертвого отца, речь идет о столкновении со своим замаскированным двойником. Отец – это только посмертная маска сына. В обоих случаях маска играет роль странного искажающего зеркала. Связь зеркала со смертью хорошо известна. Плотин, Прокл, Олимпиодор говорили о «зеркале Диониса», в котором души видят собственное отражение, не могут, подобно Нарциссу, от него оторваться и позволяют собственной тени (отражению) увлечь их из мира земного в мир потусторонний (по ту сторону зеркала). Зеркало связывалось с Дионисом потому, что считалось, что он был убит и расчленен, когда любовался собой в зеркале¹⁶⁰. Жан-Пьер Вернан указал на связь маски с зеркалом в мифологии Диониса¹⁶¹. Среди множества символических функций зеркала важное место занимает двойственное свойство зеркала отражать «правду» о себе видимом как о другом, как о не совпадающем с самим собой, отмеченном различием. Таким другим может быть и мертвец. Павсаний рассказывает о храме Деспойны в Аркадии: «При выходе из храма справа вделано в стену зеркало; если посмотреться в это зеркало, то свое лицо увидишь в нем неясно, или совсем не увидишь, но статуи богинь, как самые статуи, так и трон, можно увидеть совершенно ясно» (VIII, 37, 7)¹⁶². Вернан считает, что зеркало Деспойны принимает в себя отчетливое лицо живого, а возвращает облик мертвеца, черты которого уже стерты, поглощены ночью¹⁶³. «Неясное» лицо в зеркале эквивалентно маске, о которой Батай говорил, что она – «хаос, ставший плотью»¹⁶⁴. Он же говорил о том, что маска «возвращает лицо ночи»¹⁶⁵.

Обычная обращенность лица навстречу другому лицу говорит о том, что в обществе существует порядок, что один субъект признает суверенность другого. Стирание лица свидетельствует об утрате порядка и субъективности, о движении человека к финальному одиночеству смерти и о трансформации человека в животное. В «Спаси и сохрани» маска двойника отмечает это движение из человеческого состояния к животному и к смерти.

Лицо, утрачивающее очертания, – знак предельной экзистенциальной ситуации, неизменно возникающей в фильмах Сокурова, рассматривающего человечность человека как предельно хрупкое начертание на поверхности тела, постоянно подвергающегося риску разрушения, стирания следов человечности с телесной поверхности. Человечность – это хрупкий рисунок на аморфной хаотичности материи, всегда готовый поглотить этот рисунок. Герои Киры Муратовой то и дело занимаются «гимнастикой для лица» (в «Перемене участи», «Второстепенных людях» и т. д.). Эта гимнастика – абсурдное гримасничанье, стирающее с лица смысловую экспрессивность мимики. Герои Сокурова вряд ли рискнули бы гримасничать. Их создателю слишком очевидна абсолютная хрупкость смысловой отчетливости. Сокуров только однажды в начале своей карьеры, в фильме «Скорбное бесчувствие», экспериментировал с экспрессивной мимикой. Но в дальнейшем маска идентифицируется для него именно с трагическим гротеском и умиранием.

Бахтин в книге о Рабле заметил, что ренессансная телесность прямо связана с чувством космического страха, страха перед «безмерно большим». Реакцией на этот страх, по мнению Бахтина, было освоение «безмерно большого», пугающего, принятие их в собственное тело.

¹⁶⁰ Об этом пишет, например, Нонн в «Деяниях Диониса». Привожу цитату в несколько странном русском переводе Ю. А. Голубца: «Тартарийским ножом младенца в куски растерзали: В зеркало детка смотрела, любясь своим отраженьем» (VI, 172 – 173) (Нонн Панополотанский. Деяния Диониса. СПб., Алетейя, 1997, с. 180).

¹⁶¹ Jean-Pierre Vernant. Figures, idoles, masques. Paris, Julliard, 1990, p. 131 – 136.

¹⁶² Павсаний. Описание Эллады, т. 2. М., Ладомир, 2002, с. 140.

¹⁶³ Jean-Pierre Vernant. L'individu, la mort, l'amour. Paris, Gallimard, 1989, p. 119.

¹⁶⁴ Georges Bataille. Œuvres complètes, v. 2. Paris, Gallimard, 1970, p. 404.

¹⁶⁵ Ibid.

Бахтин пишет об «освоении космических стихий в стихиях тела»¹⁶⁶, которое отражается в гротескном теле и образах телесного низа. То, что лицо превращается в тело, утрачивая свою экспрессивную отчетливость и сексуализируясь, то, что лицо превращается в маску, которая укрупняет его черты и делает их неотчетливыми, у Сокурова, как, возможно, и у Бахтина, отсылает к тому же процессу переживания страха смерти в «стихии тела». Бахтин дает прекрасное описание этого тела, подменяющего собой лицо: «гротескное тело здесь лишено фасада, лишено глухой замкнутой поверхности, лишено также и экспрессивной внешности: тело это – либо плодоносные телесные глубины, либо производительные зачинающие выпуклости»¹⁶⁷. Это лицо, превратившееся в фаллическую шею (как лицо сына в финале «Матери и сына») либо проваливающееся в собственный вагинальный рот (как лицо Ленина в финале «Тельца»).

Моменты «разрушения» лиц у Сокурова – это некие прорывы в «сущность» его кинематографа. Само по себе движение между сходством и различием трудно понимаемо и темно. Связано это прежде всего с тем, что невозможно представить себе предмет, похожий или не похожий на самого себя. Философия предлагает понимать такое движение сходства/различия как движение между бытием и видимостью. То, что являет себя, становится видимым, как будто отрывается от вещи и оказывается вне ее. Этот отрыв видимости от вещи дается нам прежде всего в изображениях. Фотография и кино – уникальные средства фиксации этого движения сходства/различия. Именно поэтому фотоизображение всегда несет на себе печать очевидного сходства с предметом или человеком и одновременно всегда фиксирует свое отличие от них. Никогда на фотографии человек не равен самому себе. Не случайно, конечно, в «Солнце» превращение императора в «человека» проходит через кульминационный момент фотографирования, когда фиксируется отличие Хирохито от самого себя (обнаружение в нем «человека» как Чаплина). Император-бог равен самому себе, он – абсолютное воплощение идентичности и бытийности. Но как только его видимость фиксируется в фотографии, он перестает быть самим собой, в него проникает «различие», он становится человеком.

В этом смысле кинематограф может пониматься как подлинный инструмент антропогенеза (как, впрочем, и вообще вся предшествующая культура изображений). Правда человека возникает именно как результат искажения, деформации идентичного, то есть как стирание правды. Лицо дается как похожее на себя и одновременно утрачивающее связь с собой. В смерти идентичность восстанавливается, но человек при этом окончательно покидает собственное тело. В момент восстановления сходства человек исчезает. Именно этот момент и фиксируется в сцене всматривания сына в лицо мертвого отца в «Круге втором». – Вот он какой! – как будто осознает сын, глядя на маску, в которой вновь обретенное абсолютное сходство дается как непреодолимое, *окончательное* различие.

Мучительность многих фильмов Сокурова основывается на этом ощущении бессилия кино достичь сущностного в человеке. Моменты же эпифании, откровения даются именно как *моменты фиксации движения* бытия к видимости, лица к его изображению, то есть фиксации утраты лица как такового. В фиксации этих невообразимых моментов кинематограф Сокурова достигает своей высшей точки.

¹⁶⁶ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1990, с. 372.

¹⁶⁷ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1990, с. 375.

Глава 3

Различие, или по ту сторону предметности

(Эстетика Гейне в теории Тынянова)

Теория ОПОЯЗа располагается между полюсом видимого, воспринимаемого и полюсом чисто лингвистического, языкового. В этом смысле она занимает странное промежуточное положение между теорией симулякров и теорией символического. Особенность этой теории заключается в том, что поэтический язык тут постоянно интерпретируется как некое *тело*, которое может приобрести черты видимого. Поэтика ОПОЯЗа, таким образом, может пониматься не просто как протоструктурализм (что часто делалось в прошлом), но именно как теория неопределенности, мерцающей между слоем квазителесного, симулятивного и областью чистого различия. Эту сторону формализма можно показать на примере работы Тынянова над творчеством Гейне.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.