

Социальная
аналитика
ритма

Е. А. Маковецкий

Жиль Делёз,
или о спасении

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е. А. МАКОВЕЦКИЙ

**СОЦИАЛЬНАЯ АНАЛИТИКА
РИТМА**

Жиль Делёз, или О спасении



ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2004

ББК 87.6
М15

Рецензенты: канд. филос. наук *Л. Н. Исаков* (С.-Петерб. гос. ун-т), д-р филос. наук
Т. А. Апиня (С.-Петерб. гос. консерватория им. Римского-Корсакова)

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
С.-Петербургского государственного университета*

Маковецкий Е. А.

М15 Социальная аналитика ритма: Жиль Делёз, или О спасении. —
СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. — 176 с.
ISBN 5-288-03435-4

На основе сопоставления онтологических моделей Платона и Делёза в книге делается вывод о возможности построения новой методологии социальной философии. Спасение рассматривается как результат одной из возможных метаморфоз души, происходящих в мире метафорически организованных поверхностей. Метаморфоза же понимается как состояние мира, отличное как от хаоса, так и от порядка, и удерживаемое в своем единстве лишь ритмически.

Для философов.

ББК 87.6

© Е. А. Маковецкий, 2004
© Издательство
С.-Петербургского
университета, 2004

ISBN 5-288-03435-4

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наш страх — это страх перед тьмой загробной. Смерть Бога, автора и человека, констатируемая философами, — философская притча о конце естественного света разума. Эти смерти — аллегория смерти новоевропейской субъективности. Европейский рационализм, так благородно и ответственно начатый первыми естествоиспытателями, давший миру науку в качестве мировоззрения, заканчивается, когда интер-субъективность снимает с человека всю ответственность за прирученный мир. Никто не отвечает за мир, когда за него отвечают все. Когда человек отказывается от риска паскалевского пари, ему нет места в рациональности. Умер субъект, отказал метод, мир изменился, но от этого он не стал хуже.

Что мы знаем о новом мире расколотой субъективности? Только то, что удастся увидеть сквозь эти преломляющие свет осколки: общество как машина желания, тоталитарное общество, либеральное общество, массовый человек — шантаж отражений и ни одного чистого звука. И мир вопреки этому цел, к чему же наш страх перед тьмой загробной, если душа жива по-прежнему, если так же прислушивается к тишине, как ребенок к ударам собственного сердца. Если жив еще хоть какой-то ритм, все продолжается, все начинается заново. И если кому-то нужен метод, то есть место и методу, и рациональности: всем сестрам — по серьгам, каждому — по сердцу.

ВВЕДЕНИЕ

Ритм — одна из важнейших формальных характеристик бытия, однако использование этого понятия в различных областях знания до сих пор остается не до конца отрефлексируемым. Это относится и к положению ритма в социальной философии: несмотря на очевидность социального бытия ритма (периодичность, цикличность социальных процессов, их внутренняя определенность), он до сих пор не занял достойного места в системе социальной философии. Исключение составляет лишь теория цивилизаций, в которой ритм рассматривается в качестве импликации цикличности, полностью помещается во времени, как будто эта категория трансцендентальной эстетики является мерой всякого вообще восприятия, а не только чувственного. Между тем социальному восприятию, шире — социальному бытию, присущи такие формы, в которых временная компонента может быть и не априорна. Скажем, для соотношений приватного и публичного, организма и механизма, повседневности и театра и т. п. время является в первом случае лишь одной из координат, другой — пространство, социальный феномен может быть «схвачен» в порядке социального пространственно-временного континуума, но природа его внутреннего напряжения так и останется неразгаданной. Описывать не значит проникать.

На наш взгляд, причина противоречивости эстетических определений ритма заключается именно в номинализации, когда ритм априорно помещается в квантитативное время или пространство, а возможность того, что категории трансцендентальной эстетики сами могут иметь ритмическую природу, начисто отрицается. Поэтому с самого начала одной из важнейших задач тематизации ритма в социальной философии является не эстетический, а онтологический подход к ритму, предполагающий, очевидно, более широкий спектр восприятия в отличие от сугубо чувственного.

На фоне отсутствия четкого определения ритма особенно явно выступает его динамическое определение как порядка, соединяющего в своем бытии действие и страдание (арсис и тезис в музыке, ударный и

неударный слоги в поэзии). Терминологическая неопределенность, идущая рука об руку с практической очевидностью, проистекает, на наш взгляд, именно из тенденции номинализации и эстетизации ритма, свойственной эстетике, филологии и естественным наукам, когда действие ритма полностью ограничено пределами времени. Так, в эстетике распространено определение ритма как воспринимаемой формы протекания во времени каких-либо процессов. В поэтике ритм часто отождествляется с метром и оказывается, благодаря этому, косной и неподвижной структурой чередующихся во времени ударных и неударных слогов. В разрабатываемой отечественными учеными второй половины XX в. теории геологических ритмов ритм — это более или менее строгое повторение геологических процессов во времени. Таким образом, повторяемость становится господствующим принципом включения ритма во временные структуры. Однако такой подход может встретить, по крайней мере, два возражения.

Во-первых, повторяемость не является основной характеристикой ритма в отличие, скажем, от того же метра. *Во-вторых*, конституирующая сила повторения в ритме едва ли превосходит ту же силу во времени. Действительно, формальная структура времени предполагает наличие единицы-мгновения, тождество единиц и силу, заставляющую одно мгновение сменять другое. Время стоит на месте, если нет череды мгновений; время не меняется, если мгновения абсолютно тождественны; и время идет, если каждое из череды мгновений хотя бы чем-то отличается от предыдущего. Первое — время Болванщика из «Алисы в Стране Чудес», второе — время механических часов, третье — время, способное вмещать события. Первое — тождество, второе — повторение, третье — изменение. Очевидно, что время-повторение соответствует не ритмическим, а метрическим чувственно воспринимаемым формам. Здесь ритм — это время изменения. Каждому процессу, каждому явлению присущ свой собственный неповторимый ритм, нарушение которого как раз и означает изменение (как изменяются интродуценты при переходе из природы в культуру). Но до тех пор, пока ритм сущего неизменен, он характеризует ритмическую дифференциацию бытия, ритмическую изменчивость сущего, а ритм остается *правилом индивидуации сущего*. Мало того, что повторение — это не основная характеристика ритма, оно не является таковой и для времени, стало быть, попытки эстетизации ритма никак не гарантируют постижения его онтологической роли.

Разумеется, такое номиналистическое употребление ритма не внесет ничего, кроме путаницы, в систему социальной философии, между

тем как очевидная эмпирическая глубина социальных процессов давно нуждается в создании адекватного терминологического аппарата, одной из частей которого могло бы стать понятие ритма. Говоря об эмпирической глубине, мы, *в первую очередь*, имеем в виду ту неопределенность социально-философского поля, которая, отстаивая свою самостоятельность перед лицом философской антропологии и социологии, вынуждена идти по пути отрицательных определений. Но корни этой неопределенности лежат уже в самом предмете исследования. Социальное бытие по своей природе многосоставно, но сложность природы не должна становиться причиной профанной дифференциации. Человек, тело, социум, язык — не отдельные предметы самостоятельных дискурсов, а дифференцированный предмет единого социально-философского дискурса. Социум, а равно и человек, не имеют внешних границ в круге взаимной обратимости социального и человеческого бытия. Границы модусов социально-философского бытия могут быть лишь имманентными.

Ритм есть правило имманентной границы. Ограничение — это определение, поэтому тематизация ритма в первую очередь является делом социальной логики, под которой мы понимаем систему законов социального разграничения, социальной дифференциации и идентификации. Природа и причина всякой определенности социального сущего лежат в его ритмической однозначности.

В настоящей работе *под ритмом понимается онтологический порядок, утверждаемый действием и страданием.* Здесь используется главный мотив определения ритма — единство силы и слабости, активности и пассивности и т. п., когда в отличие от простого бинаризма наиболее важным является момент единства оппозиций, а не их самостоятельности. Разумеется, это не единство тождества, а скорее единство различия, это в полном смысле ритмическое единство*. Оно означает, что ритмом как онтологической силой обладает только сущее, генетически связанное с действием-страданием, избытком-недостатком, а не действие, построенное на действии, страдании, избытке, недостатке. . . В терминах традиционной метафизики это значит, что сущее лишь в идейно-вещной онтологии Платона, в отличие от симуляционной онтологии Делёза, обладает собственным ритмом. Однако сущее, лишенное ритма, это принципиально-сущее, лишенное *собственного* ритма, вынужденное к мимикрии и ложной претензии. Это

* Это значит, главное — не части, а граница между ними: ритмическая граница, инструмент определения в социальной логике.

онтологическое деление сущего мы имеем в виду *во вторую очередь*, говоря о тематизации ритма в социальной философии: в социуме ритмически четко различимы вещи и симулякры (теоретически задача их различения до сих пор не была решена).

Тематизация ритма в социальной философии предполагает решение сразу двух задач. Во-первых, формальной — различение эстетической и социальной структур ритма, о чем уже шла речь выше. Этим обусловлено двухчастное построение настоящей работы, когда в первой части рассматривается действие ритма в социальном пространстве, а во второй — в социальном времени. Онтологическое понимание ритма в отличие от эстетического позволяет говорить не просто о ритме в социальном пространстве и времени, но о социальном пространстве-времени, основанном на ритме. Во-вторых, содержательной задачи — описание социально онтологической природы ритма, его генерирующей функции по отношению к социальным явлениям. Этим продиктовано обращение к таким социально-философским феноменам и экзистенциалам, ритмическая природа которых наиболее ясна и отчетлива: тело, творение, произвол, вина, суд, язык, интересубъективное мышление, чувственность, театральность, смех и т. п.

Часть I
ТОПОЛОГИЯ РИТМА

Глава I

ПОВЕРХНОСТЬ

§ 1. Эстетика метаморфозы

Существуют лишь две определенности, ограничивающие всесилие Делёзовой поверхности: глубина и высота. Их вполне достаточно, чтобы ввести в бытие иной ритм, кроме логики смысла, иную эстетику, кроме выражения.

Выражающая *поверхность* противостоит выражению точно так, как симулякры нивелируют сущность; в этом низвержении платонизма состоит пафос Делёза.

Когда речь заходит о поверхностной генерации смысла, об эстетике выражения глубины и высоты поверхностью — это не просто грамматика означаемого и означающего. Здесь в игру вступает третья фигура — Платона, и масштабы разворачиваются до космических: вся ли мера бытия собирается поверхностью или идея — константа высоты — все же расчерчивает поверхность. Иначе этот вопрос можно поставить так: сама ли поверхность выразительна или она выражает что-то иное (это вопрос о логике смысла, и может оказаться не важным, как мы на него ответим, — останется только слушать метра).

Но это только первый шаг на поверхность, призванный испытать ее прочность. За ним должен последовать второй: если окажется не важным, *что* выражает поверхность, если она окажется лучшим инструментом выражения, то на границе твердости такого утверждения должен возникнуть вопрос — существует ли возможность иной, кроме выразительной, эстетики.

Αισθησις — одновременно и чувственное восприятие, и учение о прекрасном, в этом, по мысли Делёза, лежит исходная проблема эстетики. Эта проблема моделирует две фигуры — творца и ценителя, выдвинутые за пределы эстетической проблематики. В данном случае на-

рушение границ происходит и внутри самой эстетики, извне на суверенность эстетики успешно посягает нравственность, действуя на чужой территории аскезой и мастерством. Граница между «жанрами» прозрачна, но разве это не скажется на их материале? Разве предметы чувственного восприятия не становятся нравственными объектами, разве невозможно обратное?

За «прозрачностью» вещей легко усматривается отсутствие материи для выражения, и эстетика (в широком смысле) может быть не эстетикой выражения, а эстетикой метаморфозы: не конечного результата, а пути, или многих бесконечных результатов.

§ 2. Статика мысли

Мысль способна отбрасывать тень, чтение по тени — единственный способ спасти непривычное зрение. Возможно, в этом лежит одна из тайн мантических искусств: мало кто из смертных способен выслушать слово Бога, тем более выдержать Его вид. Есть спасительный след косвенного касания божества, по нему идет мантика.

Было бы ошибкой принимать слово об отсутствии человека, сказанное им самим, за провокацию. Слишком легко мысль устремляется вслед сущему, пульсирующему парадоксом. Лжец, брадобрей — кто они? Когда Вергилий, впервые встречая Данте, представляется: «Не человек, я был им», — то для начала это путь в Ад.

В статике эффект, вызываемый движением мысли вслед парадоксу, выглядит как тень. Затем — как то, что ее отбрасывает. Переход от первого к последнему предполагает внутреннее действие: один читает тени, другой говорит с богами или говорит как бог или Заратустра.

Путь от динамики парадокса к статике светотени — это путь от универсальности мысли к индивидуальности внутреннего действия. Это заслуга человека.

Когда Фуко пишет, что человек похож на рисунок, начертанный на прибрежном песке, который вот-вот смоеет набежавшая волна, то лучше начать с тени: понятие «человек» сложно, с трудом определимо, сам же Фуко и помогает: «Тот способ бытия человека, который установился в современном мышлении, позволяет ему исполнять две роли: он одновременно является обоснованием всех позитивностей и вместе с тем присутствует на рядовом положении в стихии эмпирических вещей»¹. Сложность и даже невозможность, парализующая мысль, — отнюдь не симптом небытия человека, ибо возможен переход от динамики к стати-

ке, от универсальности к индивидуальности, поэтом которого был Диоген Синопский со своим извечным «ищу человека».

Тень от слова Фуко о человеке и слова Ницше о Боге — это кризис метафизики, или провокация мысли, что одно и то же. Для того чтобы раз увидев слово, потом его услышать, нужен человек, внутреннее действие, которое он проделывает, переводя динамику в статику. Человек есть везде и всегда, где и когда есть мысль и слово. Утверждать же, что его бытие не аподиктично, не континуально и прочее — уже излишне. Человек так же случаен и прекрасен, как гармония, он так же невозможен, как ее остановка; но их общий смысл как раз в этой остановке, в мгновении, которое никогда не повторится, не начнется, не закончится.

В этой сугубо гуманитарной перспективе нам и видятся контуры задачи совмещения поверхности и спасения. Делёз, не открывая тайны поверхностного генезиса человека, все же не молчит о последнем. Спасение, строя горизонталь мира, не избегает суэты (поверхности и вавилонского строительства). Спасение, поверхность — две человеческие практики, не предполагающие одна другую. В том, что они друг друга и не исключают, наш шанс найти человека.

§ 3. Поверхность объективации человека

То, о чем пишет Делёз, — сингулярности, производящие смысл; победа поверхности над глубиной и высотой; апофеоз симулякров, — складывается в онтологическую картину нового мира. Фуко назвал бы ее миром новой эпистемы. Не важно, прав ли Делёз, важно, что он убедителен, а его онтология продуктивна. И в свете этой продуктивности необходимо понять ее смысл, необходимо дать ему родиться, так как если бы основные концепции философа сами были сингулярностями.

Один концепт Делёза сразу же бросается в глаза не потому, что он лежит на поверхности: он сам — поверхность. Поверхность чрезвычайно плодотворна, полна конотаций, пожалуй, из всех областей духа: от математической теории до мифологии. Поэтому не случайно, что именно она в речи Делёза становится главным «философским архетипом». Главным для Делёза является то, что поверхность — лоно и мера смысла. Прочитируем здесь философа: «Смысл — это не то, что можно открыть, восстановить и переработать; он — то, что производится повой машинерией. Он принадлежит не высоте или глубине, а скорее поверхностному эффекту; он неотделим от поверхности, которая и есть его собственное измерение. Это вовсе не значит, что смыслу недоста-

ет высоты и глубины, скорее это высоте и глубине недостает поверхности, недостает смысла, и они обладают им только благодаря „эффекту“, предполагающему смысл»². Смысла, по его словам, не стоит искать ни в божественной высоте, ни в глубине человеческой души — он на поверхности.

Анализировать «смысл» значило бы для нас встать в оппозицию к сущности и метафизике — повторить движение Делёза было бы неблагодарностью по отношению к философу. Еще это значило бы — разрушить «план иманенции», рождающий эту задачу, соскользнуть с поверхности, пройти сквозь, что недопустимо. Кроме того, целью этой главы является исследование субъекта социального действия, «деятеля», определить который смыслом было бы недостаточно. Даже редукция человека к смыслу (при гарантии четкости процедуры) не принесла бы должного результата. Как весьма скудный результат приносит редукция человека к функциям и ролям, осуществляемая функционализмом: скудный не в отношении возможностей применения этой теории, а применительно к редуцируемому объекту. Ибо задача редукции — в обнаружении смысла, а считать смыслом человека его общественную функцию и роль — значит выплеснуть с водой ребенка. Во всяком случае это не строгое утверждение.

На наш взгляд, Делёзова поверхность дает исключительные возможности реконструкции (пусть это не звучит как «реанимация») субъекта социального действия как раз благодаря осуществляемой ею апофатике глубины и высоты, человека и Бога.

Мы видим свою задачу в том, чтобы показать, как появляется человек в социальном пространстве (существование последнего мы пока принимаем условно), как на поверхность ложится силуэт человека и какие возмущения вызываются на сходящемся в нее сущем. Строже задача формулируется так: каким образом выражение и спасение — иносказания поверхности — рождают человека. А также, каким образом метаморфоза (главное условие существования-осуществления, которой — наличие поверхности просмотра) включает в себя человека.

§ 4. Мотив

Известно, что близость к идее в иерархии сущего влияет на меру совершенства вещи. Вещь возрастает своим бытием к идее, не причиняя последней ни вреда, ни пользы. Мы можем считать мотивом платонизма именно это стремление вверх, к вечному и неизменному, к благу. Сила, питающая платонизм, — левитация. Однако это утверждение верно

лишь отчасти. Если мы можем проникнуться мотивом вещей, устремленных к благу, то какое дело до вещей идеям, даже если они ничего не теряют, порождая копии? Этот вопрос тем более важен, что последнее утверждение тоже может вызывать сомнение: мир образов и копий (именно к этой редукции вынуждаются идеи своей связью с вещами) в конечном счете разрушается появлением симулякров. Таковую ситуацию описывает Делёз в статье «Платон и симулякры»⁴. Другими словами, тень пожирает Икара.

Вернемся к нашему вопросу: зачем идеям ниспадать до вещей? Зачем Богу нужен мир? Собственно этим вопросом заняты уже не греки, а богословы. Вопрос о мотиве трактуется как задача оправдания, возникает теодицея. Важно, что в теодицее меняется характер задачи: от мотива к оправданию, значит — от психологии к религии. Глубиной души и высотой Бога конституируются два разных образа человека. Вернемся пока к первому. Человеку доступны миры как идей, так и вещей. И если мотив вещи понятен — левитация, то в чем мотив идеи? (Пока ясно одно: в мире, разделенном на идеи и вещи, есть человек.)

Можно ли разрешить этот вопрос на поверхности, психологически, не обращаясь к небесам? Нужно признать, что на поверхности его просто нет, поверхностному производству смысла левитации достаточно вполне. Но как нет на поверхности места идеям, так не находится его и для человека.

Прежде чем вспомнить сюжет победы симулякров и утверждения поверхности, задержим в памяти два факта: 1) идеи и вещи оставляют место для человека; 2) тем бытием, где плоть мира образуют не идеи с вещами, мы навсегда исключаем вопрос о мотиве идей. Получается так, что поверхность, заданная одним вопросом (о мотиве вещей), не видит своей изнанки.

Мотив — образ мысли, один из модусов экзистенциализации существа. Мотив — не единственный образ, в его сущности — соответствие левитации как движению к совершенству, к идеалу. Мотив психологичен, мотив универсален, базируясь на неоплатоническом постулате о единстве мировой души; мотив философичен, в том духе, каким жива рационалистическая философия любого толка. Коррелятом мотива является оправдание и спасение, но об этом значительно ниже.

В режиме мотива существует незримо-неотвратимый порядок поверхности человека, т. е. порядок обнаружения, оголения, выворачивания души, который может быть описан в следующих стадиях: 1) полифония человека и шизофрения; 2) аутовуайеризм; 3) необоснованная претензия; 4) поверхность.

Наша задача теперь выяснить существо мотива как такового, а не только мотива, ангажированного возникновением вещи, а также проследить генезис всякой мотивированной мысли (дабы убедиться в справедливости или ложности Делёзова утверждения поверхности).

§ 5. Симулякры. И алиби поверхности

В работе «Симулякр и античная философия», в части, посвященной платонизму, Делёз констатирует два противоположных, на первый взгляд, прочтения мира: мир, задаваемый идеями и копиями, и мир симулякров. Основанием такого деления является мотивация платонизма — «в волевом стремлении выделять и отбирать»⁵, «в том, чтобы определить происхождение: разделить претендентов, отличить чистое от нечистого, подлинное от неподлинного»⁶. Очевидно, два прочтения, восходящих к одному мотиву, ноуменально скоординированы. В первом случае различие мыслится с точки зрения изначального подобия и тождества. Во втором — сами подобие и тождество мыслятся в качестве продукта глубокой разнородности. «Мир копий и представлений задается первым прочтением; именно он полагает мир как икону. Второе, противоположное прочтение, задает мир симулякров, в нем сам мир полагается как фантазм»⁷.

Для нас важно то, что в результате мотивированного отбором расщепления вещи Делёз получает копию и симулякр, он не ведет речи о вещах. Платонизм в ракурсе мотивации имеет дело не с идеями и вещами, но с образами, копиями и симулякрами. Иначе быть не может: мотив ангажирован вещным единством, а не идеальной уникальностью; такова традиция прочтения уже не мира, но Платона, в этом, собственно, суть «платонизма». Действительно, задача отбора претендентов — это задача поиска на поверхности. По существу, нет разницы, отбор ли это по образцу (копии) или отбор, основанный на различии и осуществляемый в вечном возвращении (симулякры). Как бы там ни было, копии и симулякры могут быть сопоставлены и это будет ожидаемым отголоском их общего корня, вещной природы.

По существу иной модус бытия может быть задан лишь иным мотивом, не восходящим от вещей, а нисходящим от идей. Это модус не всеобщности, а уникальности, вещи в котором прочитываются метафорически, где мир — метаморфоза.

Но пока нам важна не метаморфоза, а генезис. Важно, что два прочтения мира у Делёза — не корреляты, но один обосновывает другой, в этом ирония Делёза, противоположная сократической. Если Сократ

смеялся над ложными претендентами, то Делёз использует то же оружие в борьбе с претендентами истинными. (Это историко-философская ирония, описанная Ницше как «идиосинкразия».)

Дело в том, что платонизм, строящий мир на основании тождества и подобия, игнорирует то, что тождество и подобие, в свою очередь, основываются на различии: этот тезис — отправной пункт «неоплатонизма» Делёза. Другими словами, в основе представления, образуемого тождеством и подобием, лежит фантазм, заданный различием. Борьба симулякров с копиями приводит не к победе вторых, а к двум различным прочтениям мира, когда в результате выясняется, что одерживают победу первые. Фантазматическая конструкция представления — результат симуляции. «За всю свою долгую историю подлинный платонизм реализовался лишь однажды, и Сократ принял смерть, ибо как только прекращается симулирование Того же Самого и Похожего, последние становятся простыми иллюзиями»⁸.

Сократ должен был умереть, потому что был истинным претендентом, не просто тем же самым, не просто подобным, он был самим собой, и в этой точке под его ногами разверзлась земля. Его смерть — это точное попадание, не копия, а идея; точка, в которой не может идти речи о копии; копия превращается в идею, провозглашая одновременно триумф и гибель.

Чтобы шагнуть за смерть — для Сократа это было возможно, эта вера смешалась в нем со вкусом цикуты, — нужно набраться мужества и вооружиться иронией, поскольку мы осознаем, что вступаем туда *вслед* за Философом; на такой дублирующий шаг решается Делёз. «Алиби» здесь — вечное возвращение и фантазм.

В «Различии и повторении» Делёз описывает три формы повторения: 1) «повторение До определяется негативно, нехваткой: некто повторяет, потому что не знает, не помнит и т. д., потому что не способен действовать»⁹; 2) «повторение Во время определяется становлением-подобием или становлением-равенством: некто обретает способность действовать»¹⁰; 3) повторение в вечном возвращении: «Состояние действия ввиду нехватки не возвращается; состояние агента метаморфозы не возвращается; в качестве вечного возвращения возвращается только результат — необусловленное»¹¹.

Делёз сосредоточен на двух аспектах вечного возвращения: 1) оно уничтожает представление («Негативное не возвращается. Тождественное не возвращается. Одинаковое и Подобное, Аналогичное и Противоположное не возвращаются»¹²); 2) оно утверждает различие; («повторение в вечном возвращении во всех своих аспектах проявляет-

ся как сила, присущая различию»¹³. «Возвращается лишь Утверждение, т. е. Различное, Несходное»¹⁴).

Симулякр — это результат, содержание третьего времени, остаток вечного возвращения¹⁵. Таким образом, только симулируемое, не подкрепленное никаким основанием, необусловленное сохраняется вечным возвращением. Оно и не может не сохраниться, поскольку зиждется на Различии, как и само вечное возвращение. Можно даже говорить о том, что второе — форма существования первого. Симулякр неуничтожим по существу своей природы: он не имеет идеи. Вернее, так: симулякр — вещная жизнь идеи в модусе вечности идеи и изменчивости вещи. Для симулякра путь аннигиляции вещи — «метаморфоза → нехватка → ноль» — теоретически невозможен (ибо симулякр не входит, по определению, в пространство представления) и практически неосуществим (суть всякой симулируемой вещи — в различии, и, таким образом, негация изначально заложена в бытие такой вещи). Онтологически симулякр застрахован «ненадежностью» симулируемой им вещи, т. е. симулякр и жив и мертв одновременно. Он «то» и «не то» одновременно. Он вещь и не вещь одновременно. Такова его природа.

Когда умирает Сократ, осуществляя точное попадание в свою идею, умирая Философом, любая другая смерть в пространстве представления исключается. Когда из числа претендентов отобран истинный, тогда претензия всех остальных будет необоснованной. В пространстве представления после Сократа никто другой не может быть философом, и, разумеется, ни один философ не может больше умереть. В этом правда платонизма. Она не может быть оспорена, она может быть лишь низвержена. Это делает Делёз, чтобы ступить вслед за Философом.

И этот шаг — симуляция: душа бессмертна не потому, что она идея, но потому, что она симулирует бессмертие, симулирует сразу идею (саму себя) и вещь (саму себя в качестве вещи), делая их ненужными, делаясь бессмертной, вечной и изменчивой одновременно. Симулякр души, симулякр-душа, душа как феномен поверхности — вот что бессмертно, вот алиби, с которым можно вслед за Философом пить цикуту, лишь бы и она оказалась симулякром.

Так «вторым» шагом, вслед за Сократом, можно преодолеть смерть, и вечное возвращение — это алиби поверхности, впервые открытое Делёзом.

Теперь остается выяснить, на какой поверхности разворачивается эта смертельная интрига.

§ 6. Фантазм

В «Логике смысла» Делёз называет три основных характеристики фантазма: 1) «он — ни действие, ни страдание, а результат действий и страданий — т. е. чистое событие»¹⁶; 2) «индивидуальность Его сливается с событием самого фантазма, даже если то, что событие представляет в фантазме, понимается как другая индивидуальность или, вернее, как серия других индивидуальностей, по которым проходит распавшееся Его»¹⁷; 3) «фантазм неотделим от инфинитива глагола и свидетельствует тем самым о чистом событии»¹⁸.

Это как бы фантазматическая статика, на основании которой делается вывод о родстве фантазма и события, а также о фантазматической природе вечного возвращения. Второй вывод сделан на основании того, что фантазм, как и вечное возвращение, имеет дело только с результатом: «Фактически, в соответствии с природой события, результат действия полностью отличается от самого действия»¹⁹.

Но пока не ясна динамика фантазма, т. е. не решен вопрос о начале фантазма, мы не можем окончательно определить отношение между чистым событием, фантазмом и вечным возвращением.

Вопрос о начале фантазма — это вопрос о том, как образуется поверхность. Делёз сначала указывает на поверхность первого порядка — сексуальную. Поверхность же второго порядка — метафизическая — это поверхность мысли. Формула фантазма такова: «От сексуальной пары к мысли через кастрацию»²⁰.

У фантазма два начала: внешнее (кастрация) и внутреннее (движение десексуализации). «В этом смысле фантазм обладает свойством приводить в контакт друг с другом внутреннее и внешнее и объединять их на одной стороне»²¹, — вот образ фантазматической поверхности: *лишенность* и *метаморфоза*.

Лишенность, как негативная характеристика начала движения и в то же время как нечто вызванное не стремлением к форме, а потерей, является фигурой страха: страхом кастрации. Фантазм занимает ту область, где ужасное действие еще не произошло, но движение, которое должно бы следовать за этим ужасным действием, уже происходит. Это — боязненное опережение, вне психиатрии оно принимает форму института страхования, метафизическая сущность которого до сих пор не замечается.

Страх, заполняющий область фантазма, может вызываться только телесностью: «фантазм — это процесс полагания бестелесного», поэтому бестелесное демаркирует себя от тела. Фантазм начинается до

кастрации, страх — это страх потери. Но страх потери вызывает движение, и уже это движение трансформирует страх в страх перед телом. То, что движется от страха потери телесности, превращается в движение страха от телесности, — вот иное написание формулы фантазма. Фантазматическая поверхность избегает того, страхом потери чего она образована.

Это уловка поверхности, низвергающая смерть: симуляция смерти гарантирует бессмертие. Можно смело ступить вслед за Сократом, наверняка зная свою симуляционную природу, ибо смерть уже сделала свой выбор. Однако не все так просто, фантазм — отрицание смерти не только метафизическое, фантазм поднимается из глубины тела, недаром Делёз вспоминает эпикурийцев. Мы можем симулировать смерть, выйдет так, что страх окажется необоснованным, мы умрем «не окончательно». Но обманывая страх, нам не удастся обмануть телесность, формой отрицания которой он и является. Все дело в том, что, ступая за Сократом, мы не умираем (это нам гарантирует фантазматическая поверхность), но телесности рискуем лишиться на самом деле.

И счастье, если это происходит по линии сублимации — «операции, посредством которой след кастрации становится линией мысли»²². Благо, если «только» будет образована метафизическая поверхность. Делёз, разумеется, иного исхода и не описывает: мысль либо символизирует все то, что есть на поверхности, — это триумф, либо скатывается к сексуальности — это поражение.

Но дело в том, что как мысль питается сексуальностью, так и фантазм инвестируется телесностью. Значит, риск в первом случае будет связан с кастрацией или бессилием, а во втором — со смертью тела. Мысль нуждается в либидо, а фантазм — в теле; и если речь о крайнем философском предприятии — о следовании за Сократом, то мысль на поверхности должна симулировать бездонную половую активность, а фантазм — бессмертие тела.

Отправляясь в путь, уже зная результат (ибо мы вторые) и надеясь на возвращение (ибо мы знаем результат), мы попадаем на поверхность, где всякое симулирование (даже симулирование смерти) обращается в симуляцию нашей половой силы и бессмертия тела.

Поэтому-то Делёз и пишет, что «вечное возвращение — это уникальный фантазм всех симулякров (бытие всех сущих)»²³. Симулируется не что-то, а как-то, главное не модель, а различие, главное то, что получится, результат. Он даже может вернуться, может быть чистым событием, но никогда не будет тем, что мы ждем, тем, что нужно²⁴. Ни-

что заранее не установлено, и ожидать бессмысленно. Единственное, в чем можно быть уверенным, умирая не так, как Сократ: в бессмертии нашего тела.

Мысль уплотняется, если ей вменяется мотивация. Такова фигура Делёзовой иронии. Нет, пожалуй, более могучего средства утверждения поверхности, чем мотивация. Происходит одновременное и встречное движение: обнаружение глубины и нисхождение высоты — возникает поверхность как общее место противоположного, или, как говорит Делёз, нонсенс, «пассажир без места — место без пассажира», лента Мёбиуса. Здесь уже вполне уместна речь о «бессознательном чистой мысли», психоаналитическая родословная мысли.

Уплотнение мысли — это сюжет рассказа Станислава Лема «Профессор А. Донда»²⁵. Речь идет о том, как критическая масса информации трансформируется в материю. Точка экстремума-перехода — показатель чисто количественный. Не имеет значения, какого рода информация ляжет в основу новой Вселенной, главное, чтобы она достигла экстремума. Любые попытки обойти этот закон приводят к образованию в космосе черных дыр. Вот очевидная оппозиция, с которой мы вскоре столкнемся: «великий взрыв» или пустота.

Уплотнение мысли в разноречивости психологического и религиозного взглядов на мотивацию платонизма: так может быть прочитана «Философия как строгая наука» Э. Гуссерля²⁶. Гуссерль настаивает на том, что источник несостоятельности психологизма, торжествовавшего в науке второй половины прошлого века, лежит в начале философии рационализма: Декарт осуществил неполную редукцию, эмпирический субъект не был вынесен за скобки; то, респондентом чего якобы является трансцендентальный субъект, не аподиктично, логически односторонне, так как в его распоряжении лишь индукция. Трансцендентальный субъект был плохо знаком психологизму. «Психологизм», как вещная составляющая платонизма, левитация, односторонняя мотивация, критикуется Гуссерлем с точки зрения логики и феноменологии. Религиозный взгляд — оппонент иного рода, это скорее вражда на основании взаимной симпатии, берущая начало в разночтении Платона или инвариантности мирового континуума.

Уплотнение мысли — это также генетическая драма с видимостью человеческих комедий, раскрывающая генезис социального поля. «Полифония человека — мотив, аутовуайеризм — симулякр, необоснованная претензия — фантазм и поверхность — смерть Сократа» — этот ряд должен быть пройден нами как бы со стороны сцены, как человеческая комедия. У нас появляется необходимость драматизации событий

поверхности в ином смысле, чем осуществлял эту задачу Делёз: не космология, а комедия.

Но прежде чем приступить к этому, сделаем еще одно замечание: уплотнение мысли — отнюдь не то же самое, что предмет мысли, дело в обертоне динамики и статики. Предметность мысли — высокая традиция европейской философии, самый достойный предмет мысли на пути к истине и Платона — идеи, и высшая из них — идея блага. Персонафикация идеи блага в божественную субстанцию стала точкой отсчета схоластической философии. Практический разум Канта — апофеоз предмета мысли, где мысль отливается в императивную форму, это апофеоз нравственного определения мысли.

Здесь вполне ожидаемо движение Делёза, начало которому сам он находит у стоиков и эпикурейцев, — движение чистой мысли, инвестируемое собственным бессознательным, движение мысли на поверхности, не знающее никаких ограничений, кроме тех структурных, что сами ответственны за ее осуществление.

Вот оппозиция поверхности, произведенной глубиной и производящей смысл, как великий взрыв, рождающий Вселенную и высоту, которую Делёз, наверное, назвал бы черной дырой на том основании, что предметность мысли, гарантируемая нравственностью, скрывает мысль. Такова ситуация, когда черные дыры поглощают свет соседних звезд. Вместо звезд — черные дыры — результат не удавшейся антинравственно-предметной революции, осуществляемой до Делёза лишь здравым смыслом в ранге генетической драмы и человеческих комедий.

§ 7. Полифония человека и шизофрения

Перед нами стоит сама по себе немилосердная задача «поверхностной разверстки» человека. Задача, решаемая только исповедальным жанром, создающим условия сохранения тождества человека за пределами тождества одного сознания. Исповедь предполагает не только разумного, но и нежного слушателя (вспомним обвинение Аглаи, адресованное князю Мышкину, размышлявшему над самоубийством Ипполита), в противном случае даже истина становится недействительной. Однако *жанр* исповеди позволяет обойтись без нежности. Жанр спасает.

Любой взгляд избегает «разверстки» человека, даже предположения о возможной изоморфности человека и поверхности. В результате, с одной стороны, мы имеем религиозный образ, где всякая поверх-

ность сигнализирует о себе болью (крестные ли муки, муки ли суеты сует и града земного) и должна избегаться. А с другой — там, где поверхность постулируется, налицо отсутствие человека. Вместо человека — виды, функции, слова. . . Сам Делёз, разворачивая поверхность, говорит о безличности и доиндивидуальности сингулярностей.

Всякое действие поверхности связано с болью, ее же разрушение — с дисперсией человека, с суетой. Всякая исповедь, само появление которой вызвано стремлением унять боль, предполагает слушателя, фигуру Другого.

Исповедальный жанр обеспечивает такое расширение человеческого пространства, когда субъективность универсализируется, собственно рождается. Такой жанр, который позволяет нам слышать человека, но запрещает о нем говорить. Можно говорить лишь с ним (ситуация, как и в полифоническом романе Достоевского в описании Бахтина). Человек превращается в субъект, и переход этот озаглавлен отключением болевого регистра.

Жанр спасает личность для субъекта — в этом интрига человека, исповедующегося не перед Богом.

Нам необходимо было сделать эти замечания перед началом исследования проекции человека на поверхность, чтобы враз отмежеваться как от исповеди, так и от никогда и ничем не оправданной объективации человека. Пройти между крайностями *Ego* и стихии, попытаться найти человека там, где он есть, и не звать его оттуда, где он только что был или куда еще не пришел, — в этом задача теоретической «разверстки» человека.

«Разверстка», или объективация, человека — вещь обычная, психологически доступная. Но сколь проста она практически, столь же сложна для теоретического осмысления. Поскольку здесь перед нами трудность не вида антиномии (опыт объективации есть), но апории, то шанс у теории объективации есть, тем более что такая работа уже проделана Бахтиным в «Поэтике Достоевского» (в той части теории, которая относится к роману). Бахтин, сравнивая романы полифонического и монологического типов, говорит о способах объективации события, осуществляемой в монологическом романе, их три: сюжетный, лирический, познавательный.

М. М. Бахтин определяет роман Достоевского как роман-полифонию: «Множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события»²⁷. И событие это, по сути, — диалог: «Жить — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. . . Все

средство, диалог — цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия»²⁸. Бахтин говорит о «диалогической сфере бытия этого (человеческого. — Е. М.) сознания»²⁹.

Важное отличие полифонии от традиционного романа лежит уже в авторском замысле. Бахтин так сравнивает романы Толстого и Достоевского. Толстой: «Все скрепы и завершающие моменты этого монологического целого лежат в зоне авторского избытка, в зоне, принципиально недоступной сознаниям героев»³⁰. Достоевский: «Для себя самого Достоевский никогда не оставляет существенного смыслового избытка, а только тот необходимый минимум прагматического, чисто осведомительного избытка, который необходим для ведения рассказа»³¹.

Таким образом, смысловой избыток, остающийся у автора, исключает полифонию, развертывание независимого сознания героя, но делает возможной объективацию героя. В общем пространстве — автор-герой — производство смысла сосредоточено на одном полюсе. Такова картина объективации. Она может быть выражена и в виде противоречия, сформулированного Клапуцием: «Я считаю, что это первый закон творения миров, его неотделимая антиномия. Либо мы сотворим понятных нам, и тогда они должны быть богоподобными, либо создаем непохожих, судьбе которых не сможем даже сочувствовать, ибо она останется для нас непроницаемой тайной»³².

Смысловой избыток, сохраняемый автором, обеспечивает прозрачность героев. Если производство смысла передается героям, они обретают дар «полнозвучного слова», то человек в художественном произведении, по мнению Бахтина, может быть изображен с наибольшей реалистической точностью. Второй случай — замысел, предоставляющий свободу.

Миры героев, за которые не несет ответственности автор, существуют диалогически и составляют событие. Такая позиция автора является залогом события: «Автор же освещает уже не действительность героя, а его самосознание, как действительность второго порядка»³³.

На уровне события уже не существует различия между авторским вымыслом и действительностью, все сливается в «действительность второго порядка». (А Делёз настаивал бы на том, что этот порядок как раз наиболее действительный.) Полифонический роман производит событие, действительность. Осуществляется это диалогом свободных сознаний, но замышляется как дар свободы. Самая большая сложность в функционировании такого порядка — претензия, предъявляемая твор-

цу, которая в себе же находит разрешение на пути теодицеи. Важно то, что эта претензия (и ее разрешение) должна действовать постоянно, как механизм, ответственный за единство события. Автор, дарующий свободу героям, должен быть готов к обвинению. Герой, получающий свободу, должен быть готов к страданию.

Если мы идем по пути объективации не человека, но механизма осуществления единства события (а без всякой объективации нам, видимо, не обойтись), приходится сталкиваться с претензией. Ее мы постоянно встречаем и у Достоевского: богоборчество и христианство (претензия (и ее разрешение) к творцу), скандал, преступление, наказание.

Мир Достоевского, как и любой другой, претенциозен в том смысле, что его единство осуществляется обвинением и страданием. Важно то, что две эти вещи не создаются напряжением между людьми, между творцом и тварью, они сами есть напряжение; они постоянные, конституирующие участники драмы. И драма эта в качестве завязки и развязки имеет претензию.

Претензия — первый шаг саморазверстки человека, самообъективации. Вся сложность несовместимости теории и практики объективации человека в том, что теория осуществляет объективацию другого (это теория «монологического» романа, лучше сказать, его писательская практика), а практика объективации осуществляется самим человеком. Всякий раз, когда речь идет о человеке «в целом», например, о человеке масскультуры, об обезличивании, потере им индивидуальности, потребительском характере его экзистенции, имеет место подмена: вместо живого человека — человек объективированный, для которого безличность, потерянности и пр. — вещи естественные. Всякий раз такой речью творится монологический роман, пишется книга книг из «Вавилонской библиотеки» Борхеса. Это всегда речь от третьего лица, всегда виртуальная пощечина безличному *Dasman*.

Наша цель — проследить путь самообъективации³⁴ человека. Осуществление этой задачи представляется возможным, ибо вехи на этом пути будут носить действительно безличностный характер и вместе с тем являться основанием личности (таковы, например, обвинение и страдание). Неоплатоники доказывали тезис о единстве мировой души ссылкой на возможность сочувствия, сострадания — мы сейчас стоим на том же основании.

Сделаем пока промежуточный вывод. Различие между романной и человеческой полифоничностью исчерпывается замыслом: если замысел в том, чтобы даровать свободу, то мы имеем дело с событием. Справедливо по части человека и обратное: чтобы человек становился собы-

тием, он должен быть полифоничен. И если звучание романа и человека строится на контрапункте — *punctum contra punctum*, — то верно ли, что полифония человека — это полифония его сознаний? Если так, то это уже поверхность, обнаруживаемая шизоанализом.

И другой вопрос: когда автор раздает героям избыток смысла и свободу, то что он требует взамен? До сих пор мы имели дело только с частью авторской воли: с волей к творению, но исчерпывается ли творец творением? Героическая вера человека состоит в том, что да, исчерпывается. Но суд не есть ли свидетельство того, что творец существует еще и за пределами экзальтации творческого акта?

Объективация человека суть метафизическая операция. Всякая попытка представить ее в качестве трагедии первого лица единственного числа, грамматической трагедии и какой бы то ни было еще — выражение тоски об утраченном.

Объективация — результат проецирования человека на поверхность, осуществляемого самим человеком. Не существует человека вне объективации, вне роли, маски, рода, вида — это режим не прямой речи, *Dasman*. Объективация — это Вавилонская башня, грандиозное произведение человека.

Объективация гарантирует отсутствие боли, определяющей человеческие границы, поэтому она — средство тотальной коммуникации. Это механизм, «смещение языков» означает теперь механическое же повреждение. Однако существование машины желания, работающей только в испорченном виде, делает разрушение Вавилонской башни класса *Hi-End* невозможным даже для Бога. Секрет в том, что новый Вавилон не претендует на небеса, он их полностью заменяет. Поверхность обходится сама собой: она генерирует смыслы и сама же их и поглощает.

В основе объективации — полифоническая природа человека и врожденная неспособность держать контрапункт. Как ни странно, лучше многих полифоническую природу человека выразил Фрейд, сказав об инстинкте к смерти (конечно, не он первый, еще раньше был Гегель).

Неясным остается механизм объективации. Непосредственную объективацию осуществляет творец, не дающий твари свободу, однако это не наш вариант мироустройства. Не является ли претенциозное функционирование мирового порядка равной свободой условием объективации? На этот вопрос нам предстоит ответить.

Первое проникновение Делёза в событие — рана, размышление о ране Ж. Боске. Боске пишет: «Мою тягу к смерти, которая была поражением воли, я заменяю на страстное желание смерти, ставшее апофеозом воли»³⁵.

Желать смерти, бороться с течением, не терпеть, а негодовать, жадно нарушать гнет — такова подоплека события Делёза. Это напряжение, присущее событию, выражается его двойственностью: 1) «момент собственного осуществления в настоящем, когда оно воплощается в положении вещей, в индивидуальности или личности»; 2) «есть будущее и прошлое события самого по себе, отделенного от всякого настоящего, свободного от всех ограничений положения вещей, безличного и доиндивидуального, нейтрального, ни общего, ни частного — *eventum tantum*»³⁶.

Другими словами, это двойственность осуществления и контросуществования моей жизни сейчас и безличной жизни до и после; или, как говорит М. Бланшо, двойственность раны и смерти, смертельная рана.

Первое, что удается услышать в двуголосии Делёза и Бахтина, — различие материала события: у Делёза — сингулярности и время, у Бахтина — сознания и пространство (Бахтин настаивает на том, что Достоевского интересует в первую очередь взаимодействие, а не развитие, значит, пространство, а не время).

Но различие это мнимое, во всяком случае, за крайним пределом события — за раной. Рана отмечает уже личность на сингулярной поверхности. Делёз называет два имени: Бог и актер. Первый — это осуществление: «То, что для человека — прошлое и будущее, Бог проживает в одном вечном настоящем. Бог — это Хронос»³⁷. Второй — контросуществование: «Актер дублирует космическое и физическое осуществление события своими средствами, т. е. сингулярностями поверхности, и поэтому более отчетливо, резко и чисто»³⁸.

Раненый Бог и актер, разыгрывающий свою смерть, то, что может быть названо событием, это его поле. Событие — не происшествие (что часто подчеркивает Делёз), оно вне положения вещей, доиндивидуально. Событие — нечто невозможное в мире. Это осознанная претензия, претензия с расплатой, которая одновременно выполняет прямой и обратный ход: Бог виновен, но я свободен; Бог страдает за меня, но я провозглашаю его смерть; рана и смерть. Здесь связка мира осуществляется постоянно, претензия выдвигается и забирается назад; замысел, даровавший свободу, непрерывно осуществляет ее как свободу события.

Событие ввиду этого замысла — внешность и содержание свободы: событие должно быть свободным от зримого порядка мира, но и свобода должна постоянно осуществляться в событии.

Повторимся: событие — это не то, что происходит само собой, событие требует одновременного осуществления — контросуществования. Значит, речь идет о какой-то инерции³⁹ положения вещей и индивидуальностей, которую можно преодолеть. У Делёза сингулярности делают это *apriori*, в этом суть конотаций лейбницевской монадологии. Вопрос об инерции мира, вещей и их положения, — постоянный вопрос философии, инерция всякий раз обозначается апофатически: «вещь в себе» Канта и молчание Витгенштейна («о чем нельзя говорить...»). Вот два отношения к инерции мира: самодвижение (катафатика) и непознаваемость (апофатика). Но иначе, допуская активность творца, а не просто имея с ней дело, позволяет взглянуть на вещи Бахтин. Замысел, дарующий свободу, переносит все напряжение (в том числе инерционное сопротивление) в пространство между героями. Это не сингулярная поверхность, генерирующая смысл, когда рожденная этим же путем индивидуальность встречается с инерцией; младенец, кричащий в ужасе от встретившего его мира, но герои, рождающие и смысл, и инерцию из «взаимодействия полновесных сознаний»; дети, играющие в песочнице, с вызывающим безразличием ко всему остальному. Мир создается не сингулярностями, но героями. Страсти в песочнице — мировые страсти, комки песка — атомные бомбы, победа в игре — благодать, поражение — кара Господня.

Мир, создаваемый сознаниями, — это, по сути, война, если мы вспомним, как создаются и взаимодействуют эти сознания: боль, рана, претензия, скандал, преступление, наказание. Но все же это мир, созданный полифоническим романом, или мир, созданный полифонией человека. Мир как гармония — уже не пространственная, а временная характеристика; мир как пространственно-временная трансформация. В этом — полифония человека, его единственный шанс состояться, стать событием в том мире, который осуществлен пусть самым благородным, но все же не его замыслом, — в контрапункте собственных сознаний-чувств (в осуществлении идеи до чувства, как сказал бы Бахтин), в контросуществовании самого себя, в самопретензии, саморазрушении, в смертельной ране, которая, может быть, дарует жизнь. Полифония, разорванность сознания — шанс стать человеком или быть им гармонически, т. е. не всегда, а только трансформируя пространство во время (пусть даже в вечность, как христианин).

§ 9. «Подтасовка гипостазированного сознания»

Но нельзя обойти решительную трудность теории объективации человека. Она в следующем: при кажущейся универсальности событийной транскрипции бытия необходим мотив, позволяющий эту универсальность утверждать. Все-таки Бахтин говорит о полифоническом романе, а не о полифоническом человеке. Есть какая-то трещина между романым и мировым событием, преодоление которой — само событие. Это событие Бланшо, говорящего о себе: «Я сжигаю свою жизнь между строк». Трещина проходит между искусственным и естественным, между тварью и творцом, между объектом и субъектом. Очевидно, задание объективации, равно как и деуниверсализации событийности, метафизически возлагается на субъекта.

В первом издании «Критики чистого разума» Кант предлагает прекрасную теорию подтасовки гипостазированного сознания⁴⁰. Речь идет об иллюзии, «заставляющей нас принимать единство в синтезе мыслей за воспринятое единство в синтезе этих мыслей»⁴¹.

С одной стороны, апперцепция — условие возможности категорий, с другой — категории основаны на апперцепции (в апперцепции осуществляется единство многообразия наглядных представлений; синтезом же этого многообразия являются категории). Поэтому мыслящее Я (душа) посредством категорий познает скорее не себя, а сами категории и с их помощью все предметы, т. е. мыслящее Я в абсолютном единстве апперцепции познает не себя, а «через самого себя». Между мышлением (определяющее Я) и мыслящим субъектом (определяемое Я) есть, следовательно, разница: познание отличается от предмета. Не замечать этой разницы — значит обрушиваться в психологические параллелизмы и утверждать: 1) субстанциальность мыслящего существа; 2) его простоту; 3) его личность; 4) сомнительность существования всех предметов внешних чувств.

Выход из этой «естественной и в высшей степени соблазнительной» иллюзии в том, чтобы найти «повод предполагать, что мы вполне *a priori* законодательствуем в отношении нашего собственного существования»⁴², т. е. в том, чтобы обнаружить нравственный закон, который границы чистого разума сделает для человека условными. Выход может быть найден в переходе от чистого к практическому разуму.

Проблема, выражаемая Кантовой теорией подтасовки, — в необходимости различать мышление и мыслящего субъекта; в том, что мышление необратимо на того, кто полагается его агрегатом; в том, что мыс-

лящий субъект — темное пятно в естественном свете разума. Всякое самосознание имеет право на ранг только гипостазированного.

Так и преграда между романной и мировой событийностью — субъективная, функционирует как подтасовывающее гипостазированное сознание. Там, где речь идет о мышлении, мыслящий субъект никогда ничего не услышит о себе. Там, где речь идет о событии, виновник уже не в силах ничего исправить, потому что это действие, поток, а не результат и форма. С точки зрения последних, мышление осуществляется субъектом, поэтому результат, знание — слепок определяющих его (субъекта) способностей; и событие инициируется кем-то, кто под тем или иным предлогом, по той или иной причине преодолевает инерцию положения вещей. Но само действие — мышление и событие — стихия, не определяемая инициированием.

Всякое проведение различия между миром и романом, между искусственным и естественным... обман, подтасовка гипостазирующего сознания второй степени, когда мыслящий субъект берется за составление не только собственной карты, но карты универсума. Космос, по сути своей, не картографируем, любые его снимки — моментальные фото, поскольку состоит он не из зеркальных отражений субъектов, а из потоков мысли. Космос состоит не из виноватых, а из событий, уже безличных, уже не индивидуальных. Это «законодательство» мира.

По существу, перед философией, как всегда, стоит задача критики психологизма, утверждающего равноправие субъекта на универсальной поверхности мира. Но субъект — только орган. Ясным это стало задолго до времени Канта и Гегеля: Гераклит, утверждавший, что «прекраснейший космос — словно слиток, отлитый как попало»⁴³, исключает зрение и оценку даже со стороны демиурга, тем более что о последнем он вообще молчит; Платон, вводя возможность двойной мотивации (не только со стороны вещей, но и идей), уже исключает возможность универсальной психологической поверхности, он вводит высоту в философию. В наше время Делёз, создавая свою поверхность, наделяет ее в высшей степени выразительной силой, несмотря на всю ее кажущуюся изоморфность. Впрочем, в последнем утверждении нам еще предстоит убедиться.

§ 10. Шизофреник: машина тел и эффектов. Шизофрения и полифония

Для Делёза⁴⁴ этиология шизофрении — в совмещении-борьбе глубины и поверхности. Исходное различие сознаний вписывается им

в транскрипцию тело-эффект, стоическую дихотомию. «Хотя смысл является результатом действий и страданий тел, это результат совершенно иной, чем они, природы, поскольку он — ни действие, ни страдание»⁴⁵. С одной стороны, смысл: он возникает на поверхности между сериями предложений и вещей или внутри самого предложения, «эти две серии соединяются через их различие»⁴⁶. С другой — глубина тела, в которую обрушивается поверхность. Шизофрения — способ взаимодействия глубины и поверхности, ответ на вопрос, почему «все, что пишется, — ПОХАБЩИНА» (Арто). Роль шизофреника в том, «чтобы разрушить слово, вызвать аффект и превратить болезненное страдание тела в победное действие, превратить подчинение в команду, причем в глубине, ниже расколотой поверхности»⁴⁷.

Смысл — это эффект тела, но возможен обратный эффект, или эффект с отрицательным знаком: тело реагирует на поверхность с ее двойной сериацией предложений-вещей. Действие и страдание, результативавшие в смысл на поверхности тела, переживаемые в глубине этого же тела, разрушают поверхность, они «поглощают-выделяют» эффект-смысл, не давая ему выбраться на поверхность и там остаться. Тело пульсирует, осуществляя вечный круговорот собственного эффекта, исключая поверхность. Шизофреник вечно осуществляет глубину. Его дело — поглощение поверхности, но Делёз подчеркивает, что шиз реагирует не на смысл, а на слово, т. е. он реагирует не на эффект тела, а на то, что олицетворяет и воплощает этот эффект. Тогда шизофреник — это и есть механизм действия и страдания самих по себе. Шизофреник воплощает действие-страдание тела. Он не болен, потому что не владеет смыслом, — он сам условие этого смысла. Не смысл для него, а он для смысла. Он творец.

Единственной гарантией плода такого творчества может быть лишь неутомимость различия: только если различию, проходившему смыслом между вещами и предложениями, между страданиями и действиями, удастся разделить тело и эффект. Вопрос можно поставить так: до тех пор, пока смысл не обладает властью над шизофреником, эффект возможен. Если не все вдруг переворачивается и эффект начинает воздействовать на тело, а шизофреник подчиняется созданному им же смыслу, то круг замыкается без различия и это уже не вечное возвращение, а закон тождества, в мире не остается зазора, в котором взрывается событие. Когда все сходится, тогда все сходится. Все дело в шизофренике: он должен быть!⁴⁸ Только он может работать как машина, непрерывно отвечая на страдание действием, и наоборот. Если все так, — прекрасно, тем более, что по симптомам, перечисленным

во втором издании БСЭ⁴⁹, к шизофреникам можно отнести всех, кроме маленьких детей.

Так, шизофрения — отпечаток полифонии человека, в полном смысле психическое явление с точки зрения того, как механически и безотказно она осуществляет события-эффекты⁵⁰. Шизофрения — поверхностный эффект полифонии, ее полная телесная разверстка. Шизопатология — это первый вид объективации человека, на который мы можем указать, а именно: телесной объективации — человек-тело. Обнаружение этого пути — заслуга Делёза.

§ 11. Вина, суд

Мы сделали пока только один шаг в направлении объективации человека, но уже встретили первое опровержение выдвинутого тезиса, утверждавшего, что объективация человека — это *всегда самообъективация*. Трудность мнимая, ибо в действительности не только действие, но и страдание требуют первого лица единственного числа.

В шизопортрете человека легко узнать его телесную объективацию. Столкнувшись с этим, Делёз и Гваттари⁵¹ предлагают систему терапии, — шизоанализ, — способную уничтожить следы такого рода объективации. Зло обнаружено и намечен путь борьбы.

Тем не менее это еще не все зло. Начало объективации человека — в полифонии, там же, где начало пути к событию, но он не завершается шизофренией. (Шизофрению с полифонией можно сопоставить так: машина желания вместо самовозрастающего логоса; или желание земной Афродиты вместо Афродиты небесной. Одно замещает другое.)

Объективация человека, как и все, что связано с полифонией и гармонией, — процесс жесткий. Раз оказавшись в эпицентре действия-страдания, человек, как фотоснимок, проявляется во всех связанных с этим следствиях. Всегда есть тот, кто действует; всегда есть тот, кто страдает. В этом измерении на карте мира проявляется личность.

Бессмысленно утверждать, что бессилие человека перед лицом пробужденных им стихий, обрушившихся на него или прошедших мимо, как бы выводит его из игры. Человек существует не только в ранге личности, того, кто действует и страдает; на карте мира он также присутствует как некий ретрослед собственных инициатив. Иными словами, человек не только действует или страдает, он еще бывает виновен или нет.

Перед нами два измерения: действия и вины, потому что точность их наложения не зависит от человека, их можно вводить в ранг мировых.

В самом деле, есть без вины виноватые и незаслуженно благодетельствованные.

Нас интересует вина как возможность человеческого измерения мира, ретроинии человека как следа (не важно действия или бездействия, страдания или блаженства), видимого лишь самим человеком; как того, где все люди незаменимы.

Сила вины двояка: отсутствие вины означает потерю идентичности (без вины человек становится другим человеком); с другой стороны, боги могут превратиться в женщину только по закону вины: только в том случае, если она найдет или вновь прочертит свой ретрослед на поверхности человеческого тела.

На наш взгляд, именно вина является направлением второго шага самообъективации человека: появляется невидимый ему «зритель», человек вступает в фазу «аутовуайеризма».

В первом томе «Дон Кихота» происходит интересный случай. Санчо на некоторое время оставляет своего господина в горах, где тот будет истязать свою плоть: биться головой о камни, ходить в одной рубашке, морить себя голодом — все во славу Прекрасной Дамы. Добрый оруженосец умоляет благородного идальго ничего этого не делать, ведь если Дульсинея ничего не увидит собственными глазами, то он, Санчо, сможет ей рассказать о муках любви рыцаря такое, что самому рыцарю никогда из себя не вымучить. Дон Кихот не соглашается, остается один и истязает себя. Это случай вуайеризма: он видит себя со стороны. Правда, не своими глазами, но глазами Дульсины. «Зритель» персонафицирован, его Дон Кихот видит гораздо лучше, чем самого себя.

Здесь нам важен момент имплантации вины: Дон Кихот должен действовать и страдать, потому что он рыцарь своей Дамы, потому что Дамы этого достойна. Потому что он — Дон Кихот, в конце концов — вот момент объективации! На сей раз это романтическая объективация. И ее сила еще недооценивается. Романтическая объективация — смысл, дух человеческой претензии. Ее результат: теодицея (из чувства вины перед Богом) и абсолютный дух (отсюда же и еще из желания Ему помочь).

И самое важное, что если в первом типе объективации действие и вина совпадают (человек сам превращает себя в тело и (или) страдает от этого), то во втором случае человек полностью освобождается от действия-страдания, для осуществления одному ему видимого ретроследа, для чувства вины.

В генеалогии морали как проекте естественной истории морали Ницше соединяет оба плана объективации: у него страдание и вина свя-

заны общим полем долгового права: «в долговом праве таится рассадник мира моральных понятий»⁵², «здесь сцепились жутким образом и, пожалуй, намертво» крючки идей «вина» и «страдание»⁵³. Этот двусоставной агрегат появляется в процессе сознания *ressentiment*, ведущего к аскетическому идеалу. Первое условие этого потока: различие между сильными и слабыми и, как следствие, — «интровертирование инстинкта агрессии и жестокости»⁵⁴ у последних.

Генеалогия морали начинается с динамических категорий («сильные» — «слабые»), с разницы потенциалов: того, что связано сугубо с действием-страданием. Очевидно, вина в этой истории на особый план претендовать не может. Еще и потому не может, что это естественная история морали, а не биология морали (в том смысле различия, какое видел между эпистемами Фуко).

Генеалогия формирует вуайеризирующую фигуру в том же пространстве, где движется поток *ressentiment*. Аскетический идеал как венец развития — недремлющее око, надзиратель, схема аутовуайеризма.

Отличие Канта от Ницше состоит в том, что первый представляет морали «независимый», иной план — практический разум.

Путь вины в плане, независимом от действия-страдания и предлагаемого ими способа объективации, проходит через утверждение телесности и акцентирование болезненной телесности. Здесь обязательно должна существовать инстанция, проводящая объективацию, выносящая приговор. Не обоюдосторонняя мутация вины и страдания, а суд. Не вина за страдание, не страдание за вину, а страдание за вину, признанную судом. Появление этой дополнительной инстанции между полями действия и вины говорит как об их независимости, так и о необходимости координации между ними. И компетенция долгового права в этом процессе недостаточна.

В XVII в. в Порховском уезде Псковской губернии была записана легенда о горе Судоме. С неба над этой горой свисала железная цепь, спорщики должны были подняться на вершину и подтвердить свою невиновность. Если цепь после этого давалась в руки, то человек говорил правду, если цепь поднималась — значит он лжец. Это образец безупречной судебной координации. То положение долгового права, когда вина и страдание находятся в одной плоскости. Однако история этим не заканчивается, профессор Буслаев рассказывает ее до конца⁵⁵. Однажды на гору Судому поднялись два человека: один утверждал, что дал другому займы десять рублей, а тот их не отдал; другой соглашался с тем, что деньги он брал, но настаивал на том, что долг все же вернул.

Истец повторил свои слова, цепь далась ему в руки. Затем ответчик пошел к цепи, передав свой посох ответчику, «чтобы не занимал руки», тоже повторил свои слова — цепь подтвердила их истину. Оба оказались правы, и никто не был виноват. Но правда выяснилась: деньги находились в посохе ответчика. Но не цепь в результате скоординировала вину и страдание. Вот на этом зоре координации, где рвется железная цепь правды, мы настаиваем. Правда не может, не в силах (или не всегда в силах) пройти путь от страдания до вины. Суд как инструмент правды может обезопасить себя от ошибок координации презумпцией невиновности, регламентом следствия и пр., но только до некоторой степени. До точки, где связь между виной и действием разрывается.

Есть два способа объективации: тела и вины. Первый осуществляется имплантацией болезни, второй — судом. Причем последний может существовать и как третейский, и как самосуд; важна на этой плоскости фигура зрителя, вуайера.

Переход от независимого суда к самосуду осуществляется очень просто: в теории среды. Когда обвиняемый, а главное, все вокруг считают, что он — жертва среды, что его «среда заела», то это суд судьей. «А судьи кто?» Единственная судебная инстанция, обладающая абсолютным могуществом, — это Страшный Суд. Но он существует в совершенно иных гармониях, не на линиях пересечения плоскостей человеческой объективации, а как богочеловеческое созвучие.

Эпизод с посохом есть во втором томе «Дон Кихота» — там судья Санчо догадается, что деньги в посохе и рассудит справедливо. Вот его отличие от рыцаря: он сам осуществляет суд над другими, а Дон Кихот судит себя. Дон Кихот еще в области романтической объективации, а Санчо уже на шаг впереди — весь в объективации Другого. Кто же он, координирующий вину и страдание, определяющий правого и виноватого, как не объективатор третьей степени?

На этом третьем шаге механизм объективации еще более усложняется: в начале это просто проекция полифонии на поверхность тела, ранящая и язвущая тело, превращающая его в тело-решето шизофреника. Затем это воплощение полифонии в мировое пространство, когда вуайер конституирует некое дополнительное, виртуальное пространство вины, отличное от «обычного» порядка мира. И вот третий шаг — персональная узконаправленная объективация, которая осуществляется уже не стихией и структурами, а человеком, самостоятельно прошедшим первые шаги в горниле объективации. А судьи кто?

§ 12. Другой. Еще раз необоснованная претензия

Третий рисунок объективации вырезается одновременно на теле человека и на невидимой ему трансценденции взгляда со стороны, поэтому требует напряжения всех сил. Это одновременно мучительная и головокружительная операция. Головокружительно-мучительная.

Идет драма субъект-объектных отношений не как интеллектуальное происшествие, но как любовь, садизм, мазохизм, как событие. Для метафизического театра драма эта поставлена Сартром как «Первичное отношение к другому»⁵⁶.

«Я целиком отождествляю себя с моим бытием-под-взглядом, чтобы сохранить внеположенную мне свободу глядящего на меня другого и, поскольку мое бытие-объектом есть мое единственное отношение к другому, постольку это бытие-объектом оказывается единственным имеющимся у меня орудием для присвоения мною себе чужой свободы»⁵⁷. Присвоение чужой свободы, т. е. подвергнутой персональной мутации, призвано обеспечить мою свободу, однако влекомая той же мутацией субъективность, чтобы гарантировать себя, должна стать объективностью. Чтобы сохранить себя, я должен стать для другого объектом, имманентным порогом, внутренним механизмом его свободы. Мое бытие здесь — сугубо субъект-объектное, оно осуществляется в требовании любви от другого. Это предприятие уязвимо сразу с трех сторон: во-первых, любовь «по своему существу есть обман и система бесконечных отсылок, потому что любить — значит хотеть, чтобы меня любили, т. е. хотеть, чтобы другой хотел, чтобы я его любил»⁵⁸; во-вторых, другой в любой момент может «пробудиться», превратив меня в простой объект среди других объектов; в-третьих, появление «третьего» разрушает абсолютность любви. Казалось бы, существует более простой способ утверждения собственной объективности — мазохизм: «Мазохизм есть постоянное усилие, имеющее целью уничтожение субъективности субъекта путем вручения ее другому»⁵⁹. Однако это усилие «сопровождается изматывающим и сладостным сознанием провала» — провала, потому что мазохист в своем состоянии кажется объектом только для другого, сам же он обречен постоянно в это состояние входить.

Вопрос может быть поставлен так: является ли любовь тем напряжением, которое возникает вследствие субъект-объектной динамики? Настолько ли весома мера бытия субъекта и объекта в измерении любви? Стать объектом объектов для другого, мерой его свободы — значит утвердить свое бытие. Но, во-первых, это бытие утверждается толь-

ко для Него, т. е. этот род бытия требует таких условий разворачивания, когда логика будет абсолютно двузначной, когда для моего бытия будет достаточно бытия другого. Если возможна эта редукция от других к Другому, то возможен и еще один шаг: от Другого до меня. Он и осуществляется введением константы свободы: я — гарантия свободы Другого, Другой — гарантия моей свободы. В результате речь идет всегда о чужой свободе. Первое, что отчуждается в объективации, — это свобода. Далее, ничто как непроходимая граница между мной и другими не преодолевается введением субъект-объектной динамики по той же причине: Другого за моим пределом может не оказаться, но это не помешает моему любовному предпрятию, если речь идет об обладании *только* телом другого или *только* его трансценденцией; даже если речь идет *только* об обладании вообще — можно владеть пустотой и это самое большое богатство, поскольку природа власти не терпит пустоты, свято место пусто не бывает, ничто начинает порождать свои химеры. Короче, достаточно только встать в положение субъекта, как объект появится, и если при этом постоянно прилагать определенные усилия по самообъективации, придет «любовь». Дело в том, что между субъектом и объектом любовь может быть только нарциссической, это всегда одно и то же лицо, один и тот же синтез такого бытия и ничто ни к чему не приводит. Наконец, в-третьих, бытие-под-взглядом и ничто одиночества — вещи несопоставимые. Фольклор соединяет их в связку одиночество-женитьба⁶⁰ на основании динамики труда-страдания и счастья-заслуги: герой отправляется в трудное путешествие и вознаграждается за труды счастливым браком. Но в этом миссия здравого смысла — оздоровление и гигиена разума. В действительности, как мы видели, взгляд другого может быть собственной трансценденцией в ничто, попыткой завоевания для собственного бытия пространства ничто, но никак не синтезом бытия и ничто. Иначе, под взглядом другого я могу быть одиноким, это когда меня не любят: тем более, когда не отвечают на мою любовь.

Здесь вновь звучит мотив претензии, как скрежет механизма самообъективации человека, как обвинение и страдание, как вина и страдание. Дело в том, что претензия человека всегда не обоснована: только так она и может осуществляться. Обоснованная претензия — нонсенс, растянутая во времени процедура вступления в свои права, затем — апофеоз долгового права, когда вина и страдание сливаются. Только если у претензии нет основания, за действием последует страдание, а вина не будет с ними скоординирована. Это условие существования того мира, в котором человек ищет алиби для своего бытия, в котором

он не спасается, а прячется-скрывается в своих бесчисленных объективациях (и это не легко, конечно) того мира поверхности, где единственным шансом спасения от самим человеком нагроможденных объективных порядков является *выражение*, как сбрасывание объективного панциря, скорлупы, как рождение в другом мире. Действительно, только выражение в объективном мире может быть линией спасения. Вернее, это уже вертикаль к объектной психоперформации, спасающая от дальнейшей объективации. То, что выражается, выражается ни для кого и ни для чего, выражается *что*, выражается поверхность, погибает выражаясь. Выражение — онтологическая практика спасения.

Однако мы немного спешим, есть еще четвертый шаг объективации, лежащий между виной, действием-страданием, короче, спасением как динамической составляющей объективации вообще и выражением как осуществлением поверхности, как практикой спасения; когда поверхность и ведущее по ней спасение перерождаются, снимают предыдущую свою стадию, и снятие происходит в выражении. Речь идет о языке как границе.

§ 13. Язык

«Положение субъекта главным образом определяется его местом в мире символического»⁶¹, «человек говорит, но говорит он благодаря символу, который его человеком сделал»⁶², — знаменитые слова Лакана, утверждающие символическое бытие человека.

Отношения речи и языка внутри субъекта складываются парадоксальным образом, показателен третий «парадокс субъекта, теряющего свой смысл в объективациях дискурса»⁶³.

Задача освобождения речи состоит, по Лакану, в том, чтобы ввести субъект в язык его желания, в «первичный язык». И это символический язык: «символ с самого начала заявляет о себе убийством вещи, и смертью этой увековечивает в субъекте его желание»⁶⁴.

И, наконец, самое главное: «Свобода человека вписывается в конституирующий ее треугольник, образуемый отречением, навязанным желанию другого под угрозой смерти за наслаждение плодами его рабства; добровольным самопожертвованием по мотивам, задающим меру человеческой жизни; и жертвенным самоубийством побежденного, который лишает господина плодов победы, оставляя его в одиночестве, где нет больше ничего человеческого»⁶⁵.

Иначе говоря, свобода человека ограничена смертью. В рамках бытия для Другого, когда бессознательное — речь Другого, возможно любое расширение субъективности, вплоть до самой смерти. Человека как символическое существо определяет Символ — смерть, а руководит им инстинкт к смерти. Человек свободен, желая смерти. Точнее, символическое бытие человека, определяемое его отношением к Другому в режиме субъект-объектного диссонанса, это область субъективного. Ее можно расширять как на Другого, так и на бессознательное, здесь возможна объективация, вот она-то и осуществляется в смерти, в пороговом символе. Самое большее, что может символизировать человек в субъективном (символическом) бытии, — смерть, самое большее, что он там может осуществить, — инстинкт к смерти. Бесспорно, язык как то, что вызывает представления, речь как ответ Другого на мое желание⁶⁶, именно язык и речь — константы человеческого символизма.

Но если претензия всегда не обоснована, а субъект Лакана — это пациент, в той ситуации, когда психоаналитик, по существу — третий, заменяющий Другого и приходящий как раз из того ничто, которое так и не пустило Другого, то насколько желанен Доктор? Поставить желание в основу субъективности — значит решить вопрос ее пределов, ее качества. Завершенная субъективность психоанализом деперсонифицируется, становится категорией количественной, которая по этому же вектору может быть инвентаризована лишь в интересующей значимости. Не важно, *кто* Другой, не важно, кто я, истина этого положения вещей, как справедливо говорит Лакан, — смерть. Смертная субъект-объектная машина, результат предельной объективации человека, объект объектов — язык. Психоаналитик может руководить машиной, пользуясь речью. Абсолютную власть дает рычаг желания. Люди, подчинившиеся речи, завершившие объективацию, представляют собой «социус» в смысле Делёза, который и функционирует как машина желания.

Есть много способов разрушения объективации: пробуждение речи (психоанализ); изречение сущности через редукцию естественной установки (феноменология); шизофрения (шизоанализ). Эти способы делают молчание красноречивым; тело — началом жеста, а жест — речью. Все это количественные способы, не уходящие от субъективности, от грамматики и символичности. Европа находит союзников среди молчаливых мудрецов Востока. Но язык — не структура, не смерть, а смертельное искушение, связанное с необоснованной претензией, виной и страданием. Но он также и шанс на спасение, открывающий творче-

ние, невинность и действие. В этой двойственности — существо языка смерти, который говорит о спасении, либо нет — и молчание молчаливо. Такovy конец и начало объективации человека.

Единственная, пока известная нам гарантия человека от объективации — его полифония. С этим и переходим к выражению.

Глава 2

ВЫРАЖЕНИЕ

§ 1. «Бессознательное чистой мысли»

Философию Делёза можно выразить одной фразой — «бессознательное чистой мысли». Так повелось, что философия всегда определяла предмет мысли. Со времен Платона это было благо, как высшая из идей. Самым строгим образом такое положение было сформулировано между первым и вторым тысячелетиями, когда разница между философией и богословием была определена следующим образом: первая, основываясь на разуме, восходит к истине; истина второго — откровение. Между философией и богословием, следовательно, нет противоречия, поскольку они говорят о Боге (Фома Аквинский). А Бог — это благо. Философской ясности выражения традиционный предмет мысли достигает в категорическом императиве Канта, когда переход от чистого разума к практическому означает завершение поиска и ошибок мысли.

Когда речь заходит о «бессознательном чистой мысли», это означает сразу две вещи. Во-первых, только бессознательное, не видимое мыслью, по определению инобытие чистой мысли, может стать началом обнаружения чистой мысли. Это значит, что мысль определяется от ее начала, а не с конца (со стороны) предмета; речь идет о генерации мысли, о рождении чистой мысли, поэтому важен ее источник. Если нельзя помыслить мысль, то можно помыслить ее бессознательное. Это возможно там, где производится смысл, где он рождается и погибает, там, где можно уловить след чистой мысли, запечатлеть ее траекторию. Речь идет о поверхности, также о трещинах и разрывах этой поверхности, возникающих тогда, когда мысль обрушивается в свое бессознательное, оставляя след уже не на поверхности, но на самой себе, оставляя свою смерть.

Во-вторых, бессознательное чистой мысли — это формула выра-

жения чистого и ничем не ограниченного. Лакан определяет бессознательное как дискурс другого⁶⁷. Он же всю область напряжения между я и Другим описывает в терминах желания и смерти. Или, по определению Фрейда, «инстинкта к смерти»⁶⁸. Так же можно характеризовать и структуру бессознательного, выводимую на поверхность в отношениях я и Другого. Смерть — это то, что подстерегает чистую мысль, связанную с бессознательным; что, по той же причине, имманентно ей. Движение чистой мысли — как смертное движение к смерти. Таков единственный способ описания беспредметной мысли, при том не безнадежный ввиду другого символа: «Смертию смерть поправ!»

В своем выражении философского *credo* Делёз чрезвычайно близок Гераклиту. «Прекраснейший космос (украшение) словно слиток, отлитый как попало». «Как попало» — потому, что нет ничего за его пределами. Потому, что «боги, люди; люди, боги» — все внутри, никто и ничто не в силах оценить космос. Космос — чистое *выражение*, ничем не ограниченное, никем не оцениваемое. То же, что и чистая мысль. Здесь мысль равна украшению, украшение — произведению, произведение — космосу, всему завершённому, бесконечно вмещающему свой конец, а потому бесконечному, бессмертному. Принять смерть — для мысли то же самое, что для космоса — вобрать в себя огонь. В огне погибать, из огня рождаться. Такова мысль.

Но трудность заключается в том, как обнаружить единство космоса, как найти его прекрасным, если он — чистое выражение. Вот слова поэта о бессознательном чистой мысли: «...всяческое счастье, от которого во веки веков трепетали сердца, всяческое величие, мысль о котором почти разрушает нас, каждая из отдаленных преобразующихся мыслей — в одно какое-то мгновение все это было лишь надутыми губами, поднятыми бровями, тенью на лбу, этой черточкой у рта, этой линией на веках, этим сумраком на лице, — может быть точно такими они были и прежде: пятнами и полосками звериной шкуры, морщиной утеса, углублением плода. . . Есть только одна-единственная, тысячекратно подвижная, изменчивая поверхность. В эту мысль можно когда-нибудь вместить и весь мир, и он упростится и задачей дастся в руки тому, кто так мыслит. Ибо нечто становится жизнью в зависимости не от великих идей, а от того, создадут ли из них ремесло, повседневность, стойкую до конца»⁶⁹. Рильке сказал это о поверхности, оформившей камень. О мастере, о Родене. Роден, камень и свет создают поверхности, владеющие светом, камнем и человеком. Так создается космос: в точках, где он виден насквозь и целиком. Это поверхность точно такая же, как у древних греков: чувственно воспринимаемая. Для того

чтобы сказать о космосе, нужно напряжение мастера, разлитое на поверхности его шедевра. Чтобы понять, что такое чистая мысль, нужно испытать, пережить ее напряжение, пройти всеми ущельями бессознательного и шизофрении. Чтобы узнать, что такое космос, нужно хотя бы однажды повторить божественное творение — увидеть свой шедевр в космосе и постичь свои бездарность и ничтожество. В этом ничтожестве — точка, где начинаются космос и чистая мысль, мир и его мысль. С нее начинается чистое выражение.

Выражение как голос поверхности (бессознательное чистой мысли), как то, что дает возможность чувственно воспринимать космос, находя его прекрасным, в силу парадоксальности своего содержания (бессмертие — смерть мысли, бесконечность — конечность космоса) требует несопоставимых концептов, которые смогут удержать такую парадоксальность. Таковых два: поверхность (как средство выражения из глубины бессознательного; как то, что, отрицая изнанку, призвано к утверждению чистой мысли) и спасение (как движение от ничтожества к шедевр, как модус существования космоса, преодолевающего огонь).

В этих двух перспективах в первой части настоящей работы мы и пытаемся определить человека: то, что представлено на поверхности, и то, что движется к спасению. Другими словами, ищем чистое выражение человека.

§ 2. Поверхность и спасение

В строгом смысле выражение ставит сразу две задачи: формы как завершения движения и содержания, или материи, этого движения. Смотреть на мир с точки зрения выражения, т. е. так, чтобы это был космос с властвующей стихией чистой мысли, — значит одновременно выполнять две противоречащие друг другу задачи: видеть вполне законченные вещи и сразу же проследживать пути их метаморфоз. Видеть космос и хаос одновременно.

Эта двойная точка зрения — открытие философии, создающее оптическую перспективу мышления. Такова теория четырех причин всякого сущего Аристотеля, в ней вещь одновременно раскрывается в сторону движения, формы, материи и цели — вещь как универсальное собрание интеллектуальной технологии. Однако у Аристотеля вещь, в ранге первого сущего, отодвигает на второй план видо-родовой схематизм мира, второе сущее. Вещь, поскольку она есть, обладает не просто достаточной, но избыточной мерой бытия — она не знает превращения. Вся возможность космической вибрации вещи дана в угнетенном

состоянии второй сущности, поэтому эта вибрация схематична (вид — род). Она никак не говорит о метаморфозе: даже если одна вещь выступает в качестве одной из причин другой — вся метаморфоза войдет в пространство между двумя сущностями. Получается, что схематизм мысли, воздвигнутый на своем же угнетении (когда вещи поклоняются, когда вещь называют первой сущностью), неожиданно исчерпывает даже избыточную меру бытия вещи. Вещь исключается из метаморфозы ввиду недостатка жизненной силы, она категориально закована. Прекрасная пленница в золотой клетке разума.

Это лишь одно действие в оптической перспективе мышления. Здесь перспектива между вещью и ее метаморфозой описывается как дистанция между первой сущностью и второй. Сходным образом она задается классической эстетикой: между чувственностью и прекрасным, но в данном случае это уже парадокс или проблема эстетики, как определил положение Делёз.

Выражение нуждается как в законченной форме, так и в ее траектории. Оно одновременно показывает и вещь, и то, почему она такой стала или из-за чего она исчезнет. Выражение как ключевой момент мира должно уметь сжимать в одну точку все мировые связи. Выражение должно не только давать в руки единство космоса и его совершенство, но и осуществлять их. Поэтому вопрос к выражению — это всегда двойной вопрос: о поверхности (там, где выражается) и о спасении (то, что выражается, или метаморфоза). Это транскрипция мира, даваемая выражением: поверхность (где) и спасение (откуда и куда). На вопрос «что?» всякий раз отвечает само выражение.

Значит, наш вопрос о человеке — это задача выражения человека на поверхности и в спасении. Это как киноплёнка, запечатлевающая движение: на ней неподвижные картинки, но стоит сдвинуть ее в проекторе, как на экране оживает движение — жизнь не продолжается, она повторяется. Это тайна кинематографа, а равным образом всякого вообще тандема живого и мертвого — не продолжение, а повторение. Выражение лишь повторит то, что было на поверхности, то, к чему стремилось спасение, но зато это встреча двух параллельных прямых, это чудо, доступное лишь искусству и философии.

§ 3. Смех

Мы говорили, что Другой в объективации — это химера ничто, что я — лицо смерти. Развевать химеры может лишь смех, разрывающий их лица судорогой.

Если объективация — это всегда отчуждение способностей человека, превращение способностей в функции, а человека в машину, двигатель которой — желание, то смех — это разрушение машины. «Мы смеемся всякий раз, когда личность производит на нас впечатление вещи», — говорит Бергсон⁷⁰.

1. Шаг от субъекта (и связанной с его положением в мире объективации человека) приводит нас к обществу. В этом основной смысл книги А. Бергсона — смех как реакция общества на косность. «Смех, прежде всего, — исправление. Способный унижать, он должен всегда производить на того, кто является его предметом, тяжелое впечатление. Общество мстит посредством смеха за те вольности, которые позволяют себе по отношению к нему»⁷¹. Высмеиваться могут не только пороки, но и достоинства, говорит Бергсон, но над последними (как, впрочем, и над первыми) смеются в меру их косности. Общество — это жизнь, как и мысль; оно не терпит каких-либо проявлений механичности, косности и реагирует смехом. «Механическая косность и есть комическое, а смех — кара за нее»⁷².

2. Далее, этот шаг не означает для Бергсона, что в смехе катафатическим образом мы найдем человека. Несмотря на то, что «не существует комического вне человеческого»⁷³, комическое-то вызывается как раз механистичностью человеческого, мы смеемся над «рассеянным человеком», путающим или повторяющим серии. Смеется человек не над человеком, а над его маской. Так что смех — это, скорее, не катафатика, а апофатика человека. Бергсон пишет: «Комическое случайно: оно остается, так сказать, на поверхности человека»⁷⁴. А также: «Комедия может начаться только там, где личность другого человека перестает нас трогать. И она зарождается вместе с тем, что можно назвать косностью по отношению к общественной жизни»⁷⁵. В этом отличие комедии от трагедии: первая изображает общее, вторая — индивидуальное.

И, наконец, 3. «Элементы комического характера будут на сцене те же, что и в жизни»⁷⁶, — пишет Бергсон, и это существенно облегчает нашу задачу. Уже нет надобности доказывать, как это было в случае с событием, онтологичность смеха. И действительно, смех — событие, а в этом ранге эффекта он не зависит от положений тел, от их действий и страданий: не важно, что вызывает смех — написанное, сыгранное или произвольное. Смех — событие, здесь Бергсон и Делёз согласны. Останавливаясь на чисто технических моментах комедии, Бергсон задается вопросом о том, как обеспечить беспристрастность зрителя. Это необходимо, поскольку «у смеха нет более сильного врага, чем

переживание»⁷⁷, и «смех несовместим с душевным волнением»⁷⁸. Решение задачи состоит в замене действия жестом: «Вместо того, чтобы сосредоточивать наше внимание на действии, она (комедия. — Е. М.) направляет его главным образом на жесты»⁷⁹. И уместность такой подмены трояко оправдана, ибо жест в отличие от действия произволен, частичен в отношении личности и не обязательно соразмерен вызвавшему его чувству. Жест и есть та поверхность человека, становящаяся механизмом, где возникает смех. Жест в отличие от действия — это событие в отличие от тела.

Из этой картины смеха мы можем сделать общий вывод: смех — общественное явление, апофатическим образом проявляющее человека, который остается существовать не в ранге события, но в ранге тела. Смеется человек над человеком, и тот и другой (или оба в одном лице) действуют и страдают (уязвляют и уязвляются), но эффект от всего этого существует только в обществе. Смех — это событие общества.

Общество у Бергсона — инстанция, реагирующая на механическую косность, инстанция жизни, воплощение жизни. По крайней мере, оно таково в отношении к смеху: «Смешное не может оценить тот, кто чувствует себя одиноким»⁸⁰. Общим знаменателем смеха общество приводит человека к жизни. Эта общественная жизнь — инобытие механизма. Прямо противоположную (общество как машина), но по закону схождения противоположностей совершенно подобную (общество как унификация и подведение под общий знаменатель) картину общества дают Делёз и Гваттари в книге «Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип»⁸¹.

Авторы «Анти-Эдипа» настаивают: «Есть только желание и социальность и ничего другого»⁸². Соединение того и другого (желания и социальности) достигается в машине желания: «общественное производство есть не более как производство желания...»⁸³, «желание производит реальность, производство желания есть не что иное, как общественное производство»⁸⁴. Важное условие функционирования машины — наличие Эдипова комплекса, который навязывается человеку.

Бессознательное (которое и представляет желание) использует машину желания для распространения своего могущества, для «продления *Ego*»: «не сексуальность является средством на пути продолжения рода, но порождение тел является средством на службе сексуальности как самопроизводства бессознательного»⁸⁵.

Общество — тоже, как и у Бергсона, единство, тоже есть общий знаменатель — бессознательное, однако это не органическое, а машин-

ное единство. Единство машины желания, устраняющей различие между живым и косным.

Сопоставление Бергсона с Делёзом и Гваттари ставит два вопроса, относящихся к сущности общества: 1) каким образом происходит унификация, как образуется общество, или как действует в этом процессе общий знаменатель Эдипова комплекса; 2) как машине желания удастся преодолеть различие между живым и косным, не пользуясь, по видимому, смехом?

1. «Эдип делается в семье, а не в кабинете психоаналитика»⁸⁶. Чтобы приобрести Эдипов комплекс, нужно почувствовать себя виноватым: «... психоанализ изобретает последнего священника»⁸⁷. Бессознательное — зона, где действие и вина связаны неразрывно. Быть виноватым за действие своего объективированного тела и действовать в объективном измерении из невротически переживаемой объективной вины — значит интегрироваться в коллективное бессознательное. Навязанное желание действует так, что человек, глядя на общество-машину, не смеется, а плачет от чувства собственной вины. Или в восторге суетливо потирает руки в созерцании непочатого края головокружительных желаний. Это истерический смех, ведь желания не будут реализованы никогда, машина желания работает только в испорченном виде. Человек, живущий не только под страхом кастрации, но уже кастрированный навязанным желанием, уже объективированный — лучший элемент испорченной машины. Он желает то, что ему не нужно, значит, его желания в принципе могут не реализовываться. Это и есть принцип машины желания: создавать неудовлетворенность, не удовлетворяя желаний. Это не мое желание и удовлетворяю его не я, но поскольку признаю свою вину в действиях объективированного обществом моего тела, то, вроде бы, сам желаю и стремлюсь к удовлетворению. Во всяком случае, только *эти* желания и удовлетворения, т. е. связанные с объективированным телом, могут быть поняты и приняты обществом. Здесь общество — машина, функционирующая на объективированных людях, сама осуществляющая объективацию, внедряя вину.

Проблема в вине: ее нельзя навязать по сути, если иметь дело с еще не объективированным человеком, т. е. или вина не играет никакой роли в эдипизации, или эдипизируются уже машина и косность, а не человек.

2. Делёз и Гваттари пишут: «Настоящее различие не между машиной и живым, витализмом и механизмом, но между двумя состояниями машины, которые одновременно являются двумя состояниями живого... Подлинное различие имеется между молярными машинами, с одной

стороны (будь то социальные, технические или органические машины), и машинами желания молекулярного порядка — с другой. Вот что такое машины желания — производящие машины, сами сбой которых функциональны, функционирование которых совпадает с производством. . . Есть только желание и среды, поля, формы стадности»⁸⁸.

Отличие машины от живого — в степени, в ранге желания. Машина используется, живое желает, но есть машина желания, сама производящая и удовлетворяющая свои желания. Это не парадокс социальности, а инстинкт смерти в социальном масштабе. Смерть, имплантированная в живое, есть социум, работающий как машина желания, но только в испорченном виде. Испорченность машины желания — это производство желания, равное удовлетворению этого же желания — сбой в желании, возвращающий желание в желание, желание к его исходной точке. Это апофеоз бессознательного.

Бергсон тоже говорит, что смех бессознателен⁸⁹, но бессознательное у него — просто невидимое самому комическому персонажу, зато заметное всем остальным. Для Делёза и Гваттари бессознательное — уже единство желания и смерти, так что скрежет испорченной машины желания как воплощения бессознательного и будет смехом. Бесконечный синтез бессознательного, общество Эдипов — это смех машины над человеком, если бы последний еще оставался, чтобы этот смех услышать. Но его не слышат, а ощущают как вину. Вот трансформация в объективированном человеке, в человеко-машине: от смеха — к греху. «И смех, и грех» — всегда одновременно, всегда машина, работающая в испорченном виде, всегда желание смерти. Скабрезный смех автомата.

Есть, правда, еще один элемент в чувстве вины, ясный уже со времени речи Ницше об аскетическом священнике⁹⁰, но оставленный нами без внимания: почему «свято место пусто не бывает»? Почему место аскетического священника и психоаналитика не терпит пустоты?

Когда мы описывали этапы объективации человека, то столкнулись с тем, что второй шаг — это появление «зрителя», этап аутоуайеризма. Зритель невидим самому человеку, но видит его. Это «пассажир без места». Именно он у Бергсона является комическим персонажем: над ним смеются, а он сам не замечает своих недостатков. Это и есть место аскетического священника, психоаналитика, короче, «зрителя»; чтобы оно всегда оставалось «местом без пассажира», тот, кто его занимает, должен быть всегда осмеиваемым. Но это смех над собой. Чувство вины, таким образом, транскрибирует аутоуайеризм, что впервые голос «зрителя» звучит как нравственный голос, это всегда благое намере-

ние и пожелание. Мы помним, однако, что критика в этом направлении обязательно приводит к синтезу действия-страдания и вины, затем — к бессознательному, а в результате — к машине желания. Критика ничего не решает: возникает агрегат, использующий критику, нуждающийся в наносимых ей повреждениях; возникает машина желания, которая работает только в испорченном виде. Но это — самокритика, есть еще и смех над собой, смех над собственным ханжеством, такую поправку в нашу картину вносит учение о смехе Анри Бергсона.

Когда «машина становится желающей, а желание машинным»⁹¹, смех больше не лечит и не калечит, он превращается в скрежет механизма. Это удел объективированного человека.

Что касается второго вывода, который следует из теории Бергсона о том, что смех дает апофатическое определение человека, здесь уместны примеры гомокультуры. Гомосексуализм как зрелище использует два сильных средства: гротеск и пародию. Поэтому зрелищно гомосексуализм смешон, но этот смех рождает смыслы. Английский кинорежиссер Д. Джарман в известном фильме «Сад» использует все средства, включая название фильма, цветовую гамму, символику и динамику происходящего для демонстрации пустоты символов традиционной культуры. Сад лишен зелени; его плоды урбанистичны; герои страдают от людей как Христос, но не за любовь к людям, а за любовь друг к другу; их подруга, по возрасту мать, но все-таки не мать, а подруга-покровительница, запутывает серии традиционных отношений между женщиной и женщиной; сами герои — герои абсурдно-насмешливых рекламных роликов, членивших фильм на куски, предавая ему смысл объективной телереальности в остром ироничном свете. Все это и еще многое другое, что излишне теперь перечислять, разрывает и спутывает серии традиционной культуры (сад — не сад, женщина — не женщина, любовь — не любовь), причем, не объявляя ее прямо культурой какой-либо сексуальной ориентации (т. е. гетерокультурой). Но поскольку гомосексуальный контекст происходящего очевиден, то и пафос этого искусства обращается в целом против всякой культуры, проповедующей какую бы то ни было сексуальность. Яснее это видно в мужском балете Михайловского: мужчины, исполняющие женские партии, могут быть виртуозными, могут даже вызывать восхищение. Но то, что они вызывают обязательно, — так это смех. Смех, вызываемый маскарадом, не внушает почтения к маскам, а маски в данном случае — сексуальные ориентации и даже пол. Получается, что гомосексуальная культура — это карнавальная культура, культура, высмеивающая пол. И речь уже идет об андрогинности этой культуры: не мужчина, не женщина (и уж тем

более не мужчина, влюбленный в мужчину, или женщина, влюбленная в женщину), а человек.

Это один из путей апофатического определения человека. А еще на том уровне, где смеяться нечему, на уровне субъекта, эту ситуацию так узнают Делёз и Гваттари: «Шизоанализ — это переменный анализ л-полов в субъекте, осуществляемый поверх антропоморфного представления, которое ему навязывает общество и которое он сам имеет о своей сексуальности. Шизоаналитическая революция желания такова: каждому свои половые влечения»⁹². Здесь, пожалуй, не лишним будет отметить, что «свои» половые влечения, с которыми может столкнуться шизоанализ, могут количественно намного превзойти все известные извращения такого рода. Шизоанализ, раскрепощая желание, вполне может столкнуться с таким положением дел, где желание больше не будет иметь пола, где оно не будет утверждать бессознательное, не будет сосредоточено на субъекте. Но повторим, шизоанализ начинается там, где кончается психоанализ, а смех еще не различим в скрежете машины желания. Он говорит не о человеке, а о субъекте, последний же, как это ни парадоксально, в отличие от первого, без пола не мыслим (а иначе на чем же, как не на поле, будет держаться желание?).

§ 4. Действие или жест?

Наконец, третий вывод из теории Бергсона, он касается универсальности комического, в которой различие между жизнью и сценой исчезает. Это родство смеха и события, это событие смеха осуществляется изоляцией от действия. Чтобы достичь поверхности, где возможен, по мнению Бергсона, смех, необходимо исключить волю, возможность полного выражения личности и соразмерность чувству⁹³. Всего этого не исключает действие, оно, наоборот, предполагает все это, выражая, таким образом, всего человека, делая возможной трагедию. Наоборот, всем условиям удовлетворяет жест, только он способен обеспечить независимость действия и выражаемого им человека. Только жест в состоянии осуществить событийность смеха, уравнивая сцену и жизнь. Это техника комедии. Но это не означает ни того, что жест (даже механический, даже повторяемый) обеспечивает безошибочное попадание в описываемый жанр, ни того, что действие (даже живое и, следовательно, индивидуальное) не может вызывать смех.

В романе Милана Кундеры «Бессмертие» главный архитектурный элемент — именно жест: младшая сестра героини повторяет ее жест, героиня повторяет жест нелюбимости своего отца... Жест ух-

дит в глубину действия, определяет, утверждает действие. Несмотря на то, что он повторяется (как говорит Кундера, жестов намного меньше, чем людей), повторение не вызывает смеха. Оно, если не трагично, то печально. Жестов меньше, чем людей, тело человека — уже жест, знак, отсылающий к сексуальности, питанию, клинике. Жест отсылает к машине желания, он подчинен бессознательному, он всецело соткан из действий и страданий тел. Да, он элемент поверхности, но никак не сила, производящая поверхность. Место этой силы, пожалуй, находится в мотиве, взывающем к жесту, который заставляет его повторяться, сочетаясь в узоры комического, но который (мотив) сам не смешон, а скорее, печален как бессмертие. Повтор смешон, но сила, его вызывающая, трагична или неумолима.

Один повтор в виде констант и природных сил, заставляющий кипеть воду при 100°С или рождаться детям, похожим на своих родителей, неумолим. Но он же может стать трагедией для того, кто злым судом приговорен к варке в кипящей воде или желает большего счастья своим детям, чем имеет его сам. Какой-то неуловимый сдвиг, небольшая подвижка, антропологический излом. Жить, чтобы есть или есть, чтобы жить? Яйцо или курица?

Машина желания — отнюдь не вечный двигатель, она питается веществом, выступающим из этого излома, из трещины на яйце, из всех пор шизофренического тела. Монолит действия-страдания растрескивается, в трещинах кормится машина желания, не заживляя и не вгрызаясь глубже. Неудовлетворенное желание — нежеланное удовлетворение, таков ее ритм.

Речь идет о простой вещи, о выборе: либо да, либо нет. Либо все повторить, либо уже полная неизвестность. Дело — в риске. Дело в том, чтобы самому осуществить событие своей трещины, чтобы воплотиться в машину желания, тогда либо ты ей останешься, либо она развалится. Скорее второе: стать желанием без изъяна — значит сломать ту машину, которая может работать только в испорченном виде. Сломать ее — значит привести в полную исправность. Машине желания недостает только идеального механика, каким, по мысли Делёза и Гваттари, становится шизоаналитик.

Простая вещь: есть разница, что желать — земной или небесной любви. Допустим, что похотливец и аскет уравниваются как детали машины желания. При этом оба, по сути, ничем не рискуют, ведь даже смерть в структуре бессознательного — сестра желания. Значит, даже смерть не рассудит, но только освободит от машины. Дело как раз в смерти: если дать полную свободу желанию, исключить смерть из предпола-

гаемых перспектив, а все ее ощущения отнести к осуществлению желаемого, то это и будет означать воплощение в желание. Ведь машина желания — это такой же парадокс, как инстинкт к смерти, то же самое, что симбиоз механизма и организма. Осуществление только одной части этих двойственностей, очевидно, разрушает симбиоз: желание, инстинкт и организм исключают машину, смерть и механизм. Тогда *смерть, символизирующая конец желания, будет совпадать не с концом тела (психоаналитически выражаемого желанием), но с осуществлением этого желания.* Структура, тоже вполне известная здравому смыслу, во всяком случае не менее, чем психоаналитическая.

Теперь смерть-осуществление сможет явным образом рассудить аскета и похотливца, по принципу «у кого получилось», «кто достиг выражения». В этом правда риска: он может быть оправдан только *post factum*. Выбор совершен, побеждает один, возможно оба умирают, но машина заглохла и испарилась еще раньше. Она где-то забуксовала и взорвалась, когда пассажиры ушли далеко вперед пешком.

Эдип не смешон, он трагичен, смешон зараженный Эдиповым комплексом, он повторяет своим телом индивидуальный жест судьбы Эдипа. Действие сливается с жестом всякий раз, когда не совершается индивидуальный выбор, там, где исключается риск. И это не смешно: Эдип оживает, убивает отца и женится на матери. Снова и снова. Когда действие превращается в жест — это трагедия, уже не индивидуальная, а та, что, по мысли Делёза и Гваттари, конституирует социум.

Смешон тот, кто за исполнением желания обращается к машине, но трагична причина, заставляющая его это делать. Его действие машинально и социально, причина индивидуальна и трагична. Причина — в неразличимости действия и жеста, имеющегося у него тела и имеющегося у общества регламента для всякого тела. Причина в том, что индивидуальность без риска идти к выражению всегда остается законсервированной герметичностью действия-страдания, нет даже щели для вины — до полной нищеты, падения, импотенции и ничтожества, до перверсии и одиночества. Вступая в действие всем телом, человек забывает, что оно регламентировано как раз для тела, что отныне действовать будет лишь тело, остальное — подлежащие атрофированию придатки. (Это идеал «прав человека»: закрепить за человеком жизнь, здоровье, собственность и, иронизируя, предоставить свободу слова, обращенного к телу без органов. Это слово никогда не будет понято, как не могут друг друга понять шизофреник и маленькая девочка. Это пример действия, вызывающего смех.)

§ 5. Направление мира: ирония или юмор

В 19-й серии «Логика смысла» Делёз пишет: «Если ирония — это соразмерность бытия и индивидуальности, или я и представления, то юмор — это соразмерность смысла и нонсенса. Юмор — искусство поверхностей и двойников, номадических сингулярностей и всегда ускользающей случайной точки, искусство статичного генезиса, сноровка чистого события и „четвертое лицо единственного числа“, где не имеют силы ни сигнификация, ни демонстрация, ни манифестация, а всякие глубина и высота упразднены»⁹⁴. Существуют три фигуры иронии: сократическая, классическая и романтическая. Задача первой — «оторвать индивидуальное от его непосредственного существования; выйти за пределы чувственно-конкретного навстречу идее»⁹⁵; второй — обеспечить «соразмерность бытия и индивида внутри мира представления»⁹⁶; и третьей — утвердить «статус личности как бесконечного класса, состоящего тем не менее только из одного члена (Я)»⁹⁷.

Так, сократическая ирония — это восхождение, классическая — служение Богу, романтическая — детская игра.

Навстречу иронии — юмор. Вместо восхождения — нисхождение: опыт, «который требует особого настроения, знания того, как „снизойти“ — т. е. юмора, противостоящего и сократической иронии и технике восхождения»⁹⁸. Необходимо оказаться на поверхности, ибо в глубине царят нонсенсы глубины тел, а смысл производится благодаря нонсенсу поверхности. На поверхности — «чистые сингулярности. . . независимые от индивидуальностей и личностей»⁹⁹.

Дело в том, что ирония закрывает путь к чистым сингулярностям: «Общим для всех этих фигур иронии является то, что они замыкают сингулярность в пределах индивидуального и личного»¹⁰⁰. Юмор деиндивидуализирует и обезличивает сингулярности, спасая нонсенс от глубины тел. Это и есть, по Делёзу, прямой путь к событию. «Юмор неотделим от способности выбора: в том, что происходит (в происшествии), он отбирает чистое событие»¹⁰¹.

Юмор возникает там, где индивидуальность больше не соразмерна бытию внутри представления, где личность больше не воплощает соразмерности Я и представления. Сначала личность распадается на множество индивидуальностей, ребенок без возврата остается во всех своих играх; затем исчезает представление, индивид больше не соразмерен бытию, ребенок исчезает не только из своей комнаты, теряясь в бесконечности игр, он теперь исчезает и из игр тоже. И третье, что должно наступить: индивидуальность растворяется в чувственно-кон-

кретном существовании. Восхождение иронии повержено! Юмор имеет дело не с иронией, а с миром. Но мир, построенный иронически, достаточно лишь тронуть юмором, чтобы он обрушился. Из смеха Сократа рождается идея, в смехе схоласта видно представление, Кант смеется как личность. Теперь, засмеявшись над этим, все будет разрушено. Юмор низводит.

Это два направления смеха, как воздуха в атмосфере, — восходящее и нисходящее. Важно следующее: смех не создает и не разрушает своей материи. Идея, индивидуальность и личность — не воплощение смеха, наоборот, — его плоть. Смех не создает мир, но выражает его направление. Смех — это выражение мира.

Когда на место иронии приходит юмор, меняется направление выражения мира, не сам мир. Направление выражения — это не мир. Когда Сократ смеется над Алкивиадом, идея не появляется, просто Алкивиад отрывает взгляд от земли. Когда раб смеется над господином, — это не процесс появления самосознания; раб понимает, что господин для осуществления своей власти над вещами нуждается в нем. Если раб смеется, то у него уже есть самосознание, оно делает возможным смех. Смех — выражение направления. Здесь он выражает самосознание.

Смех стремительным восхождением или головокружительным низвержением сдирает с мира все то, что не принадлежит движению этого мира. Смех уничтожает косность.

Ирония уничтожает необоснованную претензию (все то, что не способно к восхождению). Юмор же уничтожает уже обоснованную претензию: претензию личности и индивидуальности толковать мир на свой лад. Все — идея, Бог, человек — может стать мишенью для юмора, тогда все рушится ради торжества чистого движения.

Впрочем, разрушение можно контролировать. Делёз останавливается на сингулярностях и событии. Даже разрушение — событие, даже осколки — сингулярности. Движение мира можно останавливать в любой момент и на любом направлении, получается какая-то форма, разумеется, косная. Для продолжения движения мира нужно просто рассмеяться.

Событие — символ движения во времени, сингулярность — в пространстве. Временное и пространственное движение спроецировано на поверхность. Суть в том, что самого движения нет. Отказаться от человека, Бога и идеи ради события и сингулярностей; от глубины, высоты и сущности ради поверхности и смысла — значит ввести дискретное измерение в мир, возможно, это измерение наивысшей разрешающей способности. Но приравнять дискретное исчисление мира к его дви-

жению — значит символизировать последнее, значит выражать его, онтология Делёза — это теория выражения. Если снять движущуюся фигуру на киноплёнку, затем проецировать ее на киноэкран — это глубочайшее выражение движения, когда сама его суть трансформируется в движение пленки в кинопроекторе. Но и это трансформированное движение — только символ первоначального. Это «голос основания» выражения уже второй степени, которое можно увидеть на экране. Делёзова теория выражения производит значительную редукцию: устраняется из мира (из онтологии) фигура интерпретатора, но миру выражения по-прежнему нужен механик, точнее — мастер. Вопрос с человеком не закрыт, его исключение из мировых потоков приводит к тому, что движение символизируется, мир выражается, но не осуществляется. Есть разница, и трещина проходит в человеке.

Смех решает одну важную проблему: различие индивидуального действия и подражания. Оба могут быть неразличимы по количеству вложенного труда и его интенсивности, оба могут требовать одинаковой самоотдачи, но первое нейтрально или трагично, второе вызывает смех. Создание Галатеи и онанизм, молитва и строительство Вавилонской башни, Эдип и пациент психоаналитика — все может требовать равного напряжения сил и полной самоотдачи, различие между ними производит смех, это различие между выражением и подражанием. (Это разница между мастером и подмастерьем; другая структура, нежели «оригинал-копия», — это структура с точки зрения движения, а не цели, поэтому в ней нет места и симулякру.)

§ 6. Смех, смеси и театральность

До сих пор мы имеем дело лишь с потоками, склонными к формообразованию. Это, собственно, один поток, проходящий через объективацию человека. Наш упрек Делёзу (в том, что он лишь символизирует движение, сводя его к дискретному исчислению), строго говоря, неуместен: мы не обнаружили пока основания, способного осуществлять человека сквозь все формы его объективации. Движение еще не завершено. Ясно только, что это основание — не основание шизоидного тела. Ясно, что выражение еще не завершено. Смех, мы убедились, способен отсекал отсеченное, отчуждать отчужденное, отделять жизнь от косности. Смех — первый модус выражения. Но пока не открылось еще дальнейшее движение выражения.

Объективация показывает статику человека, в то время как выражение — динамический процесс. Смех — то, что впервые выделяет чи-

стое движение, дает человеку возможность онтологического маневра, начало генезиса. Следующий шаг выражения — *театральность* как олицетворенное движение, воплощенное движение, как обитель и природа движения. Театральность — это чистая мысль, не нуждающаяся в обосновании и уплотнении, это движение духа над бездной.

Все начинается со смеха. В теории Бергсона вся сила и многообразие смеха выражаются в комическом характере. Смех, как одна из мировых стихий, соразмерен и вменяем именно характеру. Характер — не граница смеха, но то, что выражается смехом. Характер и смех — две стороны ленты Мёбиуса, сливающиеся в движении. Бергсон пишет: «Комическая складка характера должна быть глубокой, чтобы дать комедии устойчивое содержание, и вместе с тем поверхностной, чтобы сохранился общий тон комедии, невидимой тому, кто этой складкой обладает, потому что комическое всегда бессознательно; видимой для всех остальных, чтобы вызвать всеобщий смех. . . постоянно возрождающейся в новом виде, чтобы смех мог постоянно действовать. . . »¹⁰²

Комическая складка характера — то, что образуется совмещением глубины и поверхности, то, что губит объективацию тем, что выставляет ее напоказ. Это гул основания, соединяющийся с рисунком на поверхности, когда впервые вместо субъекта появляется смеющийся человек. Сразу несколько людей и не важно, кто над кем смеется. *Кто* — это смеющийся человек.

И первый рецепт этой сложной смеси дает Бергсон: «Эта смесь — тщеславие. Я не думаю, чтобы был другой недостаток, более поверхностный и вместе с тем более глубокий. Раны, которые ему наносят, никогда не бывают очень тяжелы и тем не менее почти никогда не заживают»¹⁰³.

Вот первый результат выражения — тщеславие. Смех, разрушая механическую косность, утверждая тем самым чистое движение, всегда предельно ярко выражен, он всегда театрален, движение, знаменуемое смехом, — это всегда характер, роль, персонаж в зависимости от масштаба самого движения.

Бергсон указывает на тщеславие, но смех пронизывает и другие смеси: совпадения движения и косности, глубины и поверхности. Важна амбивалентность смеха, его происхождение от двуликого Януса: всегда есть тот, кто смеется, и тот, над кем смеются; что и над чем. В этом суть театральности смеха: он разводит покой и движение, создавая в мире новые пространства и перспективы. Смех разделяет поток на две части, каждая из которых может рождать свой мир.

О самом смехе можно тоже говорить по-разному: либо как о харак-

тере, т. е. о самой смеси, о точке, где потоки еще не разделились, но это уже не один поток, т. е. говорить о смехе как о событии; либо — уже о новом разделенном мире как событии, когда есть, с одной стороны, тот, кто смеется, а с другой — над кем смеются. Это театральность, начатая смехом. Первое — феноменология смеха, второе — театральности.

Есть, с одной стороны, «Николай Кавалеров, завистник», с другой — Иван Петрович Бабичев — автор-механик заговора чувств и Офелии¹⁰⁴. Первый — характер, здесь смех и слезы. Второй вместе с ним — театр, здесь маска и лицо. Иван Бабичев произносит: «. . . гении чувств завладевают душами. Одной душой правит гений гордости, другой — гений сострадания. Я хочу извлечь этих бесов и выпустить их на арену»¹⁰⁵. Его «заговор чувств» — театр, он — зодчий мира выражения, режиссер: «Я хочу быть посредником между ними и зрительным залом. Я буду дирижировать хором и последним уйду со сцены. . . »¹⁰⁶.

§ 7. Тело

Тело появляется вместе с болью там, где пересекаются действие и страдание. Когда Делёз демонстрирует архитектуру события как бес-телесного эффекта, он помещает тело именно в эти координаты: действие-страдание. Тело не событие — оно его основание.

Тело появляется вместе с машиной там, где речь идет о функционировании, и в том случае, если под телесной и машинной функцией может быть обнаружено единое основание. Таковым является желание. Когда действие тел инвестируется бессознательным, где доминирует желание, то тело — функция ровно в той же мере, в какой функционирует машина.

Тело появляется вместе с объектом как первый, поверхностный эффект полифонии человека. Шизоидное тело — это тело-решето, в поры которого обрушивается поверхность, на которой так и не сформировался смысл. Шизоидное тело — первый этап болезни (в перспективе тело — эффект, когда боль разделяет человека на страдающее тело и разрушенное сознание). Первый случай — когда необходимо не терпение, как форма действия-страдания, но диагноз. И первое, что обнаруживается этим диагнозом, — не боль, а тело, или больное тело, изрешеченное, продырявленное, не способное к производству поверхностных эффектов. Тело-объект.

Роль тела в концепции поверхности двойственна: оно одновременно и действие по производству, и страдание от обратного эффекта поверхности; оно и то, от чего изолируются эффекты поверхности, и то, вглубь

чего они обрушиваются. Тело — это и то, что производит речь, и то, что служит предметом этой речи.

Тело может возникнуть и существовать только там, где пересекаются, сгущаются, воплощаются два противоположных потока: производство и разрушение. Оно одновременно действие и страдание, желанное и желанное, терпение и диагноз. Это противоречие, грех, распятие. Психо- и шизоаналитически это демонстрируется как инстинкт к смерти, как машина желания, где человек функционирует как машина, а машина желает как человек: «желание становится машинным».

Более отчетливо это противоречие существует в христианской традиции: с одной стороны, тело — прямой путь соблазна, бунтующая плоть; с другой — оно бессмертно, обитель души и творение Божие, за которым открывается умиление: «плакать от восторга при виде прекрасного женского тела».

Павел Флоренский в «Столпе и утверждении Истины» пишет: «То, что обычно называется телом, — не более как онтологическая *поверхность*, а за нею, по ту сторону этой *оболочки*, лежит мистическая *глубина* нашего существа. Ведь и вообще все то, что мы называем „внешней природой“, вся „эмпирическая действительность“, со включением сюда нашего „тела“, это — только поверхность раздела двух глубин бытия: глубины „Я“ и глубины „не-Я“, и потому нельзя сказать, принадлежит ли наше „тело“ к Я или к не-Я»¹⁰⁷. Тело — противоречие, тело — сгусток, тело — поверхность, и стоит ему затвердеть в банальность, машину или одежду, как оно немедленно превращается в химеру, в ложный объект, в объект клиники и мишень для смеха. Нас интересует только последний ряд трансформации тела.

Смех привязан к телу, он выходит из тела, как и всякий *χιμος*. По Бахтину¹⁰⁸, карнавал переворачивает все с ног на голову, смешно, когда телесный низ меняется местами с духовным верхом. По Панченко¹⁰⁹, одним из «сценических» приемов юродивого является заголение, демонстрация наготы тела.

Смех борется со всякой косностью и всегда косность воплощается, обретает плоть в жесте, слове или характере, это тело — машина, машинная косность, всегда вызывающая смех, пусть даже сквозь слезы.

Смех имеет свою длительность, она определяется расстоянием, существующим между двумя встречными потоками: производства и разрушения. Это как раз то расстояние, которое Бергсон называет машинной косностью, а Делёз — машиной желания. Когда страдание тела возникает еще до его действия, когда тело болит от еще не нанесенной раны, то это «тело» — машина, между ним и настоящим телом имеется

расстояние симуляции, это смешно. (Правда, если тело действительно болит от будущей раны, не важно, что оно возникло от отсутствия действия, это клиника. Еще вариант: нанесенная рана не болит, но провоцирует действие — это образование индивидуальности, драма, трагедия Эдипа (если действие будет точным и само нанесет рану, за которой последует страдание; это тоже не смешно.) Когда терпение, не достигая крайней точки, обращается к диагнозу: диагноз пройдет расстояние, которое должно было пройти «снизу» терпение, и это расстояние будет рецептом. Ситуация, привычная для нас, охваченных клиникой (в данном случае одним из ее проявлений — профилактикой, или предупреждением); но нелепая применительно к телу для древнего человека (там тоже имелись механизмы упреждения, но они направлялись на неподвластные стихии). По сути, это смешная ситуация, потому что тело здесь становится машиной.

Тело — метафора, но, повторяясь, оно превращается в машину. Строго говоря, отношение к телу имеют лишь родители и первый любовник. Все остальные, кто говорит о теле, говорят о машине. Первые никогда не засмеются, остальные могут скрывать смех лишь за тиражом собственного действия, за машинным ритмом своей деятельности, т. е. сами становясь смешными.

Смех звучит ровно столько, сколько ему отмерено косностью тела. Самое же главное, что смех не зависит от тела. Смех рождается из тела, но начинается точно в том месте, где тело заканчивается, он живет ровно столько мгновений, сколько будет длиться косное продолжение тела, сколько будет работать механизм тела.

Театральность же не имеет к телу уже никакого отношения. Театр — это не потоки действия-страдания, производства-разрушения, а персонифицированные, индивидуальные потоки. В результате действия последних может возникнуть действие-страдание, боль, но это будет их эффект. Сама театральность несет радость и боль, но строится на другом основании. *Театральность не телесна*, тело в ней полностью скрыто за маской и под костюмом, уходит в роль, проецируется на экран и печатается на бумаге. Театральность — это структура действия-страдания, она скользит по следу чистой мысли как выражение истины; как то, что делает след чистой мысли границей между истиной и ложью; как то, что, стремясь к истине, демонстрирует ложь как след собственного стремления.

§ 8. Театральность

Всякий парадокс создает напряжение между двумя крайними точками доксы. Напряженность мира парадоксальна: то, что само собой разумеется в здравом смысле и никак не разумеется в естественной нерелексированности любого положения дел, соединяется только парадоксом. Как говорит П. Флоренский, чтобы суждение могло выразить истину, оно должно вобрать в себя все возможные отрицания, оно должно быть парадоксальным, противоречивым как догмат¹¹⁰. Между двумя крайностями доксы не простирается никакой плоскости или поверхности (нечего пока покрывать и выражать), там нагнетено напряжение, способное на мгновенное выражение и столь же быстрый крах. Более того, само это напряжение конституитивно по отношению к своим полюсам, как интенциональность сознания конституирует субъект и объект, как машина желания создает субъект и объект. Напряжение само располагает полюса — правое и левое, истину и ложь, верх и низ — по своим концам. И область парадокса описывается не логикой (как поверхность), а движением, потоками, направлением (правда-кривда, подвиг-падение...).

Делёз в своих работах несколько раз приводит парадокс эстетики: она одновременно и простое чувственное восприятие (*Aισθησις*), и учение о прекрасном, и активное восприятие, и пассивное поклонение. Лишь мир эстетического парадокса, не только эстетика исчезнет, но и мир изменится, напряжение уйдет в другом направлении или станет причиной коллапса.

Точно в этом парадоксальном месте начинается теория театральности Н. Евреинова. «Человеку присущ инстинкт... Я имею в виду инстинкт преобразования, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимой Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии „театральность“»¹¹¹. Театральность, как ее понимает Евреинов, игнорирует прекрасное, трансформируя тем самым активность восприятия в активность созидания новых образов. «Преэстетизм театральности» рождает ситуацию, в которой отсутствует форма, где вместо восприятия — создание. Это как бы обратный, по отношению к эстетическому, вектор: инстинкт театральности, объясняющий чистое действие — творчество, — все же чисто апофатически определен неприятием заданных образов. В этом суть инстинкта театральности: пафос преобразования, трансформация, «не быть самим собой!».

Насколько он зависит от заданных образов? Насколько театральное действие — это действие, движение, преобразование исторических, типических, характеристических... образов? Здесь нет зависимости и равенства, связь театральности действия с заданным образом только доксиграфическая, только в доксе театральности критики их можно определить. По существу, действие новых образов и авторитет старых — полюса того напряжения, которое определяется как театральность.

Преображенная вещь — не та, что была раньше: это не мутация, стремящаяся к ретрообразу, это трансформация, когда вместе с образом изменяется целый мир.

Преобразование может иметь место лишь тогда, когда оно произвольно (именно о нем пишет Евреинов), абсолютно свободно. «Не быть самим собой!» — это значит «самому стать произведением искусства», в этом движении-трансформации заключается театральность императива.

Новые образы с легкостью сосуществуют, а затем заменяют старые: для третьего послевоенного поколения война — это и рассказы дедушек, и фильмы Бондарчука, музыка Шостаковича... Для пятого послеоктябрьского поколения революция — это только фильмы Эйзенштейна, Васильевых, стихи Маяковского...

Между старыми и новыми образами не проходит границы «естественное — искусственное», и те и другие равным образом могут упоминаться на положение дел, но только вторые существуют в ранге события. Старые образы воспринимаются (эстетика), новые образы выражаются (вот с этими уже выраженными образами и работает театральность). Разница между старыми и новыми образами в том, что вторые лишены телесности, они вне активности чувственного восприятия, они — созидание. Старый образ блокады Ленинграда — голод и холод, отчаяние и стойкость; новый — 7-я симфония Шостаковича, надежда. *Театральность не телесна*, она чистый эффект, по Делёзу, событие. Именно в этой, ничем не ограниченной свободе движения, обусловленной отсутствием тела, заключен соблазн и одновременно порок самой театральности. Она не ранит тело, но и не приносит чувственного наслаждения; она создает мир лучше настоящего, но все же не настоящий; мир драматичнее обычного, но все же не обычный... Но парадокс театральности — между полюсами старых и новых образов — это парадокс движения. В этом его сила.

Событие — это театральность, но театральность события — уже не вспышка (мгновенный разряд напряжения, где все время потрачено на генезис), а движение, измеряемое временем, временем спасения¹¹².

§ 9. Поверхность и выражение

Как понимать различие между поверхностью и выражением в двух смыслах: практическом и концептуальном? Оба они связаны с иным использованием и трактовкой тела. Поверхностная проекция полагает редукцию измерений высоты и глубины по пути рассечения тела. Боль, болезнь становятся модусом существования действия и страдания, которые, начинаясь и заканчиваясь в теле, отводят место для всякого рода телесных эффектов на его поверхности. Там пробегает серия, там генерируется смысл. Причем тело — не только глубина; всякая боль (действие и страдание) имеет свою причину, то, что происходит и таится в глубине, всегда инициировано высотой, все это полагает некоторую вину и оправдание. Глубина, низ не могут обрести своего топоса вне отношения с высотой, верхом. Путь вверх — ирония, вниз — юмор; в высоту — подвиг, в глубину — падение... Динамические *отношения* вертикальны; например, чтобы показать динамические отношения средневековой культуры, необходимо, как это делал Бахтин, обозначить духовный верх, связанный с церковной культурой, и телесный низ, выраженный народной культурой.

Не то поверхность: если там идет речь о движении, то оно никогда не мотивировано извне, это чистое движение, не предполагающее начала и конца, оставляющее горизонтальные следы, образующие поверхность. Поверхность нуждается только в глубине, да и то лишь генетически, не топологически; не для жизни — для рождения. Как мы видели, немотивированное движение на поверхности нуждается в константах, которые, включенные в поверхностную сериацию, являются узлами движения в структурном смысле. Изнутри структуры или с поверхности, сингулярности подвижны; сверху или снизу сингулярности не обнаружимы, взгляд сверху и снизу просто видит движение иначе.

Однако поверхность все же нуждается в глубине, и первым поверхностную трансформацию терпит тело, то, чему обязана поверхность своей силой быть областью нетелесных эффектов. Тело трансформируется в эффект. Тело редуцируется до желания и смерти. Тело на поверхности превращается в машину желания. Человек, вводимый в эту машину через свое тело, становится предметом непрерывной объективации: объективируется, отчуждается все, пока он не превращается в набор качеств, способностей... машину желания. *Парадокс поверхностной проекции* заключается в том, что человек, по сути, не имея в своем распоряжении ни своего тела, ни желания, ни смерти, не знает ни тела, ни желания, ни смерти Другого; на этом основании появляется

иллюзия полного владения собой. Другого нет, потому что я не принадлежу себе; но что-то должно быть, значит, я все-таки собой владею. Вопрос состоит в том, откуда берется это «должно быть», как в спроецированного человека попадает мера бытия, большая, чем он видит, чем он может вместить. Ответ, видимо, следует искать в самом начале генезиса поверхности — в теле, где действие и страдание — не просто начало нетелесного эффекта (как с точки зрения поверхности), а сами чем-то мотивированы; оттуда, где глубина начинает не только генезис поверхности, но еще и взаимообуславливается высотой. *Метаморфоза телесности* не завершается поверхностным проецированием, а человек — не точка совпадения действия-страдания, он, скорее, диссонанс, резонанс, некоторый разброс несовпадений действий и страданий, который вызван теми же причинами, что вызвали действие и страдание (вина, покаяние).

Другого на поверхности нет: он — иллюзия, химера, точнее — мое отражение, ибо немотивированное действие и страдание Другого — это мои действие и страдание, чистое движение, за которым ничего не скрывается, как за образом на зеркальной поверхности. И парадокс зеркальности (когда правое становится левым) — это парадокс поверхности, связанный с несоразмерной мерой бытия, вдруг обнаруживаемой спроецированным человеком. На поверхности вообще не может быть никакой меры, она безмерна: либо бесконечно велика (лента Мёбиуса), либо бесконечно мала (точка), и это одно и то же.

Я, равное желанию, — это практика тела на поверхности. Я, равное смерти, — это поверхностный концепт тела, а через тело и человека.

И совсем иначе обстоит дело с телесностью в выражении. Уже смех — первое движение выражения — стопорит, разрушает машину желания. На следующем шаге — в театральности — телесность отсутствует. Очевидная вещь: выраженное отличается от выражаемого; а выражаемое — это как раз поверхность (поверхность — концепция выражения, чистое выражение, выражение как таковое, когда нет даже зрителей; когда все, что есть, выражается, ничего не остается в стороне; «слиток, отлитый как попало») со свойственным ей (спроецированным на нее) телом; вернее, с тем, что от тела осталось и что на поверхности может лишь концептуально угадываться как «телесность». Выражение — это редукция телесности, с одной стороны. Но, с другой — такая редукция позволяет апофатически определять меру бытия: отсутствует мера, тела заранее нет, это постулируется, зато, если на этом нулевом фоне появляется хотя бы бесконечно малая величина, символ телесности, она принимается за нечто настоящее. В этом *парадокс выраже-*

ния: оно живет своей жизнью, настолько же настоящей, как и то, что выражалось. Все, благодаря изначальному отказу обладать хоть какой-то мерой бытия. Вначале, признавая себя иллюзией, химерой, отражением, выражение творит собственный мир, где оно — настоящее в полной мере своего бытия.

Развитие этого парадокса в том, что выражение — это прямой путь к Другому. Меня больше нет, появляется только Другой. Он обязательно появляется, в этом творческая природа выражения. В отношении телесности здесь происходит следующее: в театральности я отказываюсь от своего тела, мной не руководят желание, смерть, боль — все это я скрыл под маской, оставил за пределами образа; теперь, что бы я ни встретил, будет Другим, у которого тоже ничего нет, но он есть, есть для меня, он явно не я (не результат аутовайеризма или отражения, как это было на поверхности). Теперь всякое желание, смерть, боль, всякое возможное действие и страдание будет инициироваться только мной, ни от чего, ни от кого независимо.

Я отказываюсь от себя, нахожу Другого точно в таком же состоянии. Но между нами есть разница: мы выражаем разное, мы смеялись над разным и появились на сцене под разными масками. Тем более велика разница, если я — маска веселья, он — печали. Арлекин и Пьеро — классическая диспозиция итальянского театра. Добро и зло тоже могут быть изображены на масках.

Для театральности все, что есть, — между мной и Другим, между другими — это настоящее. Только играя я нахожу Другого, иллюзия — искать Другого в себе.

Отказ от правды ради другой правды, отказ от своего тела ради тела другого — вот что такое театральность. Ложь театральности — вся в этом переходе: к другой правде, к Другому.

§ 10. Идеальная игра

Концепция идеальной игры Делёза утверждает событийный характер игры. Игра — эффект, сам производящий эффект в положении вещей. Онтологическая траектория игры позволяет лучше рассмотреть один из парадоксов театральности, показывающий, как исчезновение телесности возвращается ее обретением. В идеальной игре заключен код того события, когда эффект тела может производить эффект в самом теле.

Определение идеальной игры у Делёза — отрицательное, исходя из определения «реальной» игры. Вот описание первой: 1. «Нет зара-

нее установленных правил, каждое движение изобретает и применяет свои собственные правила. 2. Нет никакого распределения шансов среди реально различного числа бросков...»¹¹³, т. е. нет гипотез выигрыша, проигрыша... 3. «...броски реально и численно неотличимы. Но они различаются качественно, хотя и являются качественными формами онтологически единственного броска»¹¹⁴. Характеризуя онтологическую природу броска, Делёз использует эпикурейский «клинамен» — элемент, вводящий случай¹¹⁵. 4. «Такая игра — без правил, без победителей и побежденных, без ответственности, игра невинности, бег по кругу, где сноровка и случай больше не различимы, — такая игра, по-видимому, не реальна... Если попытаться сыграть в эту игру вне мысли, то ничего не получится, а если попытаться получить результат иной, чем произведение искусства, то ничего не получится. Значит, такая игра предназначена только для мысли и для искусства. Она не дает ничего, кроме победы для тех, кто знает, как играть, т. е. как утверждать и разветвлять случай, а не разделять последний ради того, чтобы властвовать над ним, чтобы рисковать, чтобы выигрывать. Но благодаря такой игре, которая может быть только мысленной и которая не порождает ничего, кроме произведения искусства, мысль и искусство суть реалии, беспокоящие действительность, этику и экономику мира»¹¹⁶.

Идеальная игра не распределяет случай ради реальности победы или поражения, она делает больше — создает реальность чистой мысли и произведения искусства. Идеальная игра точно попадает в выражение. Это чистое выражение, его реальность не инвестирована более исходным положением вещей, как, например, реальность победы, из которой может извлекаться польза в положении вещей. Мысль и произведение — не собеседники вещей, а их голос. И вместе с тем они — вещи той же меры реальности. Возникающее здесь пересечение — нонсенс, идеальная игра — действие случая. Случай на поверхности способен возвращать эффект обратно на поверхность. Онтологическая траектория игры, своеобразная дуга эффекта, в полном смысле случайна. Но это уже и закон случая, некий скрытый порядок идеальной игры: играет в нее тот, кто, не стремясь к победе и власти над реальностью, производит реальное. Или иначе: случай только тогда и существует, когда приводит к реальному эффекту, т. е. к событию.

Здесь обнаруживается такой порядок мира, в котором потеря, отказ неминуемо ведут к обретению. Порядок, который без этого завершающего обретения вовсе не существует. Если нет реального конца, все ведущее к нему исчезает.

В самом напряженном виде, когда отказ максимален, т. е. изначально остается только случай, ничего кроме случая, то порядок идеальной игры — порядок жертвы. Жертва аннигилирует положение вещей, уничтожает мир, тогда онтологической линией его продолжения-восстановления может быть только гарантия, случай как гарантия. Случай-гарантия, разумеется, нонсенс, но не в идеальной игре¹¹⁷. Это даже не «либо пан, либо пропал», это всегда пан. Тот, кто ставит на случай, всегда выигрывает, а иначе случая просто нет. Дети прекрасно знают эту особенность идеальной игры. Несчастный случай — это месья онтологического случая тому, кто добровольно не стал жертвой, это насильственное обретение случаем своей жертвы.

Случай — это единственная человеческая ставка в событии¹¹⁸. Жертва случая — всегда событие. Жертва — единственная доступная инвестиция человека в событие. В распределении — хаос, но это и путь через смерть.

Человек в театральности может оказаться никудышным актером, но это значит только то, что он навсегда останется на поверхности, вне выражения.

§ 11. От тела к образу. Модусы театральности: 1. Карнавал

До сих пор нашей базовой концепцией в отношении смеха была теория Бергсона, согласно которой смех — орудие общества в борьбе с машинной косностью. Таким образом понятый смех позволяет перейти от поверхности к выражению, от положения вещей к событию, наконец, увидеть не телесную природу выражения. Однако остается неясным, как персонифицируются потоки выражения, как в смехе и театральности появляется человек. К тому же неясным остается еще и тот переход в театральности, когда отказ от тела приводит к его обретению. Что означает этот переход?

Ответ на эти вопросы можно найти в другой концепции смеха, принадлежащей Бахтину, Лихачеву и Панченко. Смех здесь конституирует «второй мир» — народную культуру, в отличие от «серьезной» официально-церковной. Смех создает свой особенный карнавальный мир, в котором первый и второй миры меняются местами. В карнавале основное движение двухмерного мира, где границами являются верх и низ, — это снижение. По Делёзу, юмор — выход к чистому событию, которое все-таки располагается на поверхности. Карнавальной культуре присущ особый образ тела, а именно «гротескный».

Чтобы ясно видеть трансформацию тела от «логики смысла» к «смеховому миру», от поверхности к выражению, надо иметь в виду, что для Делёза тело — это действие и страдание, для Бахтина оно — то, что обозначает верх и низ. В первом случае речь идет о генезисе нетелесного эффекта, во втором — об образе мировых констант. В первом — о поверхности как единственном измерении мира, во втором — уже об объемном мире, где есть «верх», «низ» и карнавальная поверхность, где все смешно, однако не путем перестановки, а именно: снижением — верх опускается книзу. Если в первом случае речь идет о самом теле, которое действует и страдает, то во втором — об *образе* тела, или о теле как образе мира. Когда верх и низ смешиваются на одной поверхности, это заканчивается либо смехом, либо страданием реального тела. Но это страдание — расплата за эффект, а не производство эффекта. Это случай уплотнения образа, воплощения в образ. Это, когда объемный мир, вдруг представленный лишь на одной карнавальной поверхности, обретает телесность, а именно ее страдание: когда шуту приходится расплачиваться за свои шутки; когда тот, кто выбран на время праздника королем, расплачивается за это жизнью по окончании праздника. Но случай этот, хотя и часто происходит (например, в Житии Василия Блаженного описан случай, когда какой-то человек решил его обмануть, притворившись мертвым. «Буди отныне мертв», — произнес Василий Блаженный, — и шутник действительно скончался¹¹⁹), все же — исключение: поскольку уплотнение образа означает как раз то, что образ прекрашает существовать, превращаясь в тело.

Карнавальный смех граничит со смертью, так же как образ тела граничит с телом. Карнавальный мир — идеальное выражение театральности. Бахтин пишет: «Карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы. . . Карнавал не созерцают — в нем *живут*, и живут *все*, потому что по идее своей он *всенароден*. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, т. е. по законам карнавальной *свободы*»¹²⁰. Если бы на карнавале была рампа, утверждает Бахтин, и существовало различие между зрителями и актерами, то это было бы театральное зрелище, а не карнавал. Действительно, граница карнавала проходит не между зрителями и актерами, а в другом месте: между образом тела и телом, между смехом и смертью. Первая часть этих пар — выражение, вторая — поверхность, вернее, ее производство. Карнавальное действие совершается на краю воплощения, которое, будучи достигнуто, приносит страдания и смерть.

Воплощение — когда карнавальная поверхность обрушивается вглубь тела.

Пока мы можем ответить на вопрос: почему отказ от тела в театральности приводит к обретению тела? Это действие заключено в переходе от тела, с его действием-страданием, к образу тела, который символизируют мировые «верх» и «низ». Образ тела обладает всеобщностью уже не действия-страдания, но той всеобщностью, которую организуют в мире верх и низ. На этом пути, в этом мире я нахожу Другого. В то же время если моим следующим шагом будет полное «вживание» в образ, воплощение, то парадоксальным образом это будет означать конец образа, возвращение тела, правда, не ясно, кто обретает при этом тело: Я или Другой. Ясно только, что для него уже не останется ни одного образа, эпоха театральности завершится, смех смолкнет. Это будет тело как действие-страдание, как смерть. И никого рядом не будет.

Теперь мы имеем два модуса театральности: карнавал, границы которого являются пределом, это граница между смехом и смертью (или страданием), и зрелище, где граница проходит посередине, это рампа, отделяющая актеров от зрителей. Но мы не увидим границы театральности до тех пор, пока не выясним механизма персонификации тех потоков, которые идут от поверхности к выражению, от тела через смех к театральности.

Мотив такой персонификации — протест. «Второй», народный мир, используя символизацию двухмерного мира, а именно образ тела, точнее, «телесный низ» как свой локус в этом мире, прибегает к снижению ради низвержения «верха», официально-церковного мира. Это протест, по Бахтину. Лихачев пишет о «бунте крошечного мира», а Панченко утверждает: «Форма протеста в юродстве — осмеяние мира»¹²¹. Театральность движением протеста персонифицирует актера и зрителя, юродивого, шута, дурака, участника карнавала. Последний — это тот, кому удалось смехом свести двухмерный мир на карнавальную поверхность, кто живет, как и остальные, без тела, для кого обретение тела означает смерть и страдание. Протест, выражаемый смехом и выражающийся в театральности, — это протест против страдания и смерти, против того тела, которое спроецировано на поверхность, а не против карнавальной поверхности, на которой есть только образ тела. Ибо поверхность тела — это эффект, производимый действием и страданием, а карнавальная поверхность — это эффект юмора, снижения. Это не «кожа», а «низ». Внизу тоже есть кожа, здесь обе поверхности пересекаются, но у второй, кроме действия-страдания (вынесенного к тому же за пределы карнавала), есть смех. Если у первой — только нетелес-

ный эффект, то у второй — еще и эффект нетелесного эффекта. Если первая зависит от положения вещей, то вторая сама может влиять на положение вещей. Короче, если на первой поверхности — мимика, то на второй, кроме мимики, может производиться маска. Тогда мир удвоится: кроме измерения телесности, когда все можно свести к действию и страданию тел и оттуда снова вывести, появляется еще измерение театральности, организованное протестом, начатое смехом, граница которого лежит между жизнью и смертью. Линия же пересечения этих поверхностей — это граница между кожей и маской, между Я и Другим. Перейти границу в сторону театральности — значит протестовать против страдания и смерти, дать затвердеть мимике гнева в маску (она может и улыбаться, и плакать), самому стать другим и найти Другого. И все это проникнуто смехом, смешно, смертельно смешно.

На этом пересечении двух поверхностей располагается *гротескный образ тела*, созданный снижением. Он характеризуется тремя чертами: 1. Образ стремится показать «два тела в одном: одно рождающее и отмирающее, другое — зачинаемое, вынашиваемое, рождаемое. Из одного тела всегда в той или иной форме и степени выпирает другое, новое тело»¹²². 2. «Возрасты этого тела... берутся преимущественно в максимальной близости к рождению или смерти»¹²³. 3. «Неготовое и открытое тело это (умирающее-рождаемое-рождающее) не отделено от мира четкими границами: оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами. Оно космично... тело представляет и воплощает в себе весь материально-телесный мир как абсолютный низ, как начало поглощающее и рождающее, как телесную могилу и лоно, как ниву, в которую сеют и в которой вызревают новые всходы»¹²⁴. Образ этот вмещает в себя главное, что несет карнавальная театральность: границу между жизнью и смертью. Гротескный образ тела аморфен и некрасив, но только до тех пор, пока не проступит эта его главная линия — движение, генерация вечного перехода между жизнью и смертью¹²⁵.

Та же линия — линия пересечения поверхности тела с карнавальной поверхностью — это след, оставляемый в мире протестом и риском потери тела как манипуляции его образом, ради выражения. Риск может привести на одну из образовавших его поверхностей: либо на поверхность тела — к действию, страданию и смерти, либо к карнавальному выражению, к образу, расплата за который тоже страдание и смерть, но они вне выражения, за границей карнавальной свободы, в другом мире. Топологически же это пересечение двух поверхностей вносит в мир объем, измерение выражения, ограниченное верхом и низом. *На поверхности остаются следы, выражение располагает объемом.*

§ 12. Юродство. Модусы театральности: 2. Зрелище

Прежде чем продолжить линию пересечения поверхностей, необходимо ответить на вопрос: почему только в театральности происходит персонификация потоков, идущих от поверхности в выражение? Уже ирония дает три способа персонификации: отличие от вещей, индивидуальность, личность. Почему тогда окончательно она происходит лишь в театральности, один из модусов которой — карнавал — образован как раз-таки снижением, юмором — движением, противоположным иронии? Не является ли карнавальным юмор, наоборот, не средством персонификации, а орудием того, что уже создано тремя фигурами иронии¹²⁶. Здесь, собственно, нет проблемы, речь идет о разных вещах: отличное от вещей; индивидуальность, согласованная с представлением; романтическая личность — не потоки, а фигуры; результат мгновенной остановки движения вверх. Ирония индивидуальна, она столь же много говорит о личности, сколько скрывает человека, стоящего за ней. Фигура иронии — это маска, роль, образ. Тогда как актер, зритель, юродивый, жертва — это как раз потоки, которые не ограничены представлением, как, например, личность, но возникают из силы столкновения жизни и смерти, на месте этого столкновения. Только карнавальным юмором персонифицирует те потоки, которые могут, постоянно меняя иронические маски, не изменять своей сути. Юродивый — он всегда юродивый: и когда смеется, и когда плачет, более того, он может как индивидуальность уместиться в рамках представления и выходить за пределы представления как личность. Такое движение юродивого — маскарад в ироническом смысле; заголение — с точки зрения юмора; и самая суть театральности в смысле выражения.

Юродивый всегда, в каждом своем жесте, слове, действии, стоит на границе между жизнью и смертью. Он на пересечении поверхностей тела и карнавала: в маске и без, живой и мертвый, смеющийся и проливающий слезы, днем и ночью. Юродивый — воплощение парадокса пересечения поверхностей, парадокса выражения вообще и выражения, изменяющего то положения вещей, из которого оно возникло, в частности. Юродивый — абсолютное выражение, поэтому абсолютно индивидуальное, личное и человеческое (как персонифицированный поток).

Согласно феноменологии юродства А. М. Панченко¹²⁷, в этом явлении два плана: «зрелищность юродства и элементы протеста в нем»¹²⁸. «Юродивый — это посредник между народной культурой и культурой официальной. Он объединяет мир смеха и мир благочестивой

серьезности... балансирует на рубеже комического и трагического. Юродивый — это гротескный персонаж»¹²⁹.

Отсюда, из двусмысленности подобного положения, следует парадоксальность юродства во всех его проявлениях. Юродство «состоит из набора устойчивых зрелищных ситуаций»¹³⁰. В зрелище вместе с юродивым на правах полноценного участника действует и зритель. В этом отношении — между юродивым и толпой — находится проблема юродства как зрелища. Панченко описывает парадоксы зрелища. «Парадокс зрителя»: «Юродивого мучают и заушают, хотя должны перед ним благоговеть»¹³¹. «Парадокс актера»: «Сам юродивый вводит людей в соблазн и в мятеж, в то время как по условиям подвига он обязан вести их стезей добродетели»¹³². Парадокс костюма: «Идеальный костюм юродивого — нагота... Однако нагота двусмысленна, ибо нагое тело — тот же соблазн, та же безнравственность»¹³³. Парадокс речи: «Его идеальный язык — молчание»¹³⁴. Парадокс подвига: «С одной стороны, он ищет, прежде всего, личного спасения... с другой стороны, в юродстве есть черты общественного служения»¹³⁵.

Панченко указывает два значения парадокса: он, во-первых, придает новую силу старым истинам, а во-вторых, уже по существу самого юродства «парадоксальность выполняет функцию эстетической доминанты»¹³⁶. Юродства нет вне парадокса, равно как и парадокс ищет своего выражения и находит его в лице юродивого. Парадокс возникает на стыке двух миров (официального и народного), причастен уже не первому модусу театральности (карнавалу), а второму — зрелищу. В карнавале парадокс возникает при пересечении границы карнавальности свободы, когда подмастерье преобразается в короля, а король — в разбойника, или когда шута казнят за его шутки, король казнит шута. Карнавал вообще создан юмором, это поверхность, на которую «снижен» весь мир и где он перемешан. Острой грань карнавала, его граница становится тогда, когда карнавальная поверхность соединяется с поверхностью тела, когда это грань между жизнью и смертью. По сути, эта ситуация не входит в феноменологию карнавала, она за его пределами, в карнавале она ноуменальна. Феноменальный статус ситуации этой границы получает в юродстве как в зрелище, в его парадоксальности.

Зрелище создается не только юмором, но и иронией, поэтому юродивый не нуждается в карнавальности поверхности, он не переодевается, он играет самого себя и в собственном обличье обращается и к нищему, и к царю. Равно их эпатирует, равно вызывает их реакцию, равно способствует их очищению. Юродивый — кочевник *объемного* мира,

где есть верх, низ и поверхность (тела). Он не нуждается в чужих масках, как карнавальный персонаж, — он «ругается миру» днем и молится ночью («юродивый наедине с собой не юродствует»¹³⁷). Он истинная маска днем и истинное лицо ночью. Это еще один парадокс юродства в театральности: быть между лицом и маской, самому определять время и пространство (юродство «всегдашно», оно также вне пространства), но вместе с тем нести синяки от ударов по маске, оставлять на смеющийся маске следы своих слез.

У него тело и образ тела слились в одно — в подвиг юродства, который заключается в законодательстве времени и пространства своего свершения, а также в режиссуре всякой карнавальности, маскарадности и театральности в целом.

Юродивый на грани иронии и юмора, смеха и слез, жизни и смерти получает высшую силу театральности: выражение. Выражение для юродивого — точно такой же путь, как и для всех: он отказывается от своей телесности, подвергая тело лишениям, прячет его под маской смеха, зато обретает Других, тоже спрятанных под масками смеха или негодования. Юродивый притягивает зрителей, и в создаваемом вместе с ними зрелище он выражает протест против несправедливости, невежества, злобы. Юродивый ругается миру, осмеивает мир, и этот смех слышен во всех его закоулках снизу доверху, к тому же ошутим кожей. Как законодатель театральности, основная сила выражения, юродивый может срывать маски, это плата за то, что его собственная маска не защищает его лица, за то, что он переносит боль там, где для остальных нет действия и страдания, а есть только маскарад. Юродствовать — значит жить на грани между телом и маской, жизнью и смертью, постоянно осуществляя переходы туда и обратно, которые становятся матрицами пространства и времени не только его подвига, но и всей театральности.

Театральность присутствует там, где нет тела, а есть образ тела, вместе с тем образ тела неотделим от тела, выражение неотделимо от поверхности, — они соединяются следом риска, протеста, подвига — границей между жизнью и смертью, между страданием-действием тел и маской как нетелесным эффектом. Юродивый, равно как и всякий рискующий, протестующий и подвижник, всегда на этой грани. Они — персоны, они — выразители, они — люди. Кроме них никого нет.

§ 1. *Метаморфоза*

Парадокс — это форма выражения. Парадоксальность присутствует в выражении повсюду: это и парадокс реальности выражения, способной воздействовать на «первоначальную» реальность, и все парадоксы зрелища как второго модуса театральности и пика выражения, и парадокс персон выражения, постоянно пребывающих на его пересечении с поверхностью. Но считать выражение только парадоксальным — уловка поверхности: парадокс, каким бы он ни был, способен причинить страдание лишь техническому телу, человеческое же тело защищено от парадокса смехом и театральностью. Парадокс, когда он сформулирован, — игрушка, забава, от которой можно отмахнуться. Это головоломка без аподиктичности. По-настоящему страшен лишь парадокс, который осуществляется, который еще не выражен, только выражается. Вот тут возможны провалы в глубь тела, в боль и страдание. Но равным образом — и радостный смех.

Нас интересует не форма выражения, а его содержание, его движение, не формула парадокса, а его формирование, не получившаяся вещь, а *метаморфоза*. Короче, нам необходимо ответить на вопрос: что движет выражением? Или по-другому: какова природа метаморфозы?

§ 2. *Поверхность — выражение — спасение.*
«Начало» метаморфозы

Метаморфоза идет отнюдь не от неустойчивости своих точек. Существуют силы, способные стабилизировать неустойчивость: трение на поверхности и гравитация в космосе. Дело в том, что сами эти точки — такие же формы метаморфозы, как трение, поверхность, гравитация и космос. Метаморфоза — образ чистого движения, но чистого лишь до предела мысли. Значит, на ней только один след — мысль. Только мысль способна к бесконечному движению, она одна может быть вечной спутницей метаморфозы, оставляя на ней след, в частности, след смысла. Поверхность не остается единственным домом мысли, несмотря на свою срединность между верхом и низом, на свою парадоксаль-

ность, а значит, притягательность для мысли. Мысль скользит по поверхности; всегда оставаясь поверхностной, она неизменно теряется, встречаясь с хтоническими существами глубин и божествами высот. Мысль преодолевает растерянность, создавая поверхности — страха и боли, уходящую вниз, и веры и спасения, уходящую вверх. Мысль способна двигаться в любом направлении, она в мире как на единой поверхности ленты Мёбиуса. Но в каждом повороте ленты, в каждом изменении направления, не говоря о разрывах, отчетливо слышится тон непрерывной метаморфозы: молчание.

То, что связано с поверхностью — объективация человека, машина желания, смертельная близость человека и вещи, — не проблема эстетики поверхности. Это проблема мысли, робости мысли, кроткой головокружительности Зазеркалья; это дело мысли, ставшей маленькой девочкой, очень соблазнительной для философа, но не всегда похожей на истину.

Поверхность разрушается дважды: во-первых, выражением, когда нетелесные эффекты (выражение буквально исключает тело) обретают способность производить собственные эффекты («театральные эффекты»), возмущая прежнюю или организовывая новую поверхность. Выражение, стало быть, может подозреваться в своей предрасположенности стать поверхностью. Но в этом подозрении навсегда отныне будет состоять угроза разрушения поверхности снизу, *из-под*. Мысль в соседстве с подозрением долго не живет, она снова и снова уходит в выражение. Так без конца. Во-вторых, спасением, когда молчанием уводятся в небытие границы сущего: в первую очередь границы вещи и человека. Зеркало вдруг оказывается враз прозрачным и проходным. Спасение проходит сквозь сущее, сквозь поверхности, по которым растекалась мысль, на которых гнезился смысл. Но и спасение может покупаться индальгенциями, на поверхности которых начертаны знаки веры и прощения. То, что не переживается душой как покаяние, а представляется ей как прощение, уже поверхность, даже если она скрыта под райскими кушами и благими намерениями. Короче, поверхность чрезвычайно устойчива, хрупкость ее обманлива, что, собственно, можно отнести и к выражению, и к плодам спасения. Все они обладают бесконечной силой само-воспроизводства и друг-из-друга-воспроизводства. Поэтому нет разницы, откуда начать, важно во всем этом увидеть метаморфозу, один из ее онтологических вариантов, услышать ее ритм.

§ 3. Существование и сущность

Возможны лишь две онтологии: поверхности и выражения. Первая — осмысления бытия. Все, что осмыслено, только предназначено стать вменяемым или уже существует в таком виде, — достояние поверхности. Вторая — чистая форма, преданная всему за его пределами. Она либо граница остального мира, устанавливаемая изнутри формы, либо — если выражение поместить на поверхность — некое осмысленное существование, возмущающее все остальные лежащие там формы. Первая — существование, вторая — сущность. Существование, черпающее бытие до полноты своей меры, которая равна смыслу, — должно быть наделенно хотя бы мимолетным смыслом; а сущность определяется самой границей бытия, нет ничего укорененного в бытии глубже сущности, начало которой совпадает с границей небытия, — это два измерения чистой мысли.

Мысль на поверхности — это осмысление, равное бытию. В выражении мысль — это граница бытия, его форма, таковая потому, что воплощает и выражает самое себя, воплощает и выражает границу, крайнюю степень бытия.

Движение мысли на поверхности — система уравновешенных между собой смыслов, делающая возможным понимание. Движение мысли в выражении — творение, мера бытия которого точно соответствует возможности системы, динамике смысла; в конечном счете выражение признается таковым лишь из осмысления, если оно не осмысленно — его просто нет, и этим выражение помещается на поверхность среди множества других выражений. Но есть и обратная зависимость: все существующее на поверхности — результат выражения, имеет в нем свою сущность, т. е. все осмысленное есть не результат балансировки смыслов системы (в результате балансировки смыслов может возникнуть только систематическая иллюзия, вроде той, что если есть инопланетяне, то они должны искать с нами встречи и не иначе, как на уровне технологического контакта), а, наоборот, включение в систему нового выражения как наделение смыслом нового бытия, как расширение системы.

Есть два возможных пути обнаружения чистой мысли: по ее следу, оставляемому либо на поверхности, либо в выражении. Оба требуют исключения противоположного локуса мысли. В этом случае поверхность с ее систематикой превращается в 1) структуру, которая существует и исключает сущность, или 2) творение, в котором фигура творца скрывает своей волей сущность и одновременно делает существование

неукорененным нигде, кроме веры, — это апофеоз сущности.

1. Делёз, ссылаясь на Авиценну, определяет смысл как третье состояние сущности: «Смысл безразличен к универсальному и единичному, общему и частному, личному и коллективному, а также к утверждению и отрицанию и так далее»¹³⁸. Смысл «стерилен» и «нейтрален». Определенный таким образом смысл становится эффектом тела, предпочитая телесной экзистенции свою логику. Есть положение вещей, которое пребывает на уровне экзистенции, и логика смысла, скрытая в третьем состоянии сущности. Только безразличное к вещам-телам, или «стерильное», приводится к сущностному бытийствованию. Сущность — не то, что определяет и укореняет, а сущность как независимость, атараксия; не субстанция, а состояние.

Мир тел-эффектов — это мир состояний, который может быть разложен на две серии: тел и эффектов. В состоянии невозможно найти сущности того, что в нем пребывает, если не считать саму сущность состоянием. Так сущность тел неустановима через эффекты, а сущности эффектов нет в телах.

Это плен сущности у относительности своих приложений. Нельзя найти сущности черного относительно белого, высказавшись при этом про цвет в целом. Сущность здесь бессильна. В этом случае речь может идти только о состоянии сущности, которое является уже существованием. (Точно то же проделывает Хайдеггер, когда характеризует *Dasein* существованием, лишенным сущности: он переводит сущностные характеристики, как это показывает Я. А. Слинин¹³⁹, в область существования.)

Атарактическая сущность — это существование. Очевидно, «стерильность» здесь больше служит характеристике смысла, нежели метафизическому укоренению того же смысла, тем более что Делёз этого не отрицает¹⁴⁰.

Инструмент логики смысла — нонсенс, парадокс — все то, вокруг чего возможны серии, проходящие по поверхности. Не только тело, не только эффект, а поверхность, связывающая и разделяющая их или их проекции. Логика смысла — генезис состояний сущности, определяемой взаимопротеканием ее приложений (тела и эффекта). Не укорененная в бытии сущность не означает небытия, в том случае, если бытие определено из двух субстанциональных рядов (тела и эффекта): она просто дезориентируется, превращается в существование. Тогда смысл — это как бы относительная сущность по отношению к каждому из двух субстанциональных рядов, их взаимосуществование и взаимодействие. В то же время теория такого взаимосуществования — ло-

гика, поскольку в нем бытие строго определено и наполнено нюансами их взаимоположений. Нонсенс недоступен смыслу, отсутствие сущности, или приоритета одного ряда перед другим (когда могла бы идти речь о сущности вещей или эффектов), недоступно логике. Однако в целом эта ситуация герметичной структуры доступна интерпретации логики смысла и эстетике поверхности¹⁴¹.

2. Даже воля к истине, по Ницше, — ухмылка аскетического идеала. «Взгляните в этой связи на древнейшие и новейшие философии: всем им недостает сознания того, в какой мере сама воля к истине нуждается еще в оправдании; пробел этот очевиден в каждой философии, — отчего он? Оттого, что над всей философией господствовал до сих пор аскетический идеал; оттого, что истина полагалась как сущее, как Бог, как сама верховная инстанция; оттого, что истина и не смела быть проблемой. Понимают ли это „не смела“? С того самого мгновения, когда отрицается вера в Бога аскетического идеала, *наличной оказывается и некая новая проблема: проблема ценности истины*»¹⁴².

Однако воля к истине не бесплодна как смоковница. Будучи детищем аскетического идеала, она произрастает из сознания *ressentiment*, который — пусть и окрашенный в темные тона слабости, трусости и воображаемой мести — представляет собой «необходимое обращение вовне»¹⁴³. Пусть *ressentiment* — это отрицание, но «мораль рабов с самого начала говорит нет „внешнему“, „иному“, „несобственному“»¹⁴⁴. Это творческое действие с отрицательным знаком: реакция. Но дистанция между внутренним и внешним уже задает величину воли. Пусть только в убогой форме воли к истине, но аскетический идеал утверждает и сохраняет волю. «Бесмысленность страдания, а не страдание — вот что было проклятием, тяготевшим до сих пор над человечеством, — и аскетический идеал придал ему некий смысл... всякое страдание подводилось им под перспективу *вины*»¹⁴⁵. И пусть это влекло за собой страдание еще большее: «Вопреки всему этому человек был спасен им (аскетическим идеалом. — Е. М.), он приобрел *смысл*, он не был уже листком, гонимым ветром, не был мячом абсурда и „бессмыслицы“, он мог отныне *хотеть* чего-то — безразлично пока, куда, к чему, чем именно он хотел: *спасена была сама воля*»¹⁴⁶.

Когда Бог аскетического идеала спас волю, то он, как мавр, сделав свое дело, может уходить. Воля к истине, сохраняя волю, еще и придает смысл страданию. Воля и смысл: теперь смерть Бога будет означать очищение воли и проблематизацию истины, когда вина больше не будет верховной инстанцией смысла. Теперь Воля и Истина вне ряда страдания — вина — смысл. Речь тогда идет о чем-то совершенно ином, чем

о теле и его эффектах, в структуре которых работает Делёз. Для него генезис смысла возможен, когда тело и эффект генетически связаны мыслью, т. е. когда речь идет о человеческом теле и мысли, связанной телом. Делёз говорит о бессознательном чистой мысли, о психоанализе чистой мысли. В какой перспективе, кроме антропологической, действие и страдание тел может генерировать смысл?

Но стоит ввести в этот мысленный генезис чувство вины, и мысль трансформируется в веру. Если спасение не генерирует, а имеет смысл, то этот смысл — не случай, не событие, не проблема; проблема уходит вглубь страдания и смысла, событие уходит туда, где еще нет страдания, — гораздо глубже глубины тела; вызревает априорная форма страдания и смысла. Это чувство вины. Тогда для сохранения мысли, при таком явном расширении ее пределов, необходима инстанция, ограничивающая ее прежними рамками, но зато и сохраняющая ее там: необходима вера, которая, оставляя за мыслью связь страдания и смысла, вместе с тем способна утверждать вину.

Это «обращение вовне», начатое *ressentiment*'ом и законченное в его пределах аскетически идеалом, сохраняет даже больше, чем волю и истину, — человека, его единство.

Воля и истина говорят уже не о человеке, а о сверхчеловеке, который, разрастаясь, занимает место, оставленное Богом. Достаточно сохранить пространство, завоеванное страданием, виной, волей к истине и верой, и убрать из него Бога, чтобы убедиться, что «свято место пусто не бывает». Воля становится чистой, поскольку все ее предпосылки теперь внутри: не может идти речи о Божественной воле — когда нет Бога, нет и его воли, а значит, нет и человеческой воли, редуцированной в Его присутствии до телесного желания. Когда происходит такая редукция (воля превращается в желание), то она помещается внутри страдания тела, она желает избавления от страдания и ограничена смыслом, виной и верой, знаменующими собой область уже не человеческой, но Божественной воли. Без Бога и человека воля больше не ограничена страданием и не связана с телом.

Истина становится проблематической по той же причине: смысл больше не определяется виной, у страдания больше нет смысла, а у веры тела.

Когда нет Бога и человека, ничто более не ограничивает свободу творения: ни уже наличное творение, ни бессилие человека. У вещей отнимается их сущность, мешавшая до смерти Бога движению воли. «Смерть Бога» — это бунт против сущности, поднимаемый, правда, с основания той же сущности, удержавшей волю (есть разница между

Божественной волей, человеческой волей и чистой волей по отношению к страданию, вине, Богу и человеку, но не по отношению к сущности).

Когда нет истины как сущего Бога, а есть истина как проблема — значит нет и сущности изначального творения, но появится сущность творения нового. И метафизическая возможность такого возрождения сущности, даже в проекте разрушения метафизики, не исключена.

§ 4. Превращение: ясность мысли и чистота человека

Мысль на поверхности заморожена смыслом. Ее ходы сплетаются, оставляя причудливые складки, но порой она обрушивается вглубь, откуда доносится гул тела. Смысл, обретаемый положением вещей из самих вещей и ради самих вещей, — таков путь мысли на поверхности. Любая мелочь здесь становится предметом мысли, и это безразличие к приоритетам, выстраиваемым миром сущностей, делает мысль свободной и подвижной. Нет ничего главного, нет ничего основного: сущность не в глубине или на высоте, а за следующим поворотом, или уже здесь, пульсирующая в отсутствующем сердце нонсенса. Единственное, что подстерегает мысль в этом предприятии, — разлом, трещина поверхности. Провалиться туда — значит стать связующим звеном между страданием тела и бестелесным эффектом, событием, рупором непрерывной боли, и уже более ни о чем не говорить. Роскошь мелочей меркнет от боли. Мысль, сплетая на поверхности смыслы, всегда рискует оставить слишком глубокий след, оцарапать до боли, слиться с болью. И тогда единственное, к чему оказывается способной мысль, — событие боли. Картина Вечного Страдания, нарисованная воображением, — действительный след чистой мысли на поверхности.

Мысль в выражении с самого начала обречена. Там она не знает вечной муки; все муки — муки рождения и творчества. Мысль там связана и несвободна, она ограничена тем, что сама признает своим предметом, в чем ищет выражения. Ценой того, что уже изведенные страдания обретают смысл в признании недоступной и вечно желанной сущности, мысль обретает волю как матрицу своей силы. Когда мысль оформляется, она отодвигает неведомое за свои пределы, и единственная ее гарантия в том, что сущность выдержит. В том, что у мысли и у вещи окажется общий корень. Если нет, то все летит прахом: мысль растекается по древу, а древо превращается в поэтическую метафору абсурда. Тогда властвуют симулякры. В выражении мысль постоянно рискует, но не слиянием с болью, а тем, чтобы стать выражением абсурда, неукоренности, легкомыслием. Мысль рискует не провалом в

глубину тела, а тождеством с телом, с положением вещей. Мысль-констатация, онтологический счет мысли, темнота — ее крах в выражении.

Действительный след мысли в выражении: страдание — смысл — воля; он должен обрываться перед вещью, чтобы не слиться с ней, не превратиться в вещь. Самое мучительное в рождении как раз это: остановиться, не дать боли разрастаться, а обратить ее вглубь или просить о помощи небеса. Самое мучительное — это чувство конца тела, но тогда рождается новое тело.

Мысль на поверхности и в выражении имеет человеческие черты: 1) действие, страдание, желание; 2) границы жизни и смерти, риск. Или по-другому, мысль поверхности и выражения оставляет два своих следа на человеке: боль и волю. Не важен приоритет, ибо это не конструкция, не важны даже отношения мысли и человека — их все равно не измерить, ибо они метафорические. Важно то, что это метафорическое единство открывает третий путь, кроме возможности оставлять след на поверхности и в выражении: путь метаморфозы, которая становится возможной в силу метафоричности, которая не допускает человеческой меры в мысли и мысленной меры человека. Метаморфоза полагает бесследное превращение, не отбрасывающее тень движение. Поверхность — порядок обретения смысла, выражение — способ производства формы. В них мысль сливается с человеком для такой метаморфозы, где и нет места мысли и человеку, но и участвуют в которой лишь они одни. *Метаморфоза — ритм, соединяющий человека и мысль.* В отличие от метафоры, исключая соединяемые ею крайности из своего движения, метаморфоза не знает ничего, кроме движения, нигде не останавливается, ничего не соединяет, потому что все ее «крайности» вовлечены в общий поток превращения. В этом потоке сохраняется лишь ясность мысли и чистота человека.

§ 5. Бытие и небытие метаморфозы. Другой

Если там, где заканчивается твоя речь, сразу начинается шум — это не значит, что ты услышал гул бытия, это значит, что ты не расслышал гармонию мира. Метаморфоза в своем движении не оставляет привилегированных точек. Ни одна из форм не распространяет своей власти на остальные. Точки, формы связаны не иерархически, а метафорически. Это значит, что пространство и время, их связывающие, — не вездесущий континуум, а конституты этих точек. Значит шаг метаморфозы — не элемент в ряду, а начало и конец мира. В зависимости от того, как мы видим метаморфозу, т. е. в зависимости от того, где мы находим преды-

дущий и последующий шаги относительно данного, эта конкретная метаморфоза (смена всего лишь одной формы) становится в ряд какого-то мира. Надо еще раз заметить, что не гипотетический ряд форм обусловливает метаморфозу, ибо, во-первых, две точки одного шага метаморфозы могут быть гипотетически помещены в другой ряд; во-вторых, две точки могут образовать совершенно другие пары, т. е. два шага совершенно других метаморфоз.

Множественность миров означает именно такую свободу метафорических форм, которая может быть ограничена лишь модально: возможное, действительное, невозможное, но одинаково реальное. Мир — акциденция гармонического единства двух форм. Тогда как война — «отец всех» — шум диссонанса не произошедших метаморфоз, когда две формы как-то соседствуют, но никак не взаимодействуют.

Способ существования метаморфозы, во-первых, визуально образный: две точки-формы не могут обрести единства шага без того, чтобы не предстать в виде изменяющегося образа. Кроме того, осуществление метаморфозы предполагает ее как бы мерцающее существование: между двумя образами должно пролегать время и пространство их невидимости, в самом деле, чтобы одна форма перешла в другую, образ должен изменяться и тогда он не похож ни на изначальный, ни на конечный. Между образами, соответствующими шагу метаморфозы, пролегает пространство безобразия. Поэтому, во-вторых, существование метаморфозы — ритмическое, что означает мерцание образов, когда переход от одного образа к другому, изменение образа, проходит через безобразие. В онтологическом смысле зона безобразия соответствует небытию, гносеологически же — это непознаваемое, констатация того факта, что мы не знаем, как одно превращается в другое и куда вообще ведет ряд превращений. Ритм метаморфозы — это ее бытие-небытие.

Небытие метаморфозы — две точки, не связанные изменением, это то безобразие, пролегающее между ними, которое утверждает их апофатически, своим небытием дает им бытие, своим безобразием определяет их образы. Бытие метаморфозы — осуществление изменения формы, когда начало и конец изменения существуют в качестве двух образов, но мера их бытия полностью зависит от безобразной, постоянно изменяющейся, зато живой формы. В небытии метаморфозы есть крайние формы, но нет изменения; в бытии метаморфозы есть изменение, оно реально, но нет крайних точек: они представлены лишь в виде образов, символизирующих начало и конец, т. е. образов, вплетенных во временную структуру, или, точнее, сплетающих временную структуру мира.

Так, понятие о ритмическом способе существования метаморфозы дает возможность различать и соединять чувственно воспринимаемую форму и образ как нетелесный эффект.

Телесно-образная природа метаморфозы позволяет соединять тело и его эффекты, в метаморфозе соединены планы поверхности и выражения. Но метаморфоза не позволяет решать проблему Другого. В самом деле, как мы убедились, мера бытия Другого на поверхности — химерическая, строго говоря, нулевая, она лишь результат аутовайеризма, зеркальный эффект спроецированного на поверхность человека. Другой на поверхности — это эффект телесности как того, что, превосходя по своему объему Я, генерируя его, т. е. производя эффект Я на поверхности (осуществляя поверхностную проекцию человека), оставляет пространство смерти Я или мотива желания, которое не контролируется субъектом, в котором субъект «проваливается». Это пространство появляется как Другой — знак общей телесности (вид, род... конечные построения на основе Я и Другого как элифеноменов поверхности).

В выражении же мера бытия Другого определяется аннигиляцией телесности Я. Чем меньше у меня тела (действия-страдания, желания и смерти), тем больше Другого, тем более велик Наш шанс на произведение действия-страдания, желания и смерти. Выражение — это конец поверхности, ее эффект, а не эффект на ней¹⁴⁷.

На поверхности Другой — это мое отражение, моя химера; в выражении Другой — мой отказ от тела, отказ от действия-страдания, ради нового действия-страдания.

В метаморфозе же властвуют тело и образы. Другому, кажется, нет места, так же как нет места там и мне. Это верно, когда речь идет о метаморфозе на поверхности (метаморфоза телесности) или метаморфозе выражения (метаморфоза образа). Но, и это самое важное, метаморфоза как концепт изменения универсальна в смысле своего приложения. Более того, существует лишь одно приложение метаморфозы, при котором решается вопрос ее начала и конца, запуска и завершения. Речь идет о человеке. Приведем пример: приоритетные метаморфозы современности лежат в области применения-приспособления природы, власти, богатства, идеологии; все они редуцируемы к пользе и праву человека. Пусть *эта* метаморфоза сводима к *этому* человеку — при всей возможной критике *этого*, — речь идет именно о человеке.

Человек — коррелят метаморфозы. *Я запускаю метаморфозу, и лишь в том случае она мной ощущается, если это метаморфоза Другого.* Только в том случае, когда я становлюсь причиной изменения другого человека, вообще может идти речь о метаморфозе.

Если речь идет не о поверхности и выражении, но о метаморфозе, то дело, очевидно, в невыразимой боли и воле, не оставляющей следа на поверхности тела: дело в том, в чем кончается власть выражения и поверхности, в чем нет тела и маски. Поток метаморфозы расплавляет все попадающее в него, оставляя свой след на поверхности и в выражении. Мысль и человек в метаморфозе — метафоры непрерывного движения, от которого остается лишь некая неизменная чистота, гарантирующая хотя бы метафорическое единство потока. У этой неизменности есть имя, стоит им воспользоваться, поскольку наша цель — метаморфоза — единственное место бессилия метафоры. Точность имен — единственная власть в метаморфозе.

Речь идет о душе как источнике одновременно мысли и человека: мысль как способность души, и душа как форма человека, или *eidōs* жизни, как говорил Сократ в «Федоне».

Метаморфоза души — вот с чем синонимически связаны боль, воля, тело, маска, короча, мысль и человек на поверхности и в выражении.

Не было бы нужды идти сквозь поверхность и выражение к метаморфозе, если бы в координатах двух первых существовала возможность отличить симулякр от вещи, реальную смерть от мнимой, лицо от маски, а речь от молчания. В ритмике метаморфозы все это сплавлено, но предельно отличимо в многообразии миров, раскрывающихся как веер в пределах каждого шага. В одном шаге могут быть слиты речь и гул, речь и молчание, речь и маска... но следующий шаг — уже кристаллизация порядка их соответствия. И в пределах одного ряда метаморфозы, например, вещь и слово всегда будут связаны строгим порядком-грамматикой, до самого конца этого мира. Природа метаморфозы — в кристаллизации порядка и его смерти, в онтологическом ритме.

Душа как объект метаморфозы является доминантой конституирования внутри потока. Первое, что там встречает душа в своей *natural attitude*, — это вещь. Вещь — метафорическая точка начала и конца изменения: с одной, генетической, стороны, она — сумма четырех стихий¹⁴⁸, материи и идеи; с другой, практической, — вещь, которая может стать иной вещью, вплоть до уничтожения и нового рождения уже по генетическому варианту. Вещь — та неуничтожимая точка метаморфозы, которая не существует в последней. Вещь — символ, вещь — знак. Но положение вещей — уже достояние поверхности и выражения: там возможны эффект, смысл, новая вещь... То, что на поверхности разделяет вещи, — это их эффекты, собственно поверхность, но

симулякр там побеждает сущность, так что об узнавании среди многих там не идет речи, вопрос на поверхности так не ставится: у всего есть свой смысл. Вещи в выражении различимы по степени риска, по накалу грани между жизнью и смертью, которая пролегает между старым и новым. Последнее рискованнее. Однако выражение часто пользуется своей гарантией жизни, стремясь к раскованности, оно сливается с самой вещью (со старым) и прекращает свое существование, обнаруживая поверхность. В выражении, стало быть, тоже никогда речь не заходит о вещи. Дело выражения — творение, а не речь о нем.

Везде — на поверхности, в выражении — вещь окружена зоной молчания, что справедливо оценивает Витгенштейн: «*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*»¹⁴⁹.

Вещь в метаморфозе погружена в молчание, вернее, она окружена метаморфозой, которая при выражении вещи на поверхности (т. е. при установлении связи между вещами — положения дел) оказывается молчанием. Существуют по крайней мере четыре способа пробиться сквозь молчание вещи ради обнаружения порядка вещей.

1. Услышать в молчании парадокс — значит расценить речь как указание, признавая вещь целью какого бы то ни было движения. Парадоксальность — лоно смысла. Поэтому молчание-парадокс открывает путь смысловой связи вещей на уровне эффекта тел, события. Это тема пятой серии «Логика смысла» Жюлья Делёза.

2. От положения дел (факта) прийти к событию и его логике как картине мира. Логика события позволяет уплотнить эффект в предложении. Тогда речь всегда будет о событии, о его отсутствии будет молчание. Событие связывает вещи не в мире, а в его картине — в отличие от смысла. Событие отказывается заглянуть вглубь вещи, тогда как смысл генетически связан с этой глубиной, хотя и построен на ее отрицании (смысл всегда поверхностен), зато событие может быть мирового размаха, смысл же всегда локален. Если смысл на грани глубины и поверхности, то событие — между миром и картиной мира. Но самое большое отличие в том, что логика смысла прерывает молчание вещи парадоксальным образом, логика же события — «картинным» — там молчание красноречиво заявляет об отсутствии всего того, что происходит, стало быть, происходить что-то может не в вещи, не в мире, а на уровне картины мира. «Логико-философский трактат» Витгенштейна был первым манифестом эпохи картины как кино и «компьютерных» войн. В работе, завершённой в 1918 г., риск намного больший, чем в открытии расщепления атомного ядра: расщепление на мир и картину. Но таково настоящее выражение.

3. Увидеть в букве и слове событие, говорить не о вещах, а о положении дел так, чтобы вещь и событие имели один корень в «холоде плоскостей слова». С этого начинается «Зангези» Велимира Хлебникова: «Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым Богом, особой верой и особым уставом. На московский вопрос: „како веруеши“? — каждый отвечает независимо от соседа. Им предоставлена свобода вероисповеданий. Строевая единица, камень сверхповести, — повесть первого порядка. Она похожа на изваяние из разноцветных глыб разной породы, тело — белого камня, плащ и одежда — голубого, глаза — черного. Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения. Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из „рассказов“ есть сверхповесть. Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка»¹⁵⁰. Плоскости птиц, богов, людей, мысли, горя и смеха соединяются Зангези-художником в одну речь, поводом для которой может быть и вопрос людей: «Расскажи про наше страшное время словами Азбуки»¹⁵¹. Его речи не из слов: «Слышите ли вы мои речи, снимающие с вас оковы слов? Речи — здания из глыб пространства», «поскоблите язык — и вы увидите пространство и его шкуру»¹⁵².

Сверхповесть — Вавилонская башня, где смешаны не только языки, но все события и вещи мира. Сверхповесть — Вавилон, которым правит художник, смеющийся даже над смертью: «*Зангези жив, // Это была неумная шутка*»¹⁵³.

Это третий путь прервать молчание вещи — смешать все и из глины вылепить что угодно, хотя бы и «наше страшное время». Но всегда с приставкой про-, всегда не вещь, не время, а повесть, провремя. Леонардо да Винчи говорит, что художник должен учиться у природы, художник Зангези уже научился у нее смешивать глину. Художник не создает логической картины мира, он лепит вещь, которая весомостью его дара опускается на поверхность других вещей мира. Это выражение, пришедшее к концу, слито с вещью. Но там уже нет художника, весь вес — его дару, сам он невесом, пребывает в пространстве Вавилона: от старой вещи до новой вещи — путь выражения и художника. Он месит глину, эта творчески насильственная метаморфоза разрывает молчание, но вещь не говорит сама, ее голос вливается в многоголосие Вавилона. Голос вещи слышит только художник, но он услышал и промолчал, с нами теперь говорят те вещи, которые он вылепил из глины.

Вещи всегда можно смешивать еще и еще раз, в этом смысле творение и выражение непрерывно, но это дурная бесконечность: проклятие Вавилона в том, что он опоздал, уже были боги, и он мог стать только равным им. Первое слово слышит только художник, первый художник, но если бы было так, то немота нарастала бы, кольцо молчания увеличивалось бы. Но дело в том, что это проклятие не одного Вавилона, но и конца выражения, который можно условно обозначить фигурой критика. Прежде чем художник закончит новую вещь, он слушает старую: не действует, а страдает, — он *tabula rasa*, обнаженное тело, лишенное даже кожи. Вот грань жизни и смерти в выражении — между вниманием и речью, когда собственная речь переходит в речь сотворенной вещи. Люди творят так же, как боги, и не наша вина, что все так быстро заканчивается.

Одним словом, художник, разрывая молчание вещи, вначале внимает ей, затем заставляет говорить собственным голосом, в эту паузу между молчанием и вещью полностью укладывается метаморфоза вещи: вместо одной — другая. Так впервые и навсегда исчерпывается метаморфоза вещи: творением.

Вещь в выражении всегда *другая*, как там же есть не я, а Другой. Это Другой голос, никому неслышимое проклятие художника, забывающего своим страданием пропасть между старой и новой вещью.

4. Существует еще, по меньшей мере, один способ прервать молчание вещи — магический, описанный Клодом Леви-Строссом.

§ 7. Душа и метаморфоза. Складка смерти

Поверхность существует между телом-вещью и ее эффектом. Существует двояко: 1) как поверхность тела, в глубине которого действие-страдание уравнивает нетелесные эффекты, когда конструкция машины желания описывает движение чистой мысли, — это ответственность тела за мысль, ибо генерация смысла связана с глубиной, хотя и происходит на поверхности; 2) как поверхность вещи, скроенная смыслом и сшитая в идеале опыта мысли в общую картину мира. Вещь — это маска на теле, не служащая ничему, кроме защиты его желания и бессознательно-телесной чистоты мысли.

Выражение существует между старым и новым телом, между старой и новой вещью, граница между ними — граница между жизнью и смертью, рождение.

Очевидно, поверхность и выражение пересекаются: картина мира — это маска, с какими бы целями она ни использовалась, это вы-

ражение мира; *вещь* — это выражение тела. Вместе с тем новая вещь — результат выражения — помещается среди других вещей и, поскольку она сама теперь производит эффекты, попадает в область желания и под юрисдикцию смысла, поэтому приобретает поверхность; вещь, помещаемая на поверхность среди других вещей, становится телом.

Поверхность и выражение в самой своей глубине несут риск взаимоперерождения: апофеоз смысла — это осмысление мира в целом, значит, создание картины мира, следовательно, выражение. Апофеоз рождения, творчества — это завершение выражения, когда граница жизнь-смерть помещается в глубину сотворенной вещи (из акта творения), когда вещь начинает действовать-страдать, становясь телом, генерируя смысл, обретая, в конце концов, поверхность.

Вещь как раз и существует на пересечении поверхности и выражения. И здесь, в точке пересечения, возможны вопросы, которые не могли быть заданы ни одним из этих состояний в отдельности: вопросы, возникшие из синтеза доминант поверхности и выражения. В чем смысл рождения (творения), воля смысла, боль творения, болезнь воли?

Это как раз те вопросы, прояснения которых следует ждать от метаморфозы. Философия не ставит их ровно до тех пор, пока апеллирует исключительно к существованию (где доминирует эстетика поверхности), либо исключительно к сущности (с доминантой эстетики выражения). Для первого случая эти вопросы не имеют смысла, во втором — они признаются прерогативой богословия. Тем не менее очевидно, что кроме метаморфозы от вещи к смыслу существует еще и метаморфоза вещи, кроме маскарада существует еще и метаморфоза от лица к маске. Творение, воля, смысл, боль — не просто доминанты бытия, они сами требуют достаточного основания, чтобы быть. Сами — слитки метаморфозы души.

Вещь — лишь первое, что является в метаморфозе. Душа — объект метаморфозы, единственный — по праву своей силы не только пребывать *на* (чем отличается все действительно сущее), но и переходить границу между жизнью и смертью. Даже метаморфоза существует на этой границе, способная, может быть, создавать на ней потоки, образы этой границы (образы жизни и смерти), но никак не превращать сами жизнь и смерть друг в друга. Здесь ограничена и душа: переходя границу, она остается живой, однако на ней отпечатано ее инобытие, как след, складка границы между жизнью и смертью. Что-то должно заставлять бессмертную душу двигаться, толкать в метаморфозу, исход которой, в общем-то, никогда не ясен заранее. Есть как бы паузы во времени ду-

ши, лежащие между концом и началом всех ее бесконечных мгновений, которые совпадают с точками этапов метаморфозы. И есть метапауза — знак всех пауз, как граница между жизнью и смертью, только вокруг которой душа и жива. Нет, эта граница — не внутренняя сущность души, иначе бы душа была простым выражением. Это именно время душевного вздоха, это *временной* образ души. Это жизнь после жизни, и еще раз жизнь после жизни, всякий вздох обозначает это, всякая пауза равна смерти. Душа жива этим, в бесконечном повторении жизни — бесконечность времени души.

Складка смерти души, допускаящая ее временность (пусть и бесконечную), представляет душевному зрению не смерть (душа в принципе не может видеть смерти — это ее инобытие; она может иметь дело со смертью, переживать смерть, что и делает, живя своим временем), а спасение, если время души равно времени ее метаморфозы. Чистое время души отсчитывается паузами ее смерти, тогда как время ее метаморфозы — это время изменения, где потоку жизни и смерти сопутствует изменение вещей. Душа, *переживая* смерть, включая время, *осуществляется* в спасении, включенном в метаморфозу. И время, и метаморфоза навязаны душе смертью и спасением (справедливо и обратное). Поэтому и смысл времени и метаморфозы следует искать в смерти и спасении. Спасение души — не дело самой души, а задача сил, имеющих с ней дело. Спасение души — вектор сил метаморфозы.

Может быть, мы слишком рано перешли в душе от вещи к спасению, ибо природа вещи — в воле, боли, творении и смысле — еще недостаточно прояснила природу метаморфозы, той метаморфозы, которая касается еще и души.

§ 8. Опасность и спасение

В центр гёльдерлиновского «где опасность, там и спасение», в центр опасности и спасения человека В. Н. Топоров ставит вещь¹⁵⁴. «Не только „человек — мера всех вещей“, но в известном отношении и обратно: „вещь — мера всех людей“»¹⁵⁵, — утверждает, со ссылкой на Хайдеггера, Топоров.

Образ Плюшкина сложен из двух особенно русских отношений к вещи: «вещь — *ничто*... и вещь — *все*»¹⁵⁶, сложен художником с «дефектом взгляда», наличие которого позволяет думать, «что Гоголь, строивший „портрет“ или „картину“ *снизу*, не сознавал, что мертвое должно видиться на фоне живого, вещь — на фоне человека, личина — на фоне лица, что живое, человек, лицо, онтологически и гносеологиче-

ски предшествует мертвому, вещи, личине, которые получают свое „бытие“ только в свете того, что им предшествует, и что это „бытие“ получает свое значение только в лучах идущего *сверху* света. Вещь узревается правильно не в отрыве от человека, а, наоборот, в теснейшей связи с ним и именно через нее. Нет ничего опаснее иллюзии возможного „единого“ метода познания вещи и человека»¹⁵⁷. Но именно эта иллюзия и связанная с ней опасность и оказываются путем к спасению. «Проблема Плюшкина» полностью уместается между двумя пределами-полюсами — *вещью и лицом*»¹⁵⁸.

Опасны крайности отношения к вещи. «Все или ничего» — равно опасны (скупцы и расточители терпят в Дантовом аду одинаковые муки), это точки метафорического совпадения вещи и человека, когда метаморфозы вещи становятся маской человека: собирание ненужного хлама и обветшание нужных вещей формируют образ скупца, а бездумное разбазаривание (также метаморфоза — метаморфоза положений вещи) — расточителя. Топоров прослеживает в Плюшкине путь от середины к крайности «всего»: «подозрительность вместо бывшей зоркости»¹⁵⁹. Здесь важен путь метаморфозы от лица к маске, видимый на метаморфозе вещей: сперва только подозрительность как черта на лице, но она изменяет отношение к вещам; Плюшкин начинает их собирать и гноить, сам становясь крохобором. Метаморфоза лица к маске: от нейтральной деловой рачительности через подозрительность к скупости. Метаморфоза вещи: от обращения к превращению в хлам (Плюшкин гипертрофирует рачительность, из-за этого она перерождается в подозрительность, окаменевающая в маску; он становится беднее). Подозрительность — двойной пример: *во-первых*, центра двойной метаморфозы, идущей одновременно и в человеке, и в вещи. Осуществление такого соединения становится ясным ввиду топоровской характеристики подозрительного взгляда, который «предполагает взгляд снизу и направленный не только на сам объект, сколько на некий его нижний слой, подкладку, которой, строго говоря, может и не быть»¹⁶⁰. Подозрительный взгляд рвет поверхность, ясно апеллируя к глубине. И очевидно, что порванная поверхность уже не способна обеспечить безраздельности в мире тел и эффектов; поверхность разрывается так, что обнаруживает вещь, с одной стороны, а с другой — человека как объект и субъект желания. При таком разрыве желание больше не может быть монолитным, как в машине. Подозрительность, в конце концов, — сила метаморфозы выражения как движения от лица к маске (или от человека к вещи). *Во-вторых*, того, как эффект оказывается несоразмерным телу — один и тот же эффект гипертрофии рачительности, — это

не только эффект нейтрального тела-лица, но и эффект, который сам аффицирует тело, нанося на него сначала шрам подозрительности, а затем и маску скупости. Это опять выражение — случай, когда эффект, перерастая поверхность, разрывает ее на части, уже обозначенные нами. Если Плюшкин и болен, то не психически, настаивает Топоров, он болен вещизмом, что ведет к «увеличению дефицита „человеческого“ и „потере ориентации в социальном пространстве“»¹⁶¹. Плюшкин — не объект клиники как варианта действия поверхности, он именно персонаж метаморфозы. В нем не вина, не болезнь, а беда, опасность. Опасность уже предполагает спасение — это прерогативный, идеальный шаг метаморфозы.

Об этом Топоров пишет: «Плюшкин — это такая бескорыстная скупость „для самих вещей“, что в них попирается сама скупость, и кажется, вот-вот выступит из нее сущность подвига, преобразующего вещи любовью к ним, вот-вот засветятся они как милые души, спасенные из своего ничтожества избравшей их любовью»¹⁶². «Иное мерещится теперь и в Плюшкине. Пришло время для собирания мелочей, для долгого и старательного уплотнения всей среды нашего обитания. Пришла пора человеку, гордо объявившему себя мерой всех вещей, увидеть в вещах свою малую меру — предел определения. Страшнее всего на этой земле — соблазн беспредметности, и никогда не лишним будет предмет, пусть малый и случайный, который нас над этой пропастью держит»¹⁶³.

Вещь держит над пропастью, вещь — гарантия творца, в этом спасение, иначе — провал в глубину, в боль. Таков вывод Топорова. Но нужно помнить, что сама вещь — это уже результат провала и что глубже человек (появившийся в результате того же акта) провалиться не может. Это спасение путем дозирования боли — претерпеть боль творения вещи ради того, чтобы поместить ее на поверхность среди других вещей (как предел своей определенности); перенести боль желания (становясь его субъектом) ради его достижения (образования его объекта) — боль раскола желания. Это действительно выразительный путь спасения на поверхности, когда одновременно рушатся и выражение, и поверхность, знаменующая обратимость метаморфозы от лица к маске. Но это, очевидно, не все спасение, не вся метаморфоза¹⁶⁴.

§ 9. Зеркальность сущего

Единственное, что можно сразу сказать о спасении, — оно не гарантировано. Даже опасность не есть достаточное для него основа-

ние. Всякое сущее представлено на поверхности, или выражено. Все сущее таково, поскольку имеет свои пределы. В пределах сущего — его гарантия. Предел — гарантия — достаточное основание сущего. С одной стороны, в плане индивидуальное-универсальное, переход будет означать просто появление иного сущего. Манкирование, например, гарантией нравственности, выраженной категорическим императивом, не обязательно означает безнравственность, но может просто быть областью чистого разума. Хотя, с другой стороны, в плане бытия-небытия такой переход будет свидетельствовать уже не сущее.

Бытие сущего относится к гарантирующим его пределам (к своим определениям), как отражаемое к зеркалу. За зеркалом есть перспектива, но это обратная перспектива, в которой возможны поэтому только шаги назад — к сущности сущего. В противном случае, поддавшись обману прямой перспективы и сделав шаг вперед, сущее разбивает свои гарантии, выходит за пределы. Бытие сущего — это зеркальность.

Все события «Логике смысла» Делёза происходят в Зазеркалье. Поверхность — это всегда поверхность зеркала, отсюда ее уязвимость и парадоксальность. Эффекты тела — это эффекты его отражения; смысл — изменчивая конфигурация, связывающая выражение лица с его отражением в зеркале; она всегда требует осмысления, поскольку парадоксальна с самого начала отражения лица в зеркале. Смысл всегда тонок, каким бы ни был его предмет, как тонка поверхность зеркала, что бы она ни отражала. Парадоксальность привносится в зеркало вместе с отражением: отражение должно быть осмыслено (даже если у лица нет выражения, оно его получит благодаря парадоксальному элементу, заключенному в зеркале. Иначе: выражение лица в зеркале *всегда* осмыслено: действием, страданием, желанием — по Делёзу)¹⁶⁵. «Ложь» зеркала поглощается скрытым в нем парадоксальным элементом, рождающим смысл. Даже кривое зеркало лжет лишь до тех пор, пока не осмыслена природа его парадоксов, его логика смысла. Если отнять у зеркала выражение, останется чистый эффект, чистая логика смысла, парадоксальность. Без парадокса зеркало — чистое выражение. Либо поверхность, либо выражение: логика смысла — демонстрация того, что их разделяет зеркало, и это очень хрупкая грань-гарантия.

Ю. И. Левин считает, что зеркальность моделирует «противоречие видимости и сущности»¹⁶⁶, а вот что пишет Ю. М. Лотман об изменяющемся в Ренессансе статусе слова и реальности, тоже транскрибируемом в зеркальность: «В пошатнувшемся мире масса, теряющая веру в слово, поставленная в условия, когда оно заведомо оказывается ложью, начинает связывать слово не с Богом, а с дьяволом. Параллель-

но идет усвершенствование иллюзионистской живописи, сменившей икону. Просвечивание абсолюта сквозь зримые формы уступает место псевдореальности, насквозь условной»¹⁶⁷.

Обратная перспектива зеркала, моделирующая заложенную в нем парадоксальность, какие бы формы она ни принимала, вплоть до дьявольской лжи и псевдореальности, — это не частные эффекты зеркальности, даже не ее суть; в этом — онтологическое существо предела-гарантии всякого вообще сущего. Небо, отражаясь в воде, кончается на его зеркальной глади, но там же оно пребывает как вполне завершенное сущее. Зеркальность сущего — проблема его предела (определения), смысла, формы (как одного из начал, в аристотелевском смысле) и гарантии в бытии. Сущее есть потому, что его выражение (оно само) отражено и в парадоксе отражения найден смысл-связь с его выражением.

Зеркальность сущего — метаструктура, в соответствии с которой в мир вводятся универсальные связи. Несмотря на индивидуальность лица и его зеркального образа, связь между ними носит универсальный характер парадокса зеркальности вообще. Так, в системе знания XVI в., описываемой Фуко, все формы подобия объединяются вокруг основной: подобия микрокосма и макрокосма¹⁶⁸. Таков пример универсализации связей.

Вместе с тем зеркальность сущего, благодаря эффекту обратной перспективы, т. е. парадоксальности, редуцируемой до лжи, и дальше вводит в мир порядок небытия. Действительно, если не осмыслять парадоксальность, устанавливая зависимость между лицом и образом, а заглянуть за зеркало, то легко убедиться в небытии представленной им перспективы. Зеркальность как бы обрывает сущее, заставляя искать его сущность как можно дальше от него (как можно глубже), но не *за* ним, а *перед* ним, поскольку в ней действует закон обратной перспективы. Зеркальность заставляет искать сущность сущего в глубине того, кто отражается, в глубине лица, не за зеркалом и не на самой поверхности зеркала. В этом смысле зеркальность — не просто ложь о сущности, но ее отрицание, как бы намек на то, где ее нет. Зеркало — это небытие сущности, о чем упорно напоминает Делёз.

Но зеркало, кроме парадоксального элемента, ответственного за смысл, содержит в себе еще и образ. Собственно «ложь» зеркальности связана не с парадоксальностью, а именно с образом. Образ может быть истинным и ложным, а парадокс может нести только смысл. И если взглянуть на зеркало не с точки зрения парадоксальности конфигурации лицо-образ, которая поддается осмыслению (а в обратной

перспективе находится еще и сущность); но с другой точки содержания зеркала — из образа, то здесь и возникает взаимоотношение творец-тварь как лицо и образ и область истины-лжи между ними. Иными словами, зеркальность сущего вызывает к смыслу не только своей парадоксальностью, она еще и заключенной в ней образностью вопиет к истине.

И в этом, втором своем смысле, отражение (сущее) не только осмыслено, но и догматично. Парадоксальность становится не только вместилищем смысла, но шире — знаком истины.

«... Воспринятое и усвоенное тварью знание истины ниспадает во время и в пространство — во время многообразия личного и в пространство многообразия общественного. Этим дважды разрывается непосредственное единство формы и содержания, и знание Истины делается знанием об Истине. Знание же об Истине есть истина. Несомненно, что наряду с Истиною необходимо существует и истина, если только наряду с Богом существует и тварь»¹⁶⁹. Из этого тварного умаления истины следует необходимость антиномичности истины: «Антиномичность — от дробности самого бытия, — включая сюда и рассудок, как часть бытия»¹⁷⁰. Путь к Истине для твари — это вера: «Познание Истины требует духовной жизни и, следовательно, есть подвиг. А подвиг рассудка есть вера, т. е. самоотрешение. Акт самоотрешения рассудка и есть высказывание антиномии»¹⁷¹. Точкой опоры для веры, ее формулой, где она вместе с рассудком достигает Истины, является догмат.

Антиномичность, понимаемая как простой парадокс, апеллирует к смыслу как своему решению. Но антиномичность, понимаемая как догмат (который для рассудка формален и является категорическим императивом: «Ты *должен* мыслить так, чтобы каждое нарушение догмата в одну сторону сейчас же приводилось к нулю соответственным нарушением в сторону прямо противоположную; все твои рассудочные операции над догматом *должны* производиться так, чтобы в них всегда сохранялась основная антиномия догмата»¹⁷²), — предполагает уже не истину смысла, а Истину как предмет веры.

Сущее предполагает зеркальность, зеркальность несет в себе парадоксальный элемент, а парадоксальность — часть антиномичности, а значит, предполагает догматическое разрешение. Отсюда заключаем, что есть способ разрешения зеркальности сущего — догматический. «С догмата-то и начинается наше спасение»¹⁷³, — пишет Флоренский о твари, идущей от истины смысла к Истине, утверждаемой догматом.

Сущее не только имеет пределы, эти последние гарантируют его от

инобытия и небытия — здесь смысл зеркальности. Парадоксальность сущего как его предел (в зеркальной поверхности) приводит к смыслу, а осмысление — уже переход за предел и отказ от гарантий. Раз осмысленное может больше не быть, то его смысл вплетен отныне в общую картину мира (в поверхность). Это один исход сущего. Но есть и другой: парадоксальность, возведенная до догматической антиномии, предполагает движение уже не к смыслу, а к Истине, пересекающей границы сущего. Речь идет, стало быть, о метаморфозе не только тогда, когда этот переход означает инобытие сущего, но и его небытие, поскольку небытие сущего еще не означает небытия как такового. Ибо даже зеркальность сущего может претерпевать онтологическую метаморфозу, когда сущее есть в другом модусе. Спасение, по крайней мере, не зеркально.

§ 10. Покаяние

В русле метаморфозы души, где точками являются вещи и соотношенный с ними человек, появляющийся вместе с ними, возможно прервать молчание вокруг вещи двояко. Различие голосов создается иной предметностью души: когда не вещь, а спасение является первым делом души, то исчезают границы вещи. Душа, проходя вещную форму сущего, обрывает форму человеческого порока (Плюшкин) — отсюда и первый голос, прерывающий молчание. Здесь человеческим языком говорит сама вещь. Это сказка, которая всегда имеет дело с метаморфозой.

Но есть и другой голос, соответствующий переходу вещной границы сущего, когда душа, не облекаясь в вещно-человеческую форму, одержима одним спасением. Если граница не попирается, а просто отсутствует, то не может быть и речи: не то, чтобы «о чем нельзя говорить, о том следует молчать», но более того — «чего нет, того нет». Молчание, окружающее вещь, молчание, творимое человеком, — не только плод страха слияния с вещью (как в выражении), но также свидетельство отсутствия вещного сущего. Молчат не обязательно о чем-то, сохраняя тайну; молчат также ни о чем, свидетельствуя небытие. Когда душа в метаморфозе спасения обретает это молчание второго рода о вещной сущности, которая выражается человеческим пороком, то метаморфоза души приобретает уже не форму вещи, но покаяния (*metanoia*). Покаяние есть свидетельство перехода душой границы вещности, но вместе с тем это и второй голос, разрывающий молчание вокруг вещи, голос самого спасения.

Нам важно зафиксировать направленность этого двуголосия. В первом случае — голос вещи устами человека, во втором — голос о вещи, о вещном сущем, о порочном и человеческом души. Они звучат с разных сторон границы вещного сущего и выражают разные точки метаморфозы души: порок — вещное сущее, покаяние — нарушение его границ, жажду не смысла, но спасения. Между ними лежит граница молчания, это граница между вещным сущим, законом которому является зеркальность, и сущим покаяния, движимым спасением. Здесь очевидный шаг метаморфозы души: от вещи к покаянию.

Путь сквозь зеркало лежит, стало быть, через осмысленность (парадоксальным образом утверждающую его поверхность), через догматичность (антиномически допускающую спасение) к покаянию (молчаливо аннигилирующему границу вещно-человеческого сущего, зеркальность). Это путь метаморфозы сущего, действующей линией в которой является душа: душа прибегает либо к смыслу, либо к спасению. В первом случае ее формы — вещь и человек, во втором — покаяние. Покаяние — сущее иное, не зеркальное, покаяние всегда обращено, оно до суда не знает ответа, не имеет своих границ и гарантий.

Покаяние, в отличие от зеркального сущего (эстетика поверхности), раскрывается как чистое выражение. Это пример того, как метаморфоза может соединять в двуголосии своих точек поверхность и как возможен взаимопереход лица и маски, а также ответ на вопрос, почему метаморфоза всегда столь неуловима — дело в молчании, в которое она погружена, осуществляя переход к иному сущему.

Примером сказанного, выражением точки рассматриваемой нами метаморфозы души является жанр ранней русской лирики — покаянные стихи. Составители сборника ранней русской лирики Л. А. Петрова и Н. С. Серегина так характеризуют покаянные стихи: «Наиболее характерным мотивом, отраженным и в самоназвании этих текстов, был мотив покаяния и сокрушения. . . В покаянных стихах заключена философия человека, осознавшего свою ответственность перед жизнью, природой, мирозданием. В них сформулированы идеи нравственности и человечности, доброты и любви, приоритет духовного над заземленно-бытовым, возвышение нестяжательства и осуждение самоцельного собирания богатств. . . „Человек внутренний“ открывается в покаянных стихах — его одиночество и неприкаянность, боль и раскаяние, стремление к человеческому общению. . . Глубокая вера в силу человеческого духа, могущество его, уподобление божественному, и осознание своей великой ответственности за все происходящее. . . »¹⁷⁴

Образность покаянных стихов отчетливо передает движение, при-

сущее всякой метаморфозе, «смущение души»:

Нагим родился в плач сей, как младенец.

Нагим и уйду.

Хоть и тружусь и смущаюсь все,

Но приходит конец

Житию сему.

О дивно!

Как шествуем все мы

От тьмы на свет,

От света — во тьму лютую,

От чрева матери — в мир с плачем.

От мира лжепечального с плачем — во гроб.

Начало и конец плача —

Потреба мира сего.

Только во сне

Приходит красота жизни,

Увы.

Прекрасное житие,

Как цвет,

Как прах

И как стон уходит.¹⁷⁵

Но эта подвижность не только образная, она еще и двуглосно изрекаема. Первый голос — беззакония, второй — правды:

1. «Язык твой замыслил зло // как бритва остр // сотворил лесть // возлюбил злобу больше истины»¹⁷⁶; и «горе мне // что прельстился суетою мира сего // что сам себя ругаю глаголами»¹⁷⁷.

2. «Я же уповаю на милость Божию // и Ему хвалу воздам на небе живущему // и его воспою»¹⁷⁸; и «по сем от души покаюсь // а без покаяния постыжён буду // и внезапно умолкнет язык мой // закроются глаза // замолчат уста // но Боже // прежде исхода моего // дай мне чистого к тебе покаяния»¹⁷⁹.

Смущение души там, где, с одной стороны, — правда, а с другой, — беззаконие. Даже благие формы, в которых может выразиться душа, будут только «добродетельной храминой на песце»¹⁸⁰. Очевидно, что покаяние всегда обращено к Богу, очевидно, что не гарантированное, в отличие от сущего, спасение все же ожидается от Бога.¹⁸¹

Мы привели только один пример метаморфозы, объектом которой являлась душа, когда сущее оказывалось вещно-человеческим и было по своей природе зеркальным; когда переход через выражаемую молчанием границу этого сущего, осуществляемый спасением (как носителем движения души), выражался покаянием. В этом случае душа и Бог оказываются крайними точками шага метаморфозы, между которыми раскрывается, по меньшей мере, один мир.

Среди результатов этого шага было совмещение поверхности и выражения, которое оказывается возможным в терминах данной метаморфозы: душа, спасение, вещь, человек, Бог. Очевидно, к такому же результату можно прийти и в другой метаморфозе, скажем, в семантической. Важно не то, что всякое сущее в мире может переходить в другое и не только одним способом. Важно то, что всякое сущее в мире удерживается на своем месте метафорически, скрывая в темноте молчания свои ино- и не-бытие, что метаморфоза — совершенно иное состояние мира, отличное как от хаоса, так и от порядка, но удерживаемое в своем единстве лишь ритмически. Ритм, задаваемый бытием-небытием метаморфозы, метафорическим соединением мира, точками, вокруг которых пульсирует движение, — это вечная задача мысли, так же как ее вечным наслаждением является гармония сфер.

Часть II

ХРОНОЛОГИЯ РИТМА

Глава 4

СУБЪЕКТИВНОСТЬ КАК НЕХВАТКА ВРЕМЕНИ.

СИМУЛЯКР ВРЕМЕНИ

§ 1. Постановка вопроса

Экзистенциальная захваченность концепции времени свидетельствует, по меньшей мере, о двух вещах. Во-первых, любая попытка анализа времени неизбежно включает в себя отношение ко времени, которое существует в экзистенциальном поле, тогда как анализ — вотчина трансцендентального. Трансцендентальное поле, говорящее на языке *cogito*, освещаемое естественным светом разума, сталкивается во времени с экзистенциальным переживанием, по сути, противоестественным, принуждающим к терпению и отчаянию. Эта раздвоенность анализа-отношения ко времени раздваивает в результате и само время: речь идет о времени объективном и субъективном. Как ни странно, но феноменология внутреннего сознания времени, предпринятая Гуссерлем и исключаяющая объективное время, — это по сути именно анализ времени; таковым ее делает аподиктическое присвоение «теперь-точкой» законодательного статуса в потоке времени. Во-вторых, экзистенциальная захваченность времени вводит еще один концептуальный распределитель смысла: с одной стороны, время — то, что осуществляется на определенной почве, необходимы что-то или кто-то, чтобы *их* время текло; но, с другой стороны, время — это то, что осуществляет, то, в чьих силах даровать кому-то или чему-то его еще не осуществленное *до времени* бытие. Здесь мы встречаем два мировых порядка: в первом — все то, что независимо от времени, во втором — то, что происходит со временем.

Вещь может заключаться сразу в оба порядка, концептуально вызывая конфликт интерпретаций: камень, идущий на строительство дома, может рассматриваться с точки зрения его массы, формы, но никак

не времени (ведь уже самим выбором материала — каменный дом — снимаются все требования к индивидуальному времени этого камня); тот же самый камень, выбранный как самый долговечный материал, лишь *со временем* займет свое место в кладке одной из стен, *со временем* превратится в песок.

С одной стороны, время осуществленное (силами природы, мастерства...), с другой — осуществление временем (сил природы, мастерства...). Два динамических процесса: старение и рост.

Этот вывод из амбивалентности времени становится следующим шагом нашего анализа поверхности и происходящих на ней динамических процессов смысла. Смысл, как известно, инвестируется телом, поверхность немислима ни без глубины тела, ни без высоты Бога; но смысл, существующий на ней, от глубины и высоты уже не зависит. В этом интенция мысли Ж. Делёза. Мы, в свою очередь, попытались продемонстрировать, что смысл, если уж и не зависит от глубины и высоты, то наверняка их возмущает, что приводит к разрушению базовой поверхности и, следовательно, к падению смысла.

Тем не менее вся динамика процессов на поверхности и вне ее осталась прерогативой исключительно смысла. Наша задача в этой главе — рассмотреть преобразования самой поверхности (и ее разрушение под влиянием глубины и высоты). Иными словами, кроме топика, поверхность взывает еще и к сопротивлению материалов, т. е. к своей, а не смысла, динамической компоненте: не только смысл подвижен, но и сама поверхность сжимается, растягивается, короче, терпит. А это терпение — уже задача хронологии, интенсивности и времени. Наш вопрос: может ли тело, на поверхности которого существует смысл, также быть ответственным за время? Может ли идти речь о концептуальном первородстве тела по отношению ко времени, о концептуальном производстве времени, осуществляемом телом? Даже если ответ, который мы получим, будет отрицательным, все-таки круг вопроса обладает характером временности: «без времени» либо «со временем».

§ 2. Сакральная и профанная логика. Структура времени

Тело обладает ответственностью страдания, но вместе с ней на нем лежит еще и неопределенность желания. Связь страдания и желания, очевидно, не комплиментарна. Она, скорее, того же свойства, что и связь между одиночеством и доверчивостью в романе «Доктор Фаустус» Томаса Манна. Это принудительно осуществляемая связь, воплощенная в теле.

Под принудительностью страдания мы понимаем тот совершенно определенный контекст, в котором страдание искупает, где оно может исчерпываться мерой одного единственного тела. Метафизически эта ситуация может выглядеть так, как будто вещи, лишённые своего эйдоса, которым их может наделить только взгляд, только естественный свет разума, вдруг получали его иным способом: откликаясь не на взгляд, а на страдание. Такова картина Крестного хода. К такому метафизическому толкованию нас принуждает также факт «слепоты» естественного света разума: по традиции разума в богословии и еще до него (например, у неоплатоников) зло в мире не субстанционально, оно лишь результат отпадения от истины, от блага. Зло — результат действия свободной воли, направленной не к Богу. В самом строгом метафизическом изображении зло — это материя, например в смысле Аристотеля как лишенность и потенция. Уже благодаря только этому Стагирит мог бы претендовать на исключительный авторитет в схоластике. Слепота метафизики и чистого разума — в абсолютном неведении по поводу персонификации зла. Это действительно за пределами разума. Ответственность страдания распространяется за пределы, отмеченные для разума антиномиями. Страдание может наделить телом то, что лишено субстанции, на основании страдающей ответственности тела. Если по пути на Голгофу Христос меняется местами (в полном смысле) с Варравой, то логика разума сохраняется, ибо всякий все же будет иметь эйдос. Но логика страдания разрушится полностью: Христос своим страданием должен искупить грехи человечества, наделив каждого эйдосом перед Богом, если же он вместо себя заставит страдать Варраву, то это будет только страданием разбойника, даже человека, но не Христа. Акт эйдетического наделения не состоится. Перед нами две логики эйдетического существования: сакральная, осуществляемая ответственностью страдания, и профанная, исключаящая тело из эйдетического ряда. Первая, различая эйдосы, включает в это различие их топику, вторая ограничивается нетопическим различием эйдосов. Результатом сакральной логики, следовательно, является появление тела в ряду эйдетического существования и, как одно из следствий такого, — персонификация зла.

Но это не все, сакральная логика, или топическая эйдетика, неминуемо накладывается на логику профанную, или идеологию. Страданием ли, или разумом осуществленное постижение эйдетических порядков не вносит в них характера временности. И здесь и там справедливо платоновское определение идей как вечных и неизменных сущностей.

Временность привносится туда совмещением сакрального и про-

фанного постижений: согласно первому, эйдос имеет свое место и неотличим от него; согласно второму, место не существенно для эйдоса, один может занять место другого без взаимного ущерба; при соединении логик мы получаем два важных структурных определения времени. Так, страдание наделяет нечто эйдосом, в силах же разума — эйдетическая транспортировка: возникает топическая полнота и одновременно возможность тождественного отношения между различными топосами. Иначе — топосы и их тождество. Но пока неизвестно, как появляется динамика, делающая возможной их смену, чередование, т. е. сам этот процесс. Топос, тождество есть характер временности, вносимый в эйдетическое существование совмещением топической эйдетики и идеологии. Временности, повторим, нет там, где каждая из них существует в чистом виде, что очевидно, ибо чистая мысль не измеряется временем.

Этим, однако, практика совмещений не ограничивается. Нам необходимо отыскать то, что делает возможной череду топосов, основанную на их тождестве, т. е. в целом — время. Ответственность страдания, вводящая топос в эйдетическое существование, связанная с телом, вносит в сакральную логику черту мифической неопределенности: идея имеет свой топос, но это не распространяется на топическое умножение. Получается, что тело, имеющее сакральное единство идеи и топоса, может осуществляться однажды (жертва Христа) и каждый раз (христианский подвиг по умерщвлению плоти, Паскаль); все идейно-топические единства строго различены, все идеи между собой и топосы — также, но их умножения — дуплеты, соединенные страданием. По сути, нет необходимости распятия для христианина, по той же сути необходимость в нем есть. Здесь, в сакральной логике, появляется и оказывается решающей инстанция обстоятельств. Тело обретает самостоятельное от идейно-топического единства существование: существование в определенных обстоятельствах при неопределенности, оставленной ему ответственностью страдания. Буквально это означает то, что каждый, пользуясь таким положением тела, может и принять на себя страдания другого и осудить его на свои страдания.

§ 3. Желание и ожидание. Переживание времени

Эйдос человека получает в распоряжение свой топос благодаря тому, что сакральная логика ответственности страдания оказывается бесильной во всяком случае, кроме индивидуального. Там, где идейно-топическое единство умножается, где присутствует не один человек, сакральная логика дает сбой. Это собственно уже не логика, а мифо-

логия совместного тела, совмещающихся сосудов страдания. В недрах сакральной логики вызревает инстанция тела как метафора идейно-топического единства человека, претерпевшего умножение, а также метафора этой метафоры: метафора тела, выраженная обстоятельствами.

В чистом виде эта мифологизация сакральной логики, или размывание строгих границ этой идейно топического единства благодаря умножению, представлена в желании как телесной мифологии внутри сакральной логики. Тело — центр и виновник этого умножения, мифологической неопределенности внутри идейно топического единства человека.

Здесь-то и наступает момент эйдетики-телесного совмещения. Эйдетикическим коррелятом страдания является спасение, способное оградить эйдос от размывания, от неопределенности. Но в эйдетики-телесном единстве, где эта тенденция к размыванию представлена желанием (тело желает другого тела; только через желание тела вообще возможно мифическое размывание идейно-топического единства), где желание, собственно, подменяет страдание, коррелятом желания будет ожидание. Ожидание также переживается телом; ожидание и желание настолько же родового свойства, насколько страдание и спасение индивидуальны. Насколько вторые являются представителями эйдетики-топического единства, настолько и первые — совместного тела, единства тел; они являются представителями единства свидетеля умножения исходного единства (эйдос-топос) сакральной логики. Здесь вместо сакральной логики приходит переживание, замкнутое на тело. Стало быть, на месте структуры времени мы находим его переживание. Желание тела, свидетельствующее о своем происхождении из эйдетики-топического единства человека ожиданием, вместе с ним (с ожиданием) получает из исходного единства также и страдание. Тело как миф желает, но страдает как логос. Человек желает как тело, но страдает как человек. В этом правда ожидания — оно путь в страдание¹⁸². Важно, как оживает схема временности: изменение топоса (для тела это означает движение к другому телу), допустимое ввиду умножения эйдетики-топического единства человека (для тела — наличие другого тела) и подтверждаемое профанной логикой (вносящей порядок тождества в эйдетикическое существование), означающее для тела желание, для него же оборачивается ожиданием как переживанием страдания ввиду исходной невозможности такого движения, обусловленной эйдетики-топической определенностью сакральной логики.

Ответственность страдания, способная наделить человека эйдосом, оборачивается страданием для тела, существующего среди других тел.

Временность, родившаяся из совмещения сакральной и профанной

логик, превращается во время ожидания избавления от страдания, или (что то же самое) исполнения желаний, когда уже допущено размывание эйдетики-топического единства, т. е. когда есть тело. Природа тела — в его совместности: не может быть меньше двух тел (если нет умножения изначального эйдетики-топического единства человека, то нет и приметы этого умножения — тела; нет и страдания), но все множество тел объединено в одно совместное тело страданием, подчинено сакральной логике ответственности страдания.

Что для логики — временность, для тела — время. Тело заполняет собой пространство между эйдосами: между эйдосами страдания и спасения, заполняет своими желанием и ожиданием, чреватými как страданием, так и спасением, но, кроме того, запускающими время. Они начинают специфическое время эйдетикического расстояния, переживаемого телом и только им. Чреватость для тела — причина череды спасения и страдания, череды моментов времени (за появление и тождество коих, т. е. за временность, ответственны, как мы видели, две логики идей).

Иными словами, сакральная логика, утаивая умножение эйдетики-топического единства в теле (в мифе тела), сначала, совмещаясь с профанной логикой, образует временность, а затем, соединяясь с переживаниями тела (с желанием), оборачивается для каждого своего эйдетики-топического единства временем. Времени нет ни в логосе, ни в мифе. В первом — только заполненные топосы, во втором — только чистое движение.

§ 4. Временность и редукция субъективности

Одним из самых очевидных мотивов, выражающих смысл временности, ее онтологию, является наложение интерсубъективности на трансцендентальную субъективность, осуществляемое Гуссерлем, концептуально близкое экономии. Феномен временности, включающий в себя необходимость напряженного выражения и ограничения этого выражения, иными словами, материи и формы, есть результат феноменологического предприятия по отношению ко времени, в результате которого время редуцируется к временности. Наша задача состоит в том, чтобы проследить, каким образом трансформация субъективности приводит к этой трансформации времени. Пока вне поля нашего анализа мы оставляем силу, приводящую в движение поток смены временных интервалов, силу их чередования, сосредоточиваясь на определении временного интервала, на его форме. Исходным в нашем рас-

смотрении станет, поскольку целью является прояснение времени, а не временности, — экзистенциальное переживание времени, выраженное в феноменах «потерянного», «вернувшегося», «убитого», «бесплодного», «недостаточного» и т. п. времени. Ибо такого рода переживание — при условии, что время действительно связано с тем или иным модусом субъективности — раскрывает самый широкий горизонт отношения ко времени: от «потерянного» времени вплоть до сознания-времени (*zeitbewußtsein*) Гуссерля.

Наложение интересубъективности на трансцендентальную субъективность основано на сугубо экономическом требовании мышления. Трансцендентальная субъективность не гарантирует мысль от иллюзии, она добивается только ограничения дурной бесконечности бесплодного мышления: с одной стороны, субъективным пределом, с другой — объективным, вещью в себе, т. е. той областью, где разум неминуемо антиномичен. Антиномичность разума, выдвигающегося за феноменальные пределы, является лишь одним источником иллюзорности. Другой, очевидно, находится в субъективных пределах и описывается Кантом как «подтасовка гипостазирующего сознания», которая возникает ввиду соблазна «принимать единство в синтезе мыслей за воспринятое единство в субъекте этих мыслей»¹⁸³. Это метафорическая ситуация человека и зеркала, когда он, во-первых, принимает вещи, расположенные вместе с ним перед зеркальной поверхностью за то, что расположено за этой поверхностью и, во-вторых, собственное свое отражение жестко с собой идентифицирует. Данной схемы — производство собственного двойника, а также двойников всего окружающего — субъективность может избежать только в сторону трансцендирования: только в качестве «простого и самого по себе по содержанию совершенно пустого представления Я, которое нельзя даже назвать понятием, так как оно есть лишь сопровождающее все понятия сознание»¹⁸⁴, являющегося не чем иным, как «трансцендентальным субъектом всякой мысли = X»¹⁸⁵, субъективность избегает бесплотности мысли. Только становясь пустой (трансцендентальной), субъективность способна предотвратить пустоту своих мыслей, их иллюзорность, связанную с «зеркальными» границами и явлением двойников за их пределами.

Субъект вынужден жертвовать мысли свою полноту, это плата за «субъективно-объективное» ограничение мысли, плата за отказ от иллюзий. Верно, что существо двойника — вещи, существующей по ту сторону зеркал, вещи, скрытой от прямого взгляда и обретающей собственный эйдос лишь благодаря отраженному взгляду, вещи насквозь иллюзорной, — полностью покоится на перетекании веса из субъек-

тивности в мысль, когда проще признать некоторую иллюзорность субъекта, чем допустить иллюзорность мысли. Это традиция французского рационализма и метода испытания природы. Речь идет о связи субъекта и мысли, что вообще делает возможным названное перетекание, т. е. речь идет о тождестве мышления. Последнее было обосновано картезианским *cogito*. Так это описывает Делёз: «Все происходит так, будто *cogito* Декарта оперирует двумя логическими величинами: определением и неопределенным существованием. Определение (я мыслю) включает неопределенное существование (я существую, поскольку, „чтобы мыслить, нужно существовать“) и определяет его именно как существование мыслящего существа: я мыслю, следовательно, я существую, я — мыслящая вещь»¹⁸⁶. Не случайно, что Кант работает в этой традиции, ведь его задача — ответить на вопрос о том, «как возможны синтетические суждения *apriori*?», он отвечает на вопрос, который может задать естествоиспытатель, но сам естествоиспытатель перед собой никогда такого вопроса не поставит.

Тождество мышления, вводимое *cogito*, гарантировано от появления двойников; мысль гарантирована от иллюзии, если не допускает ошибки, если ничего не принимает на веру. Топическая задача естествоиспытателя сводится к ограничению универсума теми пределами, до которых еще способен дотянуться «естественный свет разума». Это топическая задача. Иначе — в случае с Кантом, перед которым стоит задача пределов мысли. Здесь появляется и время. Это интуиция Делёза — «нет ничего поучительнее во временном отношении, т. е. с точки зрения теории времени, чем различие между кантовским *cogito* и *cogito* картезианским»¹⁸⁷. Кант пишет: «Простота моего существа (как души) вовсе даже и не выводится из положения „я мыслю“, а содержится уже в каждой мысли»¹⁸⁸. Это иная, кантовская, в отличие от картезианской, субъективность, а именно: трансцендентальная. Что касается времени, то «наш трансцендентальный идеализм допускает... чтобы все изменения во времени были действительны именно так, как их представляет внутреннее чувство»¹⁸⁹. Время (также как и пространство) — не вещь, а представление, существующее в душе; «даже внутреннее чувственное наглядное представление о нашей душе (как о предмете сознания), определения которой представляются посредством последовательности различных состояний во времени, также не есть подлинное Я как оно существует само по себе, или трансцендентальный субъект, но составляет только явление, данное чувственности этого неизвестного нам существа»¹⁹⁰.

Внутреннее чувство души не есть еще подлинное Я, трансценден-

тальный субъект, но только явление, данное чувственности последнего. Эмпирический субъект впадает в зависимость от трансцендентального в силу априорности чувства времени. Из-за этой априорности всякое явление уже воспринимает во времени, а время того, что само определяет время, будет для Канта картезианской тавтологией простоты души. Кроме эмпирического (наполовину картезианского) субъекта, необходима, стало быть, иная инстанция, способная служить тыльной стороной субъекта, пресекающая его попытки применить к самому себе собственное «внутреннее чувство»; необходима инстанция, гарантирующая субъект от подтасовки гипостазированного сознания. Таковой и становится трансцендентальная субъективность. Граница между Я, с помощью внутреннего чувства определяющего последовательность своих состояний, и подлинным Я, трансцендентальным субъектом — это время. Трансцендентальный субъект не представлен в чувственности (мы сами в его распоряжении), поэтому он вне времени (как и вне пространства), однако время — это тень, отбрасываемая им на субъективность, осуществляемую как последовательность состояний души. Тождество мышления, состоящее в единстве субъекта и мысли, задаваемое *cogito*, которое может рассматриваться как тождество состояний души (тождество Я), необходимо существует во времени: на то и последовательность, на то и тождество состояний, где-то они должны осуществляться. Время, стало быть, — закон существования тождества субъекта и мысли, делающий возможным «перетекание» и производство двойников как наделение эйдосом симулякров (посредством отраженного взгляда). Оно появляется уже с картезианским субъектом, но актуализируется, начинает «течь», только ввиду субъекта трансцендентального, приход которого требует мысленного отказа от иллюзорности. Время есть там, где топически определена иллюзорность, т. е. там, где иллюзия тождественна ошибке. Время течет тогда, когда иллюзорность не ошибочна, но запретна. Тогда же в субъекте появляется трещина: не только между эмпирическим и трансцендентальным, но еще глубже — между субъектом и мыслью. Есть время, заполненное двойниками и симулякрами, которое должно пройти при движении в любом направлении между субъектом и мыслью. И если время, по Делёзу, связано с «трещиной Я», пассивностью мышления, то это время — время созерцания, в отличие от времени субъекта (естествоиспытателя), действующего в осуществление своего тождества с мыслью. Отметим еще раз, это последнее время не течет, оно неподвижно, оно только *есть*, оно — сама временность.

§ 5. Трещина субъективности

Время — в самом сердце кантовского *cogito*; «внутреннее чувство», разрывающее *cogito* на две части: трансцендентальную и эмпирическую субъективность. Для первой оно — существующее как временность, или пустое время, — принцип множества, допускающий спекулятивное впадение эмпирической субъективности в трансцендентальную. Кант, говоря о ней, становится *advocatus diaboli*, — это единственный шанс сохранить себя перед лицом трансцендентальной субъективности; а также еще одна, кроме уже имеющейся у нас, о двойнике: экзистенциальная коннотация субъект-временной связи: об искушителе. Для эмпирического же субъекта время¹⁹¹, во-первых, и способ индивидуации: у каждого субъекта свое время, как субстанция, гарантирующая сохранность состояний его души, их единство, это индивидуальная ось времени; и, во-вторых, реакция умножения: множество моих состояний, навязанное на мое время, создает черную дыру Я. Дело в том, что основанная на субстанциональности времени способность синтеза состояний души превосходит собирающую силу времени, но еще не достигает собирающей силы субстанции (в данном случае — души). Душа, Я, вмещает в себя больше того, на что способно время как ее внутреннее чувство. Тогда возникает ситуация вневременного явления, стало быть, лежащего за пределами возможного опыта, явления двойника. Или же ситуация — внутри возможного опыта — встречи времени Другого, которая возможна лишь под эгидой трансцендентального субъекта, или «истинного Я» всех субъектов. Реакция эмпирического субъекта на время — это допущение Другого: оно всегда измерено, всегда временно; другой субъект не разрушает субъективность, но актуализирует (запускает) время Я. Отношение между эмпирическими субъектами — это движение времени; это освоенная темпоральная трещина, пролегающая в глубине кантовского *cogito*. Несмотря на то, что время там движется, его там бесконечно много. Это не круг, а скорее, вечный сбой: эмпирический субъект не может жить вечно, что означало бы для него абсолютную чистоту и соразмерность его времени всему возможному опыту, т. е. абсолютное одиночество, конец которого совпадает с концом мира; а трансцендентальный субъект не может умереть, что значило бы для него раствориться в опыте, возможном только для субъекта эмпирического. Субъекты не могут поменяться местами, и отношения между ними напоминают то диалектику раба и господина — в отношении созидания времени, то взаимный *ressentiment* — в отношении его разрушения. Это кантовский такт времени: время акту-

альное и время потенциальное; время как ось опыта и время как простая способность души, которую ничто не отвращает от невозможного (ноуменального) опыта; как возможное и как условно невозможное; «тик-так», завод которого вечен, пока опытный разум сохраняет свою претензию на вечность¹⁹².

§ 6. Экономия мышления

Экономия мышления, осуществляемая трансцендентальным субъективизмом, как отмечалось, определяет мысль иллюзорным образом. Мысль там окружена иллюзией; и не ошибочное, не иллюзорное ее существование возможно лишь в рамках рискованного предприятия естествоиспытания, в неиллюзорности коего внутри самой мысли сориентироваться нельзя. Экзистенциально эта ситуация оправдана явлением двойника и искусителя, о чем еще пойдет речь. Важным в феномене экономии оказывается факт субъект-временной корреляции в экзистенциальном порядке. Так, если трансцендентальная эстетика, внедряя время в субъективность на правах внутреннего чувства, создает замкнутую субъект-временную схему, освобождая время лишь в зазоре между эмпирическим и трансцендентальным субъектом, да и то лишь для того, чтобы продемонстрировать парадоксальность и спекулятивную значимость «внутреннего чувства», то остается еще нетронутое поле экзистенциальной эстетики, на котором возможно помыслить существование самого времени вне той или иной субъект-временной (в данном случае трансцендентальной) определенности. Трансцендентальная эстетика, вслед за ней и трансцендентальная субъективность, — область риска, выходящего за трансцендентальные пределы, никак трансцендентально не обоснованная: за акт чистой мысли расплачивается эмпирический субъект, но мера, предъявляемая ему при этом, лежит за пределами всякого возможного опыта. Отсюда парадокс: чистая мысль — вотчина трансцендентального, лежащая вне времени, вечная для эмпирического субъекта, — оказывается для последнего смертельной раной. «Что позволено Юпитеру, не позволено быку!» Смерть — это экзистенциальный опыт чистой мысли в теле трансцендентального субъективизма. Двойник, искуситель, иллюзия — ее модусы.

Стало быть, перед мыслью (экзисцирующей, а не чистой) вновь стоит задача экономии, способной застраховать от двойника, искусителя и иллюзии, от смерти.

Следы означенной выше экономии мышления, полностью скрытые

исследовательским риском Декарта, намеченные подвигом паскалевского пари, обретающие черты времени в зазоре трансцендентальной субъективности Канта, становятся вполне очевидными только в феноменологии Гуссерля. Это, *во-первых*, становится ясным уже из основных феноменологических концептов: интенциональность мышления пресекает дурную бесконечность мышления, возможную в субъект-объектном схематизме; этот акт предания предмету смысла, оставляя возможность отличия смысла от предмета, выводит беспредметное из зоны смысла (у боли, по мысли Гуссерля, нет ни предметной интерпретации, ни смысла), выводя, таким образом, и сознание («поверхность смыслов», по определению Ж. Батая¹⁹³) из зоны риска. Мышление больше не рискованное, но только трудное предприятие. Поверхность как место существования смыслов отделена от тела как эпифеномена всякой предметности. Боль и страдание больше не тревожат поверхностные образования. В этой экономии суть феноменологического эпоха. Феноменология, таким образом, есть результат процесса выражения экономии мышления, уже сформировавшаяся поверхность мысли, на которой концепт сознания уже может существовать независимо от боли и страдания мышления, остающихся в глубине субъективности; точно так, как смысл существует на поверхности тела. Но, *во-вторых*, субъективность, редуцированная до потока сознания, гарантированная, таким образом, от всякой ошибки и иллюзии, в качестве непосредственной своей меры (равновеликой самой субъективности) включает отныне время. Время акта мышления становится, таким образом, временем феноменологической субъективности. Все то, что оставалось за скобками субъективности (двойник, иллюзия, искуситель, смерть) по закону метафорического единства поверхности и выражения внедряется в феноменологическую структуру субъективности под именем «интерсубъективность». Время отныне соразмерно мысли, оно становится «всеобщим эквивалентом» всякой мысли, справедливо и обратное: любое время — это время произведения мысли, всецело, таким образом, ангажированное субъективностью.

Здесь возникает строго экономическая ситуация: внутреннее сознание-время, как закон субъективности, как закон моего опыта, где субъективность гарантирована абсолютной эквивалентностью мысли и времени (не завершённый акт сознания — вне моего времени, вне меня). Этот закон также является механизмом опыта Другого: он во мне самом получает значение через мои собственные воспоминания (т. е. через внутреннее сознание-время). Другой зависит от моего сознания-времени, так же как и я всецело от него завишу; не экзистенциаль-

ный субъект — от другого экзистенциального субъекта, но всякая экзистенция — от отношения всеобщей эквивалентности, существующей между сознанием и временем. По существу, феноменологическая концепция субъективности (интерсубъективность), отводя угрозу мысли от тела, переносит эту угрозу на мир в целом: перипетии мысли чреватые для мира, мир представлен в субъективное распоряжение. Это ситуация чрезвычайного напряжения, характеризующаяся постоянным кризисом, дефицитом субъективности. Сознания и времени не хватает на весь мир, субъект торопится, субъект изнурительно работает. Трансцендентальная субъективность изнашивается, редуцируясь ради самосохранения до интерсубъективности, и допускает при этом метаморфозу схематизма мышления в схематизм коммуникации. Наложение интерсубъективности на субъективность трансцендентальную имеет эффект фасеточного зрения и, как следствие, трансцендентальный вуайеризм, практику обнаружения собственной идентичности (субъективности), восходя к интерсубъективному сознанию-времени. Это эффект (практика) общего дела, связи не трансцендентальной, но основанной на всеобщей заангажированности одним смыслом, или же взаимной заангажированности. Это не допущение абсолютного времени и сознания трансцендентального субъекта в пространство чистой мысли, а уверенность в том, что «у всех нет времени», «всем не хватает сознания». Это конвенциональность истины. Индивидуальность субъективности, доведенная до ее отрицания, когда Другой — не двойник и не иллюзия, но только потому, что я сам, возможно, двойник и иллюзия — такова обратная сторона или плата за интерсубъективную экономию мышления¹⁹⁴, за отделение смысла от тела.

§ 7. *Теперь-точка как точка абсолютной памяти, абсолютного забвения*

Одним из важнейших положений «Феноменологии внутреннего сознания времени» Э. Гуссерля является временное определение индивидуальности. «Полное схватывание предмета содержит два компонента: один конституирует объект по его вневременным определенностям, другой создает темпоральное положение: Теперь-бытие, бывшее бытие и т. д.»¹⁹⁵. Предмет «индивидуальный, следовательно, темпорально определенный, который вместе со своей временной определенностью погружается назад во времени. Это погружение есть своеобразная феноменологическая модификация сознания, вследствие чего образуется постоянно увеличивающееся расстояние по отношению ко все заново

и заново конституируемому актуальному Теперь, благодаря ведущему к нему непрерывному ряду изменений»¹⁹⁶. Речь идет о непрерывности схватываний, «над которой господствует тождество смысла»¹⁹⁷, ибо «постоянная модификация схватывания в постоянном потоке не затрагивает „чтожности“ («als was») схватывания, т. е. смысла»¹⁹⁸. Становится различимой двойственность: модификация, присущая временной позиции, которая, в свою очередь, конституирует индивидуальность, не затрагивает смысла; но какое же тогда отношение к смыслу может иметь индивидуальность. Гуссерль решает задачу генетически: он кладет в основу модификации и времени то же, на чем строится немодифицируемое: первичную импессию — «первичная импессия есть [ничто] абсолютно немодифицируемое, первичный источник для всего дальнейшего сознания и бытия»¹⁹⁹. Далее, «вся целиком Теперь-точка, вся целиком первичная импессия, претерпевает модификацию в прошлое»²⁰⁰. Таким образом, немодифицируемое, оказываясь во времени, само терпит модификацию и благодаря этому устанавливаются вехи в абсолютном потоке изменения, в потоке времени: прошлое, теперь, будущее. На основании этого генетического единства возможно такое же единство сознания, нацеленного на смысл, и времени, связанного с индивидуальностью. Смысл может быть индивидуален, индивидуальность может иметь смысл только в общем потоке сознания-времени, в основе которого — Теперь-точка как неизменное абсолютного изменения.

Однако интенция сознания, связывающая его со смыслом, не оправдывает единства сознания-времени: конституирование потока сознания оказывается в противоречии с конституированием смысла так, что необходимым оказывается новый поток сознания для осмысления каждого предыдущего и так до бесконечности. Действительно, если «по отношению к предельному конституирующему сознанию больше нельзя говорить о времени»²⁰¹, если время покидает сознание в точке смысла, если смысл, подобно идее, вечен и неизменен, то как возможно не то, чтобы переосмысление, но сам акт поиска смысла, требующий извлечения от «естественной установки», тоже, очевидно, обладающей силой смыслонаделения? Значит, зачем сознанию вообще нужно время как некая длительность, чтобы конституировать смысл? Может ли время помочь в поиске вечного? Один из основных мотивов платоновской диалектики ведь и состоит именно в том, что для постижения вечных и неизменных сущностей недопустима опора на вещи, которые сами — лишь копии идей: идеи, вплоть до Блага, должны постигаться из самих же идей. Как же сознание, генетически связанное со временем,

может претендовать на конституирование смысла? Сам Гуссерль формулирует этот вопрос так: «Каким образом мы получаем знание о единстве предельного конституирующего сознания?»²⁰². Он отвечает: «Мы полагаем, что в потоке сознания, благодаря непрерывности ретенциальных изменений и [благодаря тому] обстоятельству, что они непрерывно суть ретенции непрерывно предшествующих [ретенций], конституируется единство самого потока как квазивременной порядок одного измерения»²⁰³.

«В одном, единственном потоке сознания переплетены друг с другом две нераздельно единые, как две стороны одной и той же вещи, друг друга требующие интенциональности. Благодаря одной конституируется имманентное время, объективное время, подлинное [время], в котором имеет место длительность и изменения длящегося; в другой квазивременное расположение фаз потока, который всегда и с необходимостью имеет текущую „Теперь“-точку, фазу актуальности, и серии доактуальных и послеактуальных (еще не актуальных) фаз... Поток имманентного темпорально конституирующего сознания не только есть, но устроен таким удивительным и все же понятным образом, что в нем необходимо должна существовать самоявленность (*Selbsterscheinung*) потока, и отсюда сам поток должен быть постижим с необходимостью в протекании. Самоявленность потока не требует второго потока, но как феномен он конституируется в себе самом»²⁰⁴.

Стало быть, «есть подлинное время», в котором имеет место «длительность и изменение длящегося» и «квазивременное расположение фаз потока». Время как поток аналитически распределяется Гуссерлем на три части: длительность, ее изменение и фазы потока. Только две первые части принадлежат подлинному времени, последняя — квазивремени. И это не два разных времени, поскольку они сливаются в единстве потока сознания. В свою очередь, сознание, направленное на предмет, и рефлексующее сознание тоже должны где-то сливаться, очевидно, в «самоявленности» потока. Поток оказывается прозрачным: сознание, направленное на предмет, всегда может быть отрефлексировано, тогда подлинное и квазивремя сливаются в потоке сознания. Но сливаются ли когда-то подлинное и квазивремя? Если предельно конституирующее сознание вне времени, если смысл как предельная интенция сознания вне времени, то, очевидно, точка апофеоза потока сознания в принципе не может стать местом слияния потоков времени. Сознание, измеряемое временем, заканчивается смыслом, естественно, что в конце времени нет. Тогда есть ли предел осознания времени, есть ли смысл времени? Очевидно, для Гуссерля так вопрос не стоит, поэто-

му он допускает трансцендентную сознанию возможность параллельных потоков времени: один — чистая длительность с имманентными ей изменениями, другой — сознательное, рефлексивное определение фаз этой длительности.

Только сознание, благодаря имеющейся у него вневременной коннотации смысла (смысл — предельная интенция сознания), и может делить на фазы чистую длительность, подлинное время. Вне сознания мы ничего не скажем о фазах времени, но вне сознания времени мы ничего не скажем о фазах самого сознания, о первичной импрессии как начале всякого бытия и времени. Связь сознание-время в высшей степени оправдана, но только с точки зрения сознания. Она ничего не говорит о времени. Так, продуктивным в феноменологическом смысле оказывается постулирование первичной импрессии, но уже ее коррелят во времени — Теперь-точка — не может не вызывать сомнения своей безосновностью. Теперь-точка, постоянно отодвигаемая в прошлое, вновь и вновь задаваемая как первичная импрессия, является, по Гуссерлю, «созидательной темпоральной точкой»²⁰⁵, но такова она лишь по отношению к сознанию времени.

Теперь-точка как временной след немодифицируемой первичной импрессии есть точка абсолютной памяти, если рассматривать ее не в трансцендентальном, а в экзистенциальном сознании. Эта точка, даже отодвигаясь в прошлое, гарантирует экзистенциальному субъекту сохранность его памяти точно так, как гарантировала субъекту трансцендентальному сохранность его сознания. Эта же индивидуальная временная точка может превращаться в точку абсолютного забвения; как она превращалась в «нулевую точку интуитивного опыта времени»²⁰⁶ благодаря репродуктивной памяти. Можно что-то выбросить из памяти, тогда начнется другое время, задаваемое новой Теперь-точкой абсолютной памяти; тогда само время будет реализовывать свое единство не в потоке сознания, а в противоборстве потоков забвения и памяти, которое может быть осознано лишь в меру этого времени, сознание в данном случае никогда не доберется до конституирования смысла, оно никогда не закончится, т. е. у экзистенциального субъекта не время существует для сознания, но сознание для времени. Не смысл вечен, а борьба памяти и забвения происходит за пределами сознания: это время отсутствия сознания, совершенного отсутствия, а не такого, которое Фрейд называет бессознательным: в бессознательном, конечно, нет времени, однако возможно его осознание, хотя бы через речь больного, как это делает Лакан.

Интерсубъективность Гуссерля допускает прочтение субъекта и как

трансцендентального, и как экзистенциального, поэтому опасность того, что время выйдет из-под контроля сознания, образуя параллельные — истинновременной и квазивременной — потоки, настолько высока, что внутри интересубъективности уже стала реальностью. Так, истинное время — это предмет феноменологии как трансцендентального опыта; а квазивременной поток как разметка объективного времени, как рефлексия над сознанием, превращается в хронологический канал коммуникации. Коммуникация осуществляется временем (как современность, как осознание общего времени, как признание верности хронометра) и во времени (как трансцендентальный субъективизм мышления, когда то, что истинно с точки зрения науки, то истинно безусловно). При паложении интересубъективности на трансцендентальную субъективность коммуникация занимает освобождаемое редукцией место схематизма мышления. Коммуникация также банальна и непреложна, как схематизм. Она нужна, ибо субъект в жизненном мире лишен экзистенциального основания своего бытия: если его время заполнено сознанием, то нет времени на немислимое (это отличная научная машина), но нет и смысла во времени, интересубъективность должна просто сжиматься, сокращаться в актах сознания, отмеряя удары хронометра, чтобы быть, иначе наступит безвременье, бессмыслие, живой мозг науки не знает смерти, но боится конца. Он в пустоте, он уже сам, стало быть, симулякр, если не ведает своего эйдоса.

§ 8. Нехватка времени

Симуляционная природа общественных ценностей и самого общества представляется наиболее важным в вопросе о времени. Симулякр как бытие, лишенное эйдоса, онтологически выражает сокращательный спазм, лишенность. Однако это и не лишенность (в аристотелевском смысле) материи, которая как бы ждет, еще не получила собственной формы: между материей и вещью — объективное время космического генезиса. Симулякр — это и не хайдеггеровский *Dasein*, как существование без сущности, и не схоластический Бог, в котором слиты сущность и существование. Симулякр — это выражение интересубъективной природы, когда ничто не имеет оснований собственного бытия не только внутри себя, но и вне. Симулякр — это своеобразный апофеоз диалектики части и целого, когда лишенные сущности части, даже собираясь вместе, не образуют сущности целого, поскольку сущность целого в частях. Это часть толпы и толпа; апофеоз поверхностного движения сознания, исключаящий эйдетическую высоту; смысл в отличие

от эйдоса. В том, что современная философия имеет о нем столь точное представление, — заслуга Декарта, Канта и Гуссерля в их проекте низвержения платоновского эйдоса вплоть до фасеточного зрения интересубъективности, знаменующего собой трансцендентальный вуайеризм с его практическим выражением во всеобщей и, благодаря этому, виртуальной коммуникации. Кризисное состояние симуляционного общества прочитывалось уже в первой половине XX в. и еще задолго до этого времени. Однако тревога по этому поводу, подтвержденная столь убедительно в работах Хайдеггера, Адорно, Хоркхаймера, Маркузе, Камю, Сартра и др., может только обозначить проблему. Ее решение, как это ни странно, — в области иронии, которой только одной известен путь от вещи к эйдосу. И как иронический путь от вещи к идее заканчивается уничтожением пафоса, косности, т. е. смехом, так и иронический путь от непризнанной идеи к симулякру заканчивается коллапсом последнего (как это было с симулякром желания в «Капитализме и шизофрении» Делёза и Гваттари).

В симуляционной природе сущего убедиться не сложно, достаточно сравнить вещи, от века пребывающие под одним именем. Возьмем, например, желание и богатство. В шумерской поэзии желание превозносится в качестве величайшей ценности: «не прерывайте радость желаний», «избранница своих желаний!»²⁰⁷. Современность, пользуясь уже имеющимся разделением желания на телесное и душевное, редуцирует его к телесному, в результате чего желание пребывает в безусловно симуляционном виде, в том, каким его и изображают Г. Миллер, Ж. Делёз и Ф. Гваттари. Ставшее таким желание — синоним страдания, не имея уже собственного эйдоса (идеи радости), т. е. порвав с высотой, устремляется в глубину — боль и страдание²⁰⁸, что, впрочем, не обязательно. Симулякр (в этом его айдетическая) природа, пребывает в поиске эйдоса, но исключая (опять же в силу своей природы) эйдос, он ищет его не в высоте, а там, где его быть не может в принципе. Как сам симулякр — отрицание идеи, так и его бытие — бытие эйдетического отрицания: бытие симулякра — не выражение, не метаморфоза, а поверхность и грозящий провал вглубь — в боль и страдание. Бытие симулякра — это поиск эйдоса там, где его нет, ибо, только ища то, чего нет, и можно осуществлять снятие (в гегелевском смысле) идейно-вещной структуры мира. Симулякр движется в направлении других симулякров или проваливается на пути к ним, что одно и то же, так как поверхность после отрицания высоты немедленно растворяется в глубине. В такой эфемерности всякой поверхности заключена не только природа смысла, но еще и природа времени симуляции: оно всегда ограничено, оно не

обеспечено ни объективным определителем фаз (каким может быть эйдетическая вечность), ни внутренним источником времени (о чем речь ниже — в пятой главе), поэтому времени всегда мало, его не хватает, успеть невозможно в принципе, когда не знаешь, чего ищешь. Функция этой симуляционной природы времени — во внутривременной гравитации, в зоне коллапса, посеянном во всяком времени, в центроостремительной силе времени.

В подтверждение симуляционной природы интерсубъективного сознания мы можем привести следующее рассуждение.

§ 9. Желание и ожидание. Соблазн

Тело, кроме детской страдающе-радостной интерпретации, терпит еще и взрослое разложение на желание и ожидание. Желание и ожидание — вещи настолько же различные, сколь и схожие. Желание образует телесный порядок мира, близость, интимность, непосредственность. Тогда как ожидание открывает неумолимость мира: вещей, пространства и времени. Кажется, ожидание не телесно. В «Юлии» Батая мы находим точнейшие определения ожидания: «Ты должен выстрадать до конца свое ожидание!»; «Так я и подозревал, — сказал себе Апри, — Юлия — ничто. Предметом моего ожидания является моя смерть»; «ожидание выявляет суетность своего предмета»; «тому, кто ждет подолгу, обеспечена ужасная истина: раз человек ждет, так это потому, что он сам — ожидание. Человек есть ожидание. Неизвестно чего, того, что не придет»; и, наконец, последнее — «ожидание беспредметно, но приходит смерть»²⁰⁹. Таково ожидание; чуть ли не самое важное его отличие от желания в том, что оно всегда тягостно, тяжело; в то время как последнее по своей природе радостно: «Не прерывайте радость желания». Желание — это топология тела, тогда как ожидание — его хронология. Топологически построены все системы, концептуализирующие желание, — будь то психо- или шизоанализ: в первом случае, желание *лежит в основании* невроза, сна, сублимации. . . во втором, желание *действует как экспансия*, оно само находит для себя и субъект, и объект. Так же дело обстоит и с хронологизацией ожидания: оно — лишь во времени; странно, кажется, ждать от него воплощения результатов. Но странность эта сродни всегдашнему единству желания и ожидания. Примером их концептуального единства может быть фрейдовский «инстинкт к смерти» — парадоксальное эротико-танатическое сочетание. Что касается их практического единства, — оно не менее парадоксально, зато куда более плотно, это тело.

Желание может быть только удовлетворенным и неудовлетворенным, ожидание может оборачиваться еще и адом: никогда не знаешь, чего дождешься. Интересно время, когда ожидание, почти неотличимое в теле от желания, вдруг открывает нетелесный порядок переживания, когда Пенелопа ждет Одиссея, Тристан — Изольду, Король Грааля — Парцифалья, Царевна-лягушка — Ивана. Время, когда ожидание, обрывая желание тела, начинает новую историю мира.

Ожидание, выходящее из тела, может слиться с ним или нет, но происходит это обязательно *со временем*. Таким образом, есть два конца ожидания: воплощение и нарушенное тело. Если Пенелопа не дождет Одиссея, то результатом ее ожидания станет измена, нарушение супружеской верности. Когда тяжело раненный Тристан ждет Изольду на корабле под белыми парусами, то причиной его смерти становится не рана, а обманутое ожидание, когда ему лгут по поводу цвета парусов приближающегося корабля, а он уже не в силах проверить это сам. Когда Парцифаль из ложно понятых принципов рыцарской чести никак не выражает сочувствия страданиям короля Грааля, он тем самым обманывает его ожидания, нарушая еще раз его тело, заставляя снова и снова мучиться. И последний пример: Иван-царевич, сжигающий лягушачью кожу своей супруги, не подождав еще трех дней, обрекает царевну на годы земноводной жизни. Не всегда, но часто обманутое ожидание запускает обходное, обходное время, по тропам которого можно, принеся неисчислимые жертвы, все же прийти к исправлению бездумно нарушенного тела: лягушку можно снова превратить в царевну, а Грааля — снова отыскать и стать его новым королем. Но это возможно лишь в том случае, если обман не преднамерен, если обманывается дурак. *Дурак — вот кто знает торные обходные тропы времени*. Вспомним, каким глупым показалось Алисе чаепитие у Болванщика, он действительно дурак, ведь он знает время. Есть два способа ожидания: глупо переносить страдания обходного пути либо мудро переносить тяжесть прямого. Но важно другое: ни один из них не гарантирует воплощения.

Но его ничто не гарантирует, кроме соблазна. Соблазн — это обман, имеющий в виду тело. В соблазне вещи мира соединяются телесной связью, как соединяются у Батая глаз и яйцо²¹⁰. Не случайна мифическая связь соблазна и страха — сирены и русалки, ибо соблазн вносит телесную правду в мир без тела, начатый ожиданием, теперь все может вдруг оборваться. Под соблазном (обманном единством мира) таится ужас обмана, переживаемый в зависимости от результата ожидания как отчаяние или радость.

Когда же речь заходит о соблазненной телесной поверхности, то тропы на ней ведут к поверхности смысла Делёза, выводу Батая о том, что «обычно сознание приходит к людям тогда, когда они включены в мир смысла»²¹¹, и к основному закону сознания как осуществления тождества Я по Мамардашвили²¹². Именно эта поверхность соблазна и есть то место, где сознание находит свои смыслы, когда, по словам Батая, «я искал. . . то, что я люблю!»²¹³. Смысл там же, где женщина; смысл там, где она играла еще маленькой девочкой.

Сознание, вскормленное желанием и ожиданием, выпестованное соблазном, всегда иллюзорно, так же прекрасно, как иллюзия. Оно говорит о несуществующих единствах (соблазненных), вернее, существующих лишь в царстве смыслов, на поверхности. Но только там и можно осуществлять тождество Я. Оно — только в смыслах, но не в глубине или высоте, ведь боль меняет представление о мире; а Бог все видит иначе, чем Я. Не только глубина или высота, но и Другой способен разрушать смыслы, выбивать общую для них поверхность из под ног Я, забирать ее с собой: Другой может умереть или убить, влюбиться или разлюбить. Тогда ничего не останется ни от поверхности, ни от соблазна, ни от тела, ни от желания, ни от ожидания — ни от чего.

Соблазн — это симулякр сознания телесной (в смысле Делёза) природы, как и все остальные симулякры. Соблазн, как и всякий симулякр, испытывает острую хроническую недостаточность времени. Этот кризис времени — проекция симулякра на идейно-вещную онтологию, в которой может быть только два измерения времени: время вещи и вечность идеи. Субъективное и объективное время появляются позднее как знаки восходящего (патетического, к идее) пути вещи и нисходящего (иронического, к вещи) пути идеи.

§ 10. Условия времени

В формальном отношении для осуществления времени необходимы три условия: во-первых, единица времени, или материя времени; во-вторых, тождество внутри этой материи, или тождество временных интервалов; и, в-третьих, возможность движения времени от одного мгновения к другому, или сила, делающая возможным течение времени от простой смены интервалов до изменения времен. Пока, работая с субъект-временной корреляцией, прийдя в результате к выводу о зависимости времени от субъективных модуляций, встретив многообразие форм, включенных в интригу, разворачивающуюся между временем и субъектом (пари, научный подвиг, ограничение разума, смысл и комму-

никация), мы имели дело лишь с материей времени, о которой только и можно говорить внутри названной корреляции.

Субъективное определение времени не может дать ничего, кроме модуляций субъективного времени, но и этого достаточно для определения временной материи, для апперцепции единицы (в пифагорейском смысле) времени. Естественно, что такое восприятие времени, с другой стороны, чревато риском, иллюзией и симуляцией, т. е. всем тем, чем наделяют (могут наделять) свой объект картезианская, кантовская и Гуссерлева субъективности. Но это единственная возможность пробы материи времени (проба всегда субъективна), тем более что онтологически она гарантирована риском, иллюзией и симулякром. Получается, что субъективное время — это время рискованного предприятия естествоиспытания; время движения мысли за пределы возможного опыта, уводящее в иллюзию; или, наконец, время гарантированное от иллюзии, но ценой самосимулирования, когда оно (у Гуссерля) подчиняется сознанию и не доходит до предельного конституирования (смысла), это время не ведет к иллюзии, оно само — иллюзия, вернее, симулякр: это время с несвойственным ему эйдосом, с эйдосом смысла.

Смысл феноменологического времени — в осуществлении сознания. По этой причине все, что происходит в этом времени (кроме сознания — только интересубъективный опыт, который тоже — субъективный опыт сознания), не достигая предельного конституирования, — симулякр. Симулякр здесь — все то, что не получило смысла в конкретном акте конституирования, таковыми могут оказаться и сама интересубъективность и время. И результат феноменологического акта может стать содержанием естественной установки. Во времени, подчиненном сознанию, симулироваться может что угодно, вплоть до самого сознания: это время соблазна. Если речь идет о смысле соблазна или осуществляется соблазнение, то это может занять одинаковое или разное время, не важно, но время смысла соблазна — уже симулякр времени соблазнения, с осуществленной сменой эйдоса времени: эйдос соблазна заменен на эйдос смысла.

Этим время, допускающее универсальность собственного измерения (в данном случае: смысл, сознание), делает очевидной свою симуляционную природу — оно вмещает все; меняет качества, само не изменяясь; это материя времени, *симулякр*. Как мы говорили, симулякр — подлинная единица времени: симуляционное отсутствие эйдоса, выраженное во времени безразличием к эйдосу, является причиной коллапса времени, его имплозии; симулякр — шагреновая кожа, сжимаемая в отсутствии эйдоса, все больше и больше его обнажает. Симуля-

ция — бунт вещи против эйдоса, раскрывающий всю ясность последнего. Симулякр — свидетельство этого бунта. Симуляция времени как многосмысленность времени, амбивалентность, эйдетическое безразличие времени, только подтверждает наличие эйдоса времени. Но также это и материя времени, она в том, что время обрушивается внутрь себя, что времени всегда мало, что время — это лишенность.

Теперь перед нами стоит задача обнаружить внутреннюю силу времени, силу его взрыва, эксплозии, на основе которой, очевидно, только и будет возможно обнаружение принципа тождества временных интервалов и различных времен. Необходимо найти внутреннюю силу времени, которая сохраняет материю времени универсальностью ее разброса, аннигиляции. Речь идет о форме, которая означает смерть материи. В отличие от материи времени, означающей его нехватку, форма времени — его избыток.

§ 11. Двойник

Вне природы, вне возможного опыта есть существо, связывающее материю и форму времени, соединяющее нехватку и избыток времени, существо это — двойник. Он невозможен в естественном свете разума, он — иллюзия для трансцендентального субъекта, но предполагается интерсубъективностью как ее инобытие. Двойник — это симулякр, он лишен собственного эйдоса, но никогда к нему не безразличен, по крайней мере, эйдосу, оригиналу, не безразличен его двойник. У двойника и оригинала общее время, общий опыт, выходящий за пределы возможного, но у них один топос. Онтология оригинала и двойника — это онтология мира идей и вещей. Феноменология двойника — это, по сути, номенология, то, что в области иллюзии, а еще точнее, то, что осуществляется в соблазне подтасовки гипостазирующего сознания. То, что мы называем материей времени, в онтологии Делёза является не чем иным, как поверхностью, на которой и существует смысл. Симулякр как лоно смысла, — как это похоже на Гуссерля и Батая!

Двойник — не тот, кто имеет общий с оригиналом эйдос, двойник — тот, кто имеет своим эйдосом оригинал. А потому не ясна мера свободы этого двойника. Не ясно, на что способен симулякр в мире вещей и эйдосов. Понятно лишь то, что мир несказанно усложняется, когда вещь в нем становится оригиналом для новой вещи: появляется как бы идея и как бы вещь, и оба этих существа *als ob* есть одно существе, оригинал со своим двойником. Оригиналы и двойники есть анализы онтологии мира вещей и идей, продукт сознания, рефлексии, наконец,

смыслообразующая поверхность, застрахованная от провала в глубину (двойник вне возможного опыта, поэтому он бессмертен, не знает боли, разве что запредельную). Оригиналы и двойники есть поэтому истинная поверхность, совершенно стерильная, только на ней есть смысл. Если сам двойник бессмертен, то в его отношениях с оригиналом существует время. Время, служащее общим топосом обоим, это время-симулякр, время-проститутка; если бы оно было разборчивым, оно не допустило их встречи. Это вместе с тем кризисное время: его недостаточно, чтобы быть только одному из них (оригиналу или двойнику). Это также время распада субъективности: ведь оригиналы — не кто иной, как субъекты, а двойники — существа, претендующие на субъективное бытие. Двойники — существа, первым делающие шаг от материи времени (от нехватки) к форме времени (избытку), от имплозии к эксплозии. Из времени как симулякра первым выходит симулякр-двойник. И форма времени — уже не поверхность, а выражение, уже не смысл, а движение из глубины, из боли и страдания.

Двойник — это «kozyрь» души, последний и, по этому праву, выигрышный шанс, последний шанс на спасение. Двойник полностью существует в гёлдерлиновском рискованном шаге от опасности к спасению. Он знак этого зазора, иначе не уловимого. Существование двойника снимает разряд бытия на эссенцию и экзистенцию, шаг из второй в первую. Это внедрение экзистенциальной субъективности в онтологию, при котором кроме первого различия между сущностью и существованием снимается и различие между трансцендентальной и экзистенциальной субъективностью, неразрешимое для интерсубъективности, снимается симулякром, двойником. Существование двойника — субъективная смерть в фундаментальной онтологии. Двойник — смерть субъекта в мире.

Когда после безобразной сцены в доме Карамазова-отца Иван признается Алеше, что хотел бы смерти старика, это не значит, что он ее допустит; Иван различает желание и действие. В этот момент двойник Ивана, жаждущий отцеубийства, еще не действителен, так же как нет места желанию в онтологии мира. Но онтология Карамазовых — это именно онтология желания. Двойник должен прийти к Ивану, и он приходит. На суде Иван кричит публике: «Убили отца, а притворяются, что испугались... Друг перед другом кривляются. Лгуны! Все желают смерти отца. Один гад съедает другую гадину... Не будь отцеубийства — все бы рассердились и разошлись злые...»²¹⁴. Он знает, что говорит, *ибо тайна желания уже явилась ему в действительности двойника*. Достаточно лишь желания, оно означает пассивное

согласие, за ним приходит двойник — либо тот, что лечит простуду у печки, либо Смердяков. Желание действительно, разница в том, как оно осуществляется: своими ли руками или руками двойника, но оно осуществляется всегда. Здесь дело в онтологизации желания: если она не допускается субъективно, то это трансцендентальный субъект, если объективно, то это субъект экзистенциальный. Реализованное желание, вошедшее в структуру, в плоть мира, для обоих субъектов означает двойника. Трансцендентальный субъект называет двойника иллюзией и подтасовкой гипостазирующего сознания, а экзистенциальный воспринимает его адекватно, как, собственно, двойника. Но ни один не в силах вынести отношений с ним. Субъективность растворяется в мире по вектору двойника. Желание побеждает так, как это описывают Делёз и Гваттари в «Капитализме и шизофрении», или так, как это имеет в виду Фрейд в каждой своей работе. И желание будет побеждать субъективность, овеянную естественным светом разума, до тех пор, пока оно не займет подобающего ему места в онтологии мира, пока желание, лишившись симуляционного статуса, не обретет свой эйдос (эйдос радости, как у шумеров). Но это, в любом случае, означает смерть субъекта.

Адриан Леверкюн²¹⁵ умирает в возрасте 28 лет, а когда совершается его сделка с дьяволом, он становится гениальным композитором. Это опасность для субъекта — опасность смерти, принуждающая его к экономии мышления, а в конечном счете и к симуляции собственного бытия как самому надежному укрытию. Это инерция души, сохраняющаяся в субъективной рациональности; субъект, как и душа, страшится смерти, но если душа знает два пути спасения — подвиг и риск, то субъект лишь один — симуляцию как отражение, познание мира, рациональную симуляцию мира и самосимуляцию, т. е. мимирию под объект²¹⁶. Субъект не отваживается на подвиг и не решается на риск, но он упорствует, это упорство субъективного самосохранения, но он же есть симулякр, есть двойник. И кто победит — субъект или двойник — никогда не ясно, так что для души субъективное самосохранение — это вновь риск. Двойник господина Голядкина побеждает свой оригинал в том смысле, что он вытесняет его из действительности: у любимой женщины, в краеугольном для голядкинской онтологии департаменте, даже Петрушка уходит к двойнику. Двойник вытесняет Голядкина из социальной действительности в действительность его боли и страдания. То, что происходит с Голядкиным, — путь с поверхности в глубину; путь из социума как топоса все сильного желания в душевную муку, как топос бессильного желания. Симулякр побеждает, он захватывает социум, субъект растворяется в душе, преобразуясь в

душевную муку, точно так же, как Голядкин под ударами не признаваемых им самим желаний превращается в душевнобольного. Теперь двойник берет на себя смелость желания, и только он один и имеет шанс остаться в действительности. Это *топология двойничества*: между поверхностью все сильного желания и глубиной бессильного, между социумом и душевной мукой, между субъективностью и объективностью, между субъектом и его смертью. Его *хронология* — в потере времени: «Время-то мое дорогое только даром теряю, время-то я мое только так потерял»²¹⁷, — восклицает господин Голядкин, когда все потеряно. Потерять все, что отнял у тебя двойник, потерять себя — все это выражается формулой «потерянного» времени. *Смерть субъекта — это потерянное время.*

Время мстит Болванщику из «Алисы в стране чудес» Кэрролла за то, что тот хотел его убить тем, что больше не движется. Неподвижное время — месть за иллюзию его субъективной подчиненности. У Болванщика нет власти над временем, у времени есть власть над Болванщиком: чаепитие будет длиться вечно. Субъект утонет в объективности времени, как в чае. Время как внутреннее чувство субъекта уносит его в вечность, в объективность, неизменность, в идею. Идея времени убивает субъекта, последний тонет во времени, оставляя круги своих двойников на поверхности, оставляя смыслы, сам же погружается в страдание.

Потерянное время — единственный модус субъективного существования. Этот модус может быть нанизан на любую ось, на любую вертикаль, которой отказывают в объективном существовании и которая сама пробивает границу между субъектом и объектом, между иллюзией и действительностью, пробивается из боли и страдания, через поверхность, смысл и симулякр к идее; из глубины в высоту. Таково желание, таково любое симулированное сущее. Таким является и время; когда речь заходит о его идее, то это симулированное время: факт его потери можно скрыть лишь актом сознания (как в концепте «сознания-времени»), но осуществление времени, его действительность, требует действительности не хронологизированного рода, неизмеримой действительности, действительности без идеи времени. Речь уже идет не о потерянном времени субъекта, а о времени, потерянном из субъекта, из объекта, из мира. Время, выпавшее из сущего, — действительность времени этого сущего, а не символизированная в рефлексии действительность сущего, озаменованная нехваткой времени. Речь идет об источнике времени и его интенсивности.

ОБЪЕКТИВНОЕ ВРЕМЯ. ИДЕЯ ВРЕМЕНИ

§ 1. Постановка вопроса

Вечность — это мгновение. Чтобы различать вечность и мгновение необходимо основание покоя: вечность хранит свое содержание, даже если оно означает вечные муки; мгновение же, наоборот, — беспокойство, оно, как и вечность, неделимо внутри, но своим содержанием ограничивает себя снаружи, мгновение заканчивается, но это не конец того, чем оно наполнено. Изнутри вечность и мгновение неразличимы, стоит последнему остановиться, как оно превращается в первое, это движение в совершенной форме сферы. Это космос времени, состоящий из атомов вечности и мгновения.

Неделимость вечности и мгновения означает их неизмеримость, что и делает их простейшими элементами времени. Весь вопрос — в основании их различия.

Топология Делёза — весьма совершенная пространственная модель времени: глубина, поверхность и высота. Глубина тела — это мгновенное страдающее содержание, это боль, которая не может быть вечной для тела, это дискретность времени, вводимая временностью тела. Изменчивое содержание элемента времени ведет к смене одного элемента другим, к течению времени. Тело, когда оно топос времени, сменяет боль на ее отсутствие, на новую боль, на продолжение старой, поэтому одно мгновение сменяет другое несмотря на то, что каждое из них по-прежнему насыщено и неделимо. Поверхность тела — вечное настоящее. Хронос, по Делёзу, бесконечно простирается в прошлое и будущее, он — место происшествия; в отличие от Эона, который — место события. Событие существует уже в мире бестелесных эффектов. Оно — не поверхность тела, а то, что на ней сбывается. Хронос — остановленное мгновение Фауста, в котором отныне позволено сбываться любым событиям, вплоть до гибели души. Хронос и Эон — это топическое совмещение мгновения и вечности, когда остановленное настоящее заполняется вечными событиями; минута, нагруженная тысячами, — все, что может извлечь пространственная метафора из времени. Высота Бога — мгновение, раскрывающееся вечностью нетелесных интерпретаций, даже Ад как изнанка этой высоты предполагает вечность какого-то строго определенного страдания, там мгновение тела превращается в вечность души; нет ничего странного, что мгновение

тела, по определению означающее страдание (что топически неотличимо от наслаждения), сохраняется в вечной душевной муке. Мгновение и вечность различимы, таким образом, топически: первое существует в глубине тела, второе — в божественной высоте.

Сама топическая интерпретация времени восходит к зависимости пребывающего в пространстве от вечности: вещь зависит от идеи, тварь от творца. Вечность, измеряющая вещь и тварь, — это время, это внедренные в материю пространственных элементов мгновения. Вполне естественно, что европейская культура мысли связывает время с топосом тела; это так же естественно, как и топическое определение сознания в XIX—XX вв.: от Марксовой материи до батаевского соблазна²¹⁸.

Но если субъективное время (время, интерпретируемое в топосе какой бы то ни было субъективности) — это всегда симулякр времени, то из этого отнюдь не следует, что нехватка, кризис времени — все, что можно извлечь из времени в его топосе. Кроме створок, закрывающих мгновения, должна быть еще и сила, распаивающая эти створки, кроме пределов — и интенсивность, их наполняющая, кроме симуляционной формы — чувственное содержание времени. Речь, конечно, о чувственности, которая, так же как вечность и мгновение, онтологически не знает меры, которая так же элементарна для топоса в телесном модуле, как мгновение и вечность для времени. Чувственность — это и есть интенсивность времени, сила мгновения, величие вечности. Или делёзовская связь интенсивности и чувственности через различие: «Интенсивность — форма различия как причины чувственного»²¹⁹.

§ 2. Две онтологии: творения и отрицания

Тайна времени хранится в краткой формуле М. Экхарта: «Во времени тварь, грех и смерть»²²⁰. Тварь, грех и смерть — не просто содержание времени, они его внутренние энергии, силы, конструирующие само темпоральное существо. Тварь не только создана по образу и подобию творца, но еще в силу свободы, данной ей во исчерпание полного сходства, распоряжающаяся этой свободой ко злу, теряет подобие. Свобода, будучи направленной ко благу, призвана укреплять связь образца и копии, идеи и вещи; зло же — это антиидеальное направление свободы, движение твари вопреки творцу. То же, что сохраняет образ, утрачивая подобие, — это, по Делёзу, симулякр²²¹. Тварь — это симулякр творца, при условии, что первая не воспроизводит непрерывно своего идеального единства со вторым. Такая тварь — существо одной из сил времени: сжатия, нехватки, коллапса. Время как нехватка, тварь как

потерявшее подобие творцу — это симулякры. *Тварь как симулякр — существо внутренней силы сжатия, присущей времени.*

Грех, — как нечто присущее твари, способное стать ее онтологической мерой²²², — так же как и тварь, есть сущее вторичной природы. Тварь и творец, грех и целомудрие — отношения внутри этих пар различны: в первой — творение, во второй — отрицание. Грех отрицает целомудрие, но не творится им. Все сотворенное способно заимствовать онтологию у своего творца, хотя бы в пародийном виде симулякра. Когда же речь идет об онтологии отрицания, то это борьба на общем онтологическом поле: все, служащее греху, может служить и целомудрию. Задача выбора и отрицательное определения свободы.

Таким образом, бытие, служащее содержанием греху или целомудрию, несомненно. Предмет выбора всегда явен, свободный отказ от чего бы то ни было только освещает последним светом ясности то, чему отказывается. Отношение между грехом и целомудрием — не отношение образца и копии и не симулирование, это не выражение, не путь из глубины на поверхность, не творение; это отношение вражды, отрицания, исключаящее всякое диалектическое снятие. Это действие, которое разыгрывается на предельно отчетливом материале, и разница в его результатах сводится к следующему: либо (1) греховное симулирование тварной природы, ограничивающееся ее поверхностью, не обнаруживающее, по словам Флоренского, «мистических глубин» твари, ее божественной онтологии; либо (2) проникающее в эти глубины, воспроизводящее идеальную онтологию творца и твари. Этот предельно отчетливый материал, служащий полем отрицания, есть чувственность, шире — жизнь, которую можно посвятить либо злу, либо добру. Несомненность любого чувственного, живого движения, не важно к чему ведущего, и делает это движение другой внутренней силой времени. Здесь действует интенсивная сила времени, заполняющая интервалы нехватки и сжатия, созданные симулякром. Так же, как симулированное время (=субъективное время) уводит от идеи времени, вообще от любой идеи того, что попадает в поток этого времени; так и интенсивное время, время несомненного, хотя и пребывающего во времени (т. е. конечного), но не измеряемого им, эта интенсивная составляющая времени дает времени смысл, как бы «внутреннюю идею» времени, независимую ни от идеи времени, ни от идеи всякого оказывающегося во времени сущего. Сила страсти придает смысл пороку, она же придает смысл подвигу. Время, организованное двумя этими силами — сжатия и расширения-интенсивности, обретает собственный топос бытия. Это бытие на поверхности, бытие не нуждающегося в «идее» симулякра; поскольку от-

ныне топология высоты, необходимая для связи с идеей, заменяется топологией поверхности, где существуют «внутренние идеи» под именем «смыслов».

Но сжатия и расширения недостаточно для течения времени, даже принимая в расчет отрицательную силу расширения, которая способна аннигилировать влияние всех иных интервалов на данные. Сжатием и расширением создается промежуток времени, поистине страшный в своем двойном отрицании — идеи и иного мгновения, — страшный в отрицании мгновения и вечности. Этот онтологический промежуток между идеей — вещью, миром идей — миром симулякров, живым — мертвым, вечностью — мгновением есть сокровенное существо времени как вечности и мгновения, идеи и вещи. . . И если речь не идет об адской муке или райском блаженстве, то следует констатировать присутствие еще одной внутренней силы, организующей время, — силы, управляющей сменой этих промежутков, силы смерти, ритма, речь о котором пойдет в 6-й главе.

§ 3. Память и «теперь»

Отношение отрицания, связывающее в мысли грех и целомудрие, представляет две возможности отношения ко греху: во-первых, определение греха через отрицание целомудрия и всего духовно-телесного строя, с ним связанного, и, во-вторых, определение самого поля чувственности и жизни, поля несомненности и абсолютной очевидности, на котором и разворачивается борьба между антогонистами. Собственно, это две различные традиции: религиозная, распределяющая чувственность в грех и целомудрие, и светская, или научная, не допускающая моральной оценки в эту сферу. Начнем с первой.

Определение греха как зла — чисто отрицательное. Вот классическое, принадлежащее Иоанну Богослову: «Грех — есть беззаконие. — η ἀδικία ἐστὶν ἡ ἀνομία»²²³. Флоренский комментирует: «Грех есть беззаконие, есть извращение закона, то есть того Порядка, который дан твари Господом, того внутреннего Строя всего творения, которым живо оно, того Устроения недр твари, которое даровано ей Богом, той Премудрости, в которой — смысл мира»²²⁴. Грех рассудочен, «грех — в нежелании выйти из состояния тождества „Я=Я“, или, точнее, „Я!“»²²⁵, которое (нежелание), не допускает отношения к другому. Можно следовать этой линии, линии субъективности, если бы для философии она не заканчивалась интерсубъективностью как симуляцией субъекта. И в этом случае можно сделать определенные выводы

в отношении времени, но поскольку этот путь уже в некоторой степени пройден, мы можем воспользоваться иным направлением движения, тем более, что методологически это оправдано: определять поле противоборства греха и целомудрия не через грех, а через целомудрие, тогда выводы, полученные в отношении целомудрия, будут иметь для греха прямо противоположное значение.

Флоренский пишет: «Вопрос о сущности целомудрия, в свою очередь, распадается на два, а именно: во-первых, что такое это целомудрие духовное в сознании самого человека, т. е. как переживание, и, во-вторых, как понимать целомудрие в плоскости онтологии, т. е. как объект мысли. На первый из этих вопросов отвечает слово „блаженство“, а на второй речение „вечная память“»²²⁶.

Таким образом, концептуально целомудрие охватывает целиком чувственность и ее место в общем мировом порядке, раскрываемом, в частности, духовным подвигом: блаженство как чувственный элемент целомудрия и вечная память как элемент сверхчувственный, или сверхъестественный, в исихастской терминологии²²⁷.

Память — прямой ход мысли в онтологию мира. В истории философии это движение инициировано Платоном в концепции знания как припоминания: душа бессмертна и истинное знание на определенном этапе метампсихоза человек может получить, лишь обращаясь в прошлое, где душа еще не была связана с человеческим телом, и поэтому вечная и неизменная природа идей была ей более доступна²²⁸.

Христианская онтология, не изменяя статуса памяти, меняет только бытийную конфигурацию движения: «Память есть символотворчество. Помещаемые в прошедшее, эти символы, в плоскости эмпирии, именуется воспоминаниями; относимые к настоящему они называются воображением; а располагаемые в будущем — считаются предвидением и предведением. Но и прошедшее, и настоящее, и будущее, чтобы *сейчас* быть местом для символов мистического, должны сами переживаться, хотя и как одновременные, но вместе, т. е. под углом Вечности: во всех трех направлениях памяти деятельность мысли излагает Вечность на языке Времени; акт этого высказывания есть *память*. Сверхвременный субъект познания, общаясь со сверхвременным же объектом, это свое общение развертывает во Времени: это и есть память. Таким образом, память — творческое начало мысли, т. е. мысль в мысли и собственной мысли. То же, что у Бога называется „памятью“, — совершенно сливается с мыслью Божией, потому что в Божественном сознании Время тождественно с Вечностью, эмпирическое с мистическим, опыт — с творчеством. Божественная мысль есть совершенное твор-

чество, и творчество Его — Его память. Бог, памятуя, мыслит и, мысля, — творит»²²⁹.

Память имеет здесь трансцендентальный смысл, разделяющий мир на временное и человеческое, и вечное и божественное, где (во второй паре) память равна мысли и творению, где «мы не можем не видеть нашего над-временного естества»²³⁰.

Память творит символы мистического, очевидно, на поверхности симулированной твари, потерявшей подобие, это символы мистической глубины как отражения духовной, идеальной причастности твари творцу. Тварь, пребывая во времени, лишь признавая себя тварью, признавая не симулированное, а творческое свое существо, обращается, таким образом, к вечности, к тому, в чем пребывает ее творец. Эта поверхность есть «плоскость эмпирии», где существуют прошлое, настоящее и будущее, но для мысли память — это акт высказывания о Вечности на языке Времени. Память вводит иной порядок восприятия наряду с уже существующим порядком «здесь и сейчас». Это трансцендентный порядок, порядок Вечности. Однако если, вслед за Гуссерлем, вывести мысль из онтологического порядка, в котором она существует в богословии, и поместить ее в феноменологическое пространство, то речь будет идти о ретенции и протенции, о конституировании временного объекта, о двойном «теперь», — только одно из которых есть «первичная импрессия», оно настоящее «здесь и сейчас», не важно, где находится: в объективном прошлом, настоящем или будущем. Первичная импрессия объединенного «сознания-времени» получает объективный статус «теперь» в субъективной интенции сознания, благодаря чему сознание получает законодательный статус во времени. Время и бытие начинаются в точке включения сознания, заканчиваются, разумеется, с его потерей. Есть два разряда «теперь»: один — объективный, хронометрический, другой — субъективный, связанный с началом акта сознания. В классификации Делёза первый вошел бы в происшествие, второй — в событие.

Несмотря на структурообразующую близость «символа» и «теперь» в отношении времени, их статус различен. В фильме К. Шахназарова «День полнолуния» (1998) происходящие события связаны абсолютно случайным образом (если герой одного эпизода обронил монетку, то героем следующего станет тот, кто ее поднимет), но среди всего этого фрагментарного, фасеточного мира обособленных героев существует образ Бога, которому молятся старик и мальчик. Если все происходящее необъятно для субъективного времени ни одного из героев, то все это имеет свое место в абсолютном, или объективном, времени Бога.

Субъект может восстановить движение монеты в своем времени, т. е. во времени сознания, инициированного «первичным впечатлением» нахождения этой монетки. Но субъективный мир ограничен дважды: во-первых, содержанием первичного впечатления (ведь движение монетки не исчерпывает еще всех движений мира), а во-вторых, краткостью субъективного времени (если найден смысл этого первичного впечатления, т. е. применение для монетки, определено ее место, то это означает предел сознания — конституирование смысла, а значит, и времени. Монета же продолжает свое движение. Монетки, как бессознательное, уходят за пределы субъективного контроля в экономические потоки. Но дело в том, что так поступают не одни только монетки, а вообще все вещи: они уходят из феноменологии (но не из искусства феноменологии, разумеется, которое воспроизводит себя снова и снова, бесконечно)).

Субъективность поэтому вынуждена завоевывать вечность экстенсивным образом: получать впечатление и сознавать до конца, до смысла, и так всякий раз с начала. В этой дурной бесконечности — мотив интересубъективности, в смысле сопричастности множества субъектов, в смысле изначальной структуры субъекта, предполагающей это сопричастие: так вечность завоевывается во времени-сознании всех сразу и каждого по отдельности. Это время, говорящее лишь о правде сознания, но не о правде вечности. Интересубъективное время — не время Бога Шахназарова и не время Бога Флоренского, для которых память — это мысль, а мысль — творение. Память в феноменологии — мысль, но никогда не смысл, это кардинальное непопадание: вспомнив даже самое важное, получив, таким образом, первичное впечатление, субъект все же раздвоен между «теперь» этого впечатления («теперь» сознания) и «теперь» хронометрическим («объективным»), поэтому акт начавшегося сознания закончится новым смыслом, ставящим вспомненный в условия уже нового теперь. Это поток времени, он не смысляет смысл, но отводит служебную роль памяти. Память — к услугам события, а сама она — в происшествии. Мысль без онтологической привилегии всякий раз, рождаясь, чтобы нести с собой смысл — это отражение симулированного положения твари, когда мысль может быть неоконченной, неверной... В мире идей и вещей мысль, идея, смысл фактически неразличимы; неоконченная мысль — это мнение, случай, когда *теперь* — не символ, когда за мгновением не таится вечность.

§ 4. Три времени: прошлое, настоящее, будущее

Заметим себе, что есть три времени, в зависимости от характера действия. Первое — это время *свершения*, время Священной истории, время онтологии творения, между творцом и тварью. Второе — время сознания, которое — только мера акта сознания, никогда не доходящее до его предела, до конституирования смысла. Оно вполне реально, но обнаружимо лишь по прошествии акта, поэтому оно всегда *протекает*, уже протекло сквозь пальцы мыслящего субъекта. Наконец, третье время есть время отрицательной онтологии, возникающей на некоей беспредпосылочной основе, скажем, на основе чувственности, уже внутри онтологии творения. Это время морали, предполагающее выбор одного из вариантов, время внутри добра и зла. Это всегда время *претворения*, притворства, может быть — симулякра. У него уже есть основа, оно может идти только вперед, но не к свершению, а к выбору и затем — по избранному пути, оно всегда при своей памяти уже состоявшегося свершения, творения, своей беспредпосылочной основы. Эти три времени есть прошлое, настоящее и будущее.

В «Вальсе на прощание» М. Кундеры²³¹ таблетка, которой владеет Якуб, означает пока для него свершение его ничтожества в мире его зависимости от обстоятельств, его тюремной жизни. Он с таблеткой — в онтологии творения, где творец — это доктор Шкрета, сумевший понять друга и изготовивший для него яд, способный всегда поддерживать Якуба над обстоятельствами жизни.

Таблетка — символ памяти об унижении, он во времени памяти, и память возносит его как память христианина о Крестном ходе. Это память Бергсона: «Заставляя нас охватить в единой интуиции множественность моментов времени, она освобождает нас от движения потока вещей, т. е. от ритма необходимости»²³². Голубая таблетка доктора Шкреты уже действует, действует с самого момента своего изготовления, действует как память. Это и память Флоренского, как слово вечности на языке времени, как слово Творца, сказанное твари, как слово Шкреты, сказанное Якубу. Но это время не течет, ибо оно уже свершилось, или уже есть свершение: оно либо протекло в священной истории памяти об унижении от мира, либо свершается как течение этого унижения. Оба варианта — одно и то же, это событие. Не происшествие, а событие, не реальное, а священное время.

Есть и другое время, время сознания, время двух «теперь»: теперь Якуба и теперь медсестры Ружены, которая так же, как когда-то Якуб, желает вырваться из мертвой хватки обстоятельств своей жизни, свое-

го унижения. Для того чтобы вырваться, нужна память, нужна священная история, — сознания никогда недостаточно. Плод, который посит женщина, не способен изменить жизнь сам по себе: только священная история столичного трубача, названного отцом ребенка, может, по мнению Ружены, изменить ее жизнь. Ее время, стало быть, течет, плод развивается, но это время, протекающее сквозь пальцы, время без будущего. Для будущего нужен символ, точка опоры, подножка, вскочив на которую, можно умчаться в Священную историю: из происшествий в событие. Теперь всегда раздвоено, оно должно быть таковым, поскольку не в силах стать священным символом; не может остаться памятью, а все забегает и забегает вперед, отдавая в результате потоку уходящего сквозь пальцы времени. Двойственность этого теперь, — теперь, принадлежащего сознанию, — лишь вариант умножения, символ его бессилия. По сути, есть не два, а великое множество «теперь». Сознание никогда не знает, с чего начать, где оно теряется. Это ускользающее время — хроническая шизофрения или ее антивариант — чаепитие у Болванщика.

Но это раздвоенное теперь сливается в символ памяти, когда Якуб тайком отдает голубую таблетку Ружене. Из голубой таблетки, как из голубой чашки Гайдара, течет время: это не священное время свершения и памяти, не ускользающее время сознания. Это время, текущее в будущее, само будущее. Как только Якуб передает таблетку Ружене, с этого мгновения для него течет время, остановившееся в момент творения доктора Шкреты. Он торопится предупредить ничего не подозревающую медсестру об опасности, но не предупреждает. Он не может, ибо яд для них теперь — беспредпосылочное начало, их онтология, теперь — это онтология отрицания, постонтология творения. Творение уже свершилось, таблетка изготовлена, Якуб дал яд Ружене, они — отрицающие друг друга пути одной субстанции, как добро и зло. Отношения, возможные между ними, — только отношения палача и жертвы, но бывший политический лидер и диссидент слишком искушен в диалектике палача и жертвы, чтобы предупредить Ружену, чтобы остановить мясорубку этой диалектики. Есть священная история, есть память, есть унижение и есть яд, это онтология творения, и не в воле Якуба, существа из онтологии отрицания, изменить что-то в предшествующей ему онтологии. Как не может человек положить конец мировому злу, эта задача вне пределов его свободы, область свободы — другая онтология: отрицание, выбор добра или зла. Теперь уже Ружена живет в священной истории унижения от обоих своих любовников, от того, что плод ее чрева стал для нее способом шантажа, живет в унижении вплоть до ли-

кования с третьим святым любовником, в голубом сиянии его нимба ее унижение обретает свой конец, как голубая таблетка придает истории ее несчастий силу Священной истории. Ружена умирает. Смерть от яда наконец-то возвышает ее над обстоятельствами, как возвышало Якуба владение этим ядом. «Теперь» Якуба и Ружены слились в голубой таблетке, символе свершения, в Памяти. *Сознание заканчивается памятью, а время сознания, настоящее, переходит в будущее, во время отрицания: эмиграция (иное сознание) или смерть (мгновение превращается в вечность, происшествие обращается событием).*

Из этих трех только второе является субъективным в полном смысле слова: время сознания, исчерпывающее субъективность. Память существует в сакральной логике, или онтологии творения, но что можно сказать о третьем времени? Послушаем Делёза: «что же до третьего времени, которое открывает будущее, то оно означает, что событие, действие обладают тайной связностью, исключаяющей связность мыслящего субъекта, оборачиваясь против него, ставшего равным им, разрывая его на тысячи частей, как будто бы создатель нового мира унесен и развеян взрывом того, что он породил и умножил. . . »²³³. Будущее — отпечаток раскола субъективности, тень, отбрасываемая вперед, когда солнце памяти оставлено позади. Этот взгляд «спиной к памяти», собственно, и есть раскол мыслящего субъекта. Не раскол даже, а движение юлы на собственном основании, на основании памяти. Будущее — тень сознания, отпечаток памяти, лежащий перед мыслящим взором. Поворот в следующем: естественный свет разума и память — разные источники, они топически разные. Первый — из тлеющего сомнения, из отказа верить, это как бы *absurdum* того, что еще только предстоит осветить. Второй — совершенная вера, она из страдания, крестной муки, поэтому ее пафос — не на освещенной поверхности, а внутри источника света, как боль внутри тела. Это вторая составляющая света: *credo*. Поэтому, складывая свет, расколотый субъект и получает *credo quia absurdum est* своего взгляда. Отчего же взгляд этот обращен в будущее? Во-первых, он должен быть темпорален, как плод субъективного раскола, о котором, ссылаясь на Делёза, мы упоминали в связи с различием картезианской и трансцендентальной субъективности. Во-вторых, будущее здесь — свидетель остатка, единственная вакансия, оставшаяся у времени. И действительно, есть творение, занимающее прошлое, есть мышление, ангажировавшее настоящее. Где еще сохраняется место свободы сотворенного и мыслящего субъекта, как не в будущем?

Очевидно, теория трех времен — совершенный плод субъективно-

сти, значит, путь к симуляции, еще — теория, хронически страдающая топическими вкраплениями. Эти вкрапления топоса очевидны, по крайней мере, уже дважды: творение онтологически полагает ведь не только *до* и *после*, но также *выше* и *ниже*, далее, в онтологии отрицания-выбора как коде будущего топическая компонента вообще полностью доминирует над хронической; «направо пойдешь — коня потеряешь. . .».

Если прошлое — это память, настоящее — мысль, то вообще-то будущее может ли быть топосом чего бы то ни было, кроме как самого времени. Делёз называет будущее «пустой формой времени»²³⁴, говоря, что в нем время перестает быть кругом, а само начинает происходить; время — больше не резервуар события, оно само становится событием. В этом весь французский рационализм: когда мысль сталкивается со страданием, учреждающим глубину тел и топос как таковой, то рационализация страдания выглядит как интеллектуальный труд, настоящая страда, настоящее же страдание укореняется в памяти, укореняет прошлое на ниве священной истории, на страдании Христа. Рациональная мысль использует жертву для захвата времени, так у нее появляются прошлое Христа, настоящее умственного труда и свободное будущее. Правда, за будущее приходится расплачиваться уже в настоящем: чтобы свет, исходящий из памяти, отбрасывал свет в будущее, нужно выполнить два условия — повернуться спиной к источнику света и обладать непрозрачным для него телом. Если тяжесть первого условия возложена на веру и добровольную жертву Христа, т. е. субъект имеет *чужое* страдание, он, таким образом, встает к нему спиной; то сложнее с телом. Чтобы оно было не прозрачным для света памяти, оно должно состоять из того же вещества, что и источник света: из страдания, тело должно страдать. Это либо Паскаль, который знает, что если он верит, то муки Христа продолжаются и в это мгновение²³⁵, и у него ведь нет будущего, отличного от распятия: Паскаль говорит о том, что субъективного, мыслимого будущего нет. Либо это тело, внедряющееся в какую угодно субъективность²³⁶, это тело — катастрофический коррелят сознания: сознание исчезает от боли, для мыслящего субъекта существует невыносимая мука, боль тела. Так вот, *субъективности приходится платить за право будущего: возможностью потери сознания, провала всех смыслов в глубины страдающего тела*. За будущее, построенное на страдании, отброшенном в прошлое, можно расплатиться всевременно, вечностью этого самого страдания. Дорога субъективности ведет в Ад, и это свидетельство тому, что субъект оказывается во власти онтологии отрицания. Он оказывается там с самого своего появления, ибо судьба его не исходит из творения; нет, он

сам создан выбором, выбором ускользания от страдания, самым рациональным выбором, который только и совершало человечество.

Существуют два топоса страдания: память и тело. Вернее, страдание конституирует прошлое в его топической характеристике (топос прошлого во времени) и глубину тела, как специфическую область страдания. Это тело Священной истории и тело, принадлежащее субъекту. Такая схема распределения страдания является основанием топички времени, состоящей из трех разделов — прошлое, настоящее, будущее, но также и онтологии симулякров как эффектов-фантазмов, существующих на поверхности тела, которую описывает Делёз²³⁷.

Действительно, как была бы возможна непрерывность эффектов, логика смысла, если поверхность их обитания не только находится под вечной угрозой провала в глубину тела, но более того, непрерывно проваливается в эту глубину? Смысл прерывается болью, и в онтологии тела и его поверхности не существует гарантий восстановления прерванного смысла. Для того чтобы поверхность тела была по-настоящему «герметичной», необходимо, чтобы она сама являлась недрами и лоном другой поверхности, поверхности, распределяющей, универсализирующей страдание. Речь идет о квази-, гипер-, метаповерхности какого и чьего угодно страдания, о поверхности универсального тела. Уже не сила сознания, а произвол сознания теперь замыкает глубину непрерывной поверхности смысла, и это уже не глубина одного страдающего тела, а глубина всякого вообще страдания. Произвол уже вне памяти, свидетельствовавшей о связи вечности и времени и конституировавшей в конечном счете поток времени; стало быть, произвол — вне потока времени. И если этот поток времени, соединивший прошлое, настоящее и будущее, был, по сути, субъективным потоком времени, то произвол — вне субъективного времени. Если тварь существует на рубеже онтологии творения и онтологии отрицания, то произвол — весь во второй онтологии, он весь либо в грехе, либо в целомудрии.

Тайна индивидуального страдания отныне скрыта поверхностью произвола, индивидуальное страдание теряется у истоков реки времени. Ведь, в самом деле, мое страдание, страдание какого-то человека, страдание Христа — всегда в прошлом. Если же я страдаю в это мгновение, то я должен переносить боль, терпеть, терпеть ради вечности. Боль тела всегда измерима собственным прошлым, она всегда проходит. Терпение, налагающее печать молчания на актуальную муку, — это отнюдь не профанация христианского ощущения времени: терпение, соединяющее все актуальные муки на свете, дабы умолчать о них, дабы отправить их к истокам времени, это терпение и есть тайна времени,

хранящаяся в субъекте. Перетерпеть — значит осуществить единство страдания, значит осуществить акт универсального тела, на поверхности которого тогда гарантированы конфигурации не просто смысла, но свободы. Как человек после невыносимой боли приходит в сознание, так человек, вытерпевший эту боль, возникает в онтологии отрицания, в свободе, выборе, грехе и целомудрии. Терпение — цена свободы, основа произвола.

Страдание может быть бесконечно глубоким, в этом случае оно помещено в *топос* тела и, безусловно, оказывается таковым для сознания, произведения которого всегда проваливаются в боль. Истинный топос страдания — это тайна, как рана, как вмятина на субъективности, с неразрешимой для последней загадкой чувственности. Чувственность для субъективности — лишь эстетика. Очевидно, есть и *хронология* страдания, говорить о которой можно с большим основанием, чем о его топике: страдание бывает переносимым или не переносимым, т. е. вечным, когда мгновение сливается с вечностью, а топос тела распаляется во времени. Хронология страдания — это радость, чувственная радость, это выпуклость субъективности, задающая тождество Я во временном потоке, это мотив будущего. Общая память, общее страдание, одна таблетка яда на двоих — это мотив будущего во времени, которое действительно течет, на свободе и в произволе. Собственно, чувственность, имеющая в виду радость, — это модус страдания, нацеленного не в прошлое объединения, а в будущее избавления, — уже вне топики, а целиком во времени, чувственность уже вне тела, точно так, как идеальная игра — всецело, по мнению Делёза, вне реальности. И как есть только две реальности идеальной игры (бессознательное чистой мысли и реальность искусства), также есть только две топики у времени, заданного чувственностью: намерение и страсть. Партитура «Страстей» Баха — это общая память страдания, возникающая из паскалевой сопричастности мукам Христа, это память для времени, его основа, но еще не оно само. Само время — это «Страсти», исполняемые, скажем, штутгартским *Vach-Collegium*, это и есть время как событие, время же как происшествие — это намерение Якуба помешать смерти Ружены.

Собственно чувственность претерпевает две метаморфозы: во-первых, топическую, погружаясь в глубину тела, конституируя эту глубину, это страдание, и, во-вторых, хронологическую, устремляясь из прошлого боли в будущее избавления и радости, это страсть. Страдание — пассивная чувственность, страсть — активная, вмятина и выпуклость. Чувственность —

это основание онтологии отрицания-выбора, ее свобода совершенно исчерпывает свободу индивидуального времени, поэтому объем ее полностью совпадает с объемом произвола.

Терпение, помещающее страдание в универсальный топос тела, создающее память и начинающее время — это творение. Потому, что творец запускает таким образом время, он ответствен за все, что будет происходить в будущем онтологии отрицания. Будущее всегда снимает маску с лица творца и под ней — эпоха его совести, эпоха, следующая за его смертью. На совести Баха — забвение его музыки секуляризованным веком забвения крестных мук, на совести Достоевского — революция и море крови. *Совесть творца всегда не чиста, и сила ее в том, сколько будущего страдания она может вынести. Творец оказывается в ответе за время, которое приручил.*

§ 5. Соблазненная память

В книге «Культура и ценность» Л. Витгенштейн пишет: «В христианстве всеблагой Бог как бы говорит человеку: не разыгрывай трагедию, не устраивай Рай и Ад на земле. Рай и Ад я оставляю за собой»²³⁸. Возможно, трагедия — единственное, что оставляет человек Богу. Трагедия — точка, которую человек не позволяет ставить Богу в конце собственного произвола, спрашивая, где же Он, когда на земле творится беззаконие. Эта точка — гарантия человеческой свободы, ускользающая в многоочие его произвола. Точка, изначально завершаемая человеком, но непрерывно им оспариваемая, отодвигаемая в глубину человеческого страдания, чтобы превратиться в немой вопрос, в укориэну несчастья, адресованные Богу. Рай и Ад — это парадоксальное напоминание творения, существующее внутри онтологии отрицания, даже страдание и страсть — основные силы этой онтологии — не способны отворить ни одни врата. Даром, что дорога в ад вымощена благими намерениями, по ней можно идти бесконечно долго, а конец пути будет обозначен тогда лишь разочарованием, как это случилось в юношеской грезе Ивана Карамазова, пересказанной ему дьяволом.

Однако в пределах онтологии отрицания, т. е. там, где возможен выбор, понятый в сугубом модусе соблазна, там человеческая трагедия легко конвертируется в божественную комедию. Представить страдание не силой, универсализирующей и конституирующей топос и память, а мифом, служащим символическим основанием деления мира на фантазм и реальность, — это путь сфантазировать священную историю и, таким образом, обеспечить ей соучастие в человеческой психике. Реду-

цировать память к бессознательному, дающему о себе знать лишь символически — значит внедрить в онтологию отрицания символ онтологии творения. По мнению Фицджеральда, Фрейд — единственный поэт среди психоаналитиков. В этом ровно половина правды: миф, инвестированный в человека, делает его героем, однако поле, на котором происходит драма, основанная на такой инвестиции, это опустевшее поле, уже пройденное, поле памяти, ставящее человека между прошлым величием его подвига, оставшегося в бессознательном, и будущим реальности, вступление в которую требует отказа от всех подвигов. Поэтому на этом поле человек уже не герой драмы, а герой психоанализа, осуществляющий свое движение из невроза к норме. Его подвиг, совершаемый при дружеском участии доктора, — выздоровление от героической ангажированности. Подвиг в том, чтобы увидеть в мифе символ, улыбнувшись признать: «Что вы! — никакой я не Эдип, сожалею, что с этого начал».

Этот «поэтический» феномен, задающий континуум соблазна между символом и реальностью, между мифом и логосом, между творением и успокоением совершенного выбора, этот континуум соблазна, соединяющий страдание и страсть (хотя бы в модусе намерения), что Батай в «Невозможном»²³⁹ называет «ненавистью к поэзии», в психоанализе Фрейда оказывается стержнем мира, дающем о себе знать под именем *удовольствия, желания*.

Образ памяти, предъявляемый в виде символической, и образ соблазна, покрывающий время от первоначальной страсти-страдания до конвертации этой страсти в психоаналитический дискурс, сливаются в единый образ — соблазненной памяти. Память соблазняется возможностью освобождения от страдания, с которой запускается определенное будущее вменяемости, или, по словам Делёза, жизни «под игом папочек-мамочек». *Континуум соблазненной памяти есть сознание*, как факт единства героики, спрятанной в глубины страдающего тела и обыденности, как психики, обнаруживающей свою исходную интенцию к освобождению от боли.

«Если подумать, как мало мы знаем из других источников о возникновении сознания, то нужно отвести известное значение хоть несколько обоснованному утверждению, что *сознание возникает на месте следа воспоминания*»²⁴⁰. Только соблазн, утверждающий телесное единство (и в силу универсальности этого утверждения всегда рискованный и опасный: русалки, сирены. . .) в мире, способен быть основанием того, чтобы память сопresentствовала с актуальным теперь на единой поверхности сознания. Психоанализ — это феноменология психики, ко-

гда временной объект (психика) конституируется ретенциальным теперь, наряду с теперь актуальным. «Я прежде всего телесно, оно не только поверхностное существо, но даже является проекцией некоторой поверхности»²⁴¹.

Соблазненная память — это предел, предельное конституирование смысла универсального тела, задаваемого единством страдания. В самом деле, когда мы относим память к прошлому, т. е. когда мы переносим память в систему топического времени, задаваемую страданием, мы тем самым внедряем память в тело; стало быть, получаем возможность разворачивать время из какого бы то ни было тела, вплоть до индивидуального. Правда, для такого разворачивания необходимо соблюдать требование: в основе должен лежать соблазн, как лежит он в основе всякой универсальности тела. В основе этой универсальности, как говорилось, может быть и терпение, но оно — сугубо индивидуальный подвиг, оно — связь творения с отрицанием, оно открывает путь к будущему лишь тому, кто вытерпел, к индивидуальному будущему творца. Бытие соблазна иное: он универсален и индивидуален одновременно и позволяет коррелировать индивидуальное страдание с универсальным телом, задаваемым этим страданием. *В системе, в основу которой положен соблазн (или соблазненная память), время всегда телесно, а страдание символично.*

§ 6. Две интенциональности. Юла

Чем же оказывается эпицентр соблазна, континуум соблазненной памяти, растягивающийся от страдания к страсти и затмевающий своей напряженностью различие между двумя онтологиями: творением и отрицанием? Что может скрыть различие между героической и символической памятью, между болью и эквивоком? Очевидно, это ритуал, воспроизводящий образ памяти, в собственном смысле *образ*, идею среди вещей. Ритуал, который внедряет событие в происшествие, сам внедряется в онтологическую тьму между событием и положением вещей, между идеями и вещами, чтобы создать человеческие очертания мира. Пусть мир по человеческим законам превращается в божественную комедию, пусть боги придумываются по прихоти людей, пусть самой высокой мерой становятся здоровье тела и «права человека», но зато этот мир полностью вписан в пределы паскалевского пари: мир, как атеист, отчетливо осознающий опасность существования загробного мира, только ревностно оберегает собственную идентичность, не подозревая о том, что кому-то может прийти в голову, что его отчаянное отрицание

есть в действительности самая искренняя апофатика, которая когда-либо и была воздвигнута «загробному миру». Это мир-атеист — мир, совершающий ритуал, воспроизводящий в своей самоотчетливости и внутренней ограниченности мир иной, антимир. «Заблуждение» мира-атеиста таково лишь на первый взгляд, в действительности — это самоуглубленное отчаяние, символическое страдание вместо страдания натурального, это действительный, а уже не символический риск атеиста.

Когда реальность страдания заменяется реальностью риска-выбора — это и есть переход от онтологии творения к онтологии отрицания, это и есть существование мира ритуала, извечно предполагающего существование некоего антимира своего образа-источника. И дело этого извечно полагания, как мы уже говорили, не в заблуждении, а в направлении — интенции, в юлообразном движении вокруг собственной оси, смене направления относительно источника света и собственной тени, свидетелями которого мы были при обнаружении герметической квазиповерхности универсального тела, топически конституированного страданием. Происходит следующая смена направления: с источника памяти (идея) на определение различия (уже в онтологии отрицания). Иными словами, ритуал уже не воспроизводит прошлое, которое имманентно существует в настоящем и никогда не нуждается в символизации, но делает все наоборот. Чтобы отличиться от остального настоящего, вносит в это настоящее глубокий принцип различия, восходящий к памяти, но памятью не являющийся. Ритуал в настоящем, ритуал-происшествие, а не событие. Атеист отрицает не Бога, а правоверного. Симулякр разрушает не идеально-вещественное единство, а мир вещей. Сам ритуал — из памяти, сам атеист — от Бога, сам симулякр — от идеи, но связь первого со вторым не прямая, осуществляемая в терпении, в общем страдании; нет, эта связь — символ: ритуал — символ памяти, атеист — символ забытого Бога, симулякр — символ бесплодной идеи.

Интенциональности сознания как основной черте сознания, непрерывно связывающей его с вещью, со смыслом, противостоит другая интенциональность: интенциональность отрицания, интенциональность самоопределения в ущерб окружающему, интенциональность риска выбора. Эту вторую интенциональность никогда не «заест среда» сознания-мышления, время не закончится прежде, чем она придет к обнаружению своего смысла; отнюдь, вся интенциональность отрицания — и это самое сокровенное в ее природе (ее руководящая тайна, сокрытием каковой только и жива интенция отрицания), — как раз в том, что она есть внутренняя структура, подспудная сила времени: *память по*

умолчанию, вера по сокрытию, идея по ускользанию. Вся структура этой интенциональности — забвение памяти, или абсолютное забвение, в пику абсолютной памяти Гуссерлевой интенциональности. Силой времени эту интенциональность делает то, что из отрицания памяти ослиными ушами всегда выставляется память: для отрицания нужна основа, а она дается памятью, идеей, а во-вторых, и это главное, отрицание есть полагание, пари с Богом есть признание Бога, т. е. чисто временная структура, структура реального времени (как будущее после того, как Шкрета дал Ружене яд). Время запущено у Шкреты с Руженой, время запущено у споризика с Богом. И силой времени, силой отрицания оказываются соблазн, чувственность, грех и целомудрие.

§ 7. Два конституирования

Истина располагается где-то между двойником и сумасшествием. Вспомним еще раз «Доктора Фаустуса» Т. Майна. Там есть две точки, служащие сюжетными полюсами повествования: итальянская встреча Леверкюна с дьяволом и его мюнхенское сумасшествие. В своей актуальности эти точки стягивают концепции духа XIX и XX вв.: двойник *à la* Достоевский и сумасшедший *à la* Делёз. Но самое важное — истина музыкального гения Леверкюна — между ними. Договор с дьяволом, запускающий индивидуальное время композитора, и сумасшествие, совсем по Делёзу разрушающее поверхность, на которой музыкальными гармониями празднует смысл, в глубину тела, в глубину страдания. Это страдание возвращает композитора его памяти, возвращает родовую память композитору: он снова дома, окружен заботой своей матушки.

Двойник — это симулякр, приходящий, чтобы поведать, что время на исходе, сколько бы там его еще не оставалось. Сумасшествие — это практика осуществления абсолютной памяти, памяти страдания, несущей гибель даже самой герметичной поверхности, это подвижное время между ними — ритуальное действие музыки, творчество, выражение. Музыка Леверкюна — это, как и свойственно всякому ритуалу, возвращение к музыкальной памяти, к полифонии, но остается замаскированным то, что видится на ее поверхности, — отрицание романтизма, отрицание того контекста, в котором существует и сам Леверкюн и который происходит из того же источника, что и его музыка. Музыка Леверкюна ритуальна, как и всякая вообще музыка, как и вообще всякое человеческое действие, совершаемое под знаком страсти.

В «Шутке» М. Кундеры²⁴² выписывается апокалипсис моравского фольклора, который, будучи возрожденным в середине XX в. в связи с

насушной идеологической потребностью, имеет память, это очевидно. У фольклора есть и симулякр, предстающий в образе американского негритянского джаза и дьявольски, двойничски противостоящий моравским музыке и танцу. Есть у него и сумасшествие, это отчаяние главного фольклориста и организатора праздника «Конницы Королей», не увидевшего своего сына его героем. Это и отчаяние Яна, понимающего в то же время, что история сближает его с тем человеком, ненавистью к которому он жил многие годы. Людовик становится приятелем Земанека в ряду нестареющей женственности, в виду того, что женщина всегда остается осью мужского движения. И если мужчина описывает символическую, значит, бесстрастную, орбиту вокруг женщины, то он теряет время, смысл и жизнь: она уже сама превратилась в символ, а у очага женственной страсти — другая, более молодая. Людовик желал отомстить Земанеку, завладев чувственностью его жены, но сам был отвержен временем, когда стало очевидно, что у Земанека и его жены уже нет нераздельного чувственного поля, что Земанек уже давно страстно связан с другой женщиной, со своей студенткой. Это случай не смыслового конституирования, это *конституирование страсти*: если бы Людовик любил Гелену так же, как он любил Люцию, страсть бы вывела его ритуал чувственности из-под удара времени. Страсть, питаемая к женщине, удерживает ее у очага женственной страсти сколь угодно долго, не позволяет ей стареть ни до смерти, ни после. Но отношение Людовика к Гелене — это пустая форма времени, не заполненная страстью, там есть все: двойник-Земанек, сумасшествие-отчаяние постижения смысла происходящего, есть даже чувственный ритуал, но нет страсти. Это потерянное время, время упущенное, оно даже страшнее вечной нехватки времени — симулякра, субъективного времени. Ведь в последнее можно сделать хоть что-то, хотя бы атомную бомбу, спровоцировать войну или экологический кризис. А утерянное время — навсегда утеряно, пусто, без страсти. Так вот, точно такая же схема действует в случае попытки возрождения моравского фольклора: есть симулякр-ужас, есть сумасшествие-отчаяние, есть ритуал «Конницы Королей», но нет страсти — и все пропало.

Страсть — символ страдания в онтологии отрицания, но дальнейшая символизация, невозможная онтологически, возможна лишь во времени: *символизация страсти означает пустое время, время кича, внутреннее время симулякра.*

Без страсти время мертво, есть только пустая форма времени, нет также и онтологии в этой форме, на основании чего можно, очевидно, сделать вывод о том, что только в движущемся времени и возможна он-

тология. Страсть — ядро живого времени, его внутренняя сила, энергия взрыва, соединяющего мгновение и вечность. Страсть — центробежная сила каждого промежутка времени, точно так, как симулякр является центростремительной силой этого промежутка.

И первое, очевидное, имя страсти — чувственность. Именно под этим знаком она участвует методологически в психической теории Фрейда (но не под этим именем она существует в его же психической онтологии, там у нее есть еще одно имя — смерть).

Лакан, помещая всю символику в область языка, пишет: «... человек говорит, но говорит он благодаря символу, который его человеком и сделал»²⁴³. Если мир ограничен *vis a vis* пациента и доктора, если речь больного — это единственный материал, имеющийся у врача о его бессознательном, если бессознательное — речь другого, то это несомненно. Но если символическое поле, служащее местом страсти, шире языкового, то можно сказать, что человека делает страсть, существующая в онтологии отрицания-выбора, страсть, ответственная за этот выбор, за страдания, причиняемые результатом этого выбора, когда страсть больше не символ страдания, но само страдание, когда речь идет не о выборе, а о вступлении, о провале, о возвращении в онтологию творения, которая для Фрейда описывалась малоизученным явлением сублимации или прекрасно изученным явлением образования невроза. Эту, вторую, линию мы проследим чуть позже на примере образования симптома.

Лакан понимает задачу психоанализа в разрешении проблемы речи и языка внутри субъекта. И три парадокса, встречаемые Лаканом в этих отношениях, как нельзя лучше очерчивают область психоанализа, инвестируемую страстью и определяемую структурой пустого времени. Вот они: первый, «в безумии, какова бы ни была его природа, мы должны различать, с одной стороны, отрицательную свободу речи, не притязающую более на признание... и, с другой стороны, своеобразные формы бреда, который... объективирует субъект в лишенном диалектики языке»²⁴⁴. «Второй случай представлен привилегированной областью психоаналитического открытия, т. е. симптомами торможения и страха в картине различных неврозов»²⁴⁵. Третий: «парадокс субъекта, теряющего свой смысл в объективациях дискурса»²⁴⁶.

Это, во-первых, безумие как конец онтологии, последняя черта пустого времени, абсолютная субъективная «нетронутость» и невозможность его причиняющего действия; это страсть, обвалившаяся внутрь, самопричинение, немое, бессильное страдание, которое уже не может претендовать на топос универсального тела; это страдание, уничтожа-

ющее даже свой собственный топос — тело — тем, что оно не ответственно. Это вместе с тем чистый образ страдания, абсолютная память, символ страсти, который сам вновь является страданием, это круг времени; время, возвращаясь к источнику, оказывается пустым, это безумный Леверкюн. Во-вторых, речь, не высказанная в языке, становится иероглифом на теле человека; ритуал, заполняющий время страсти, без страсти становится пустым знаком; в осадок пустого времени, инициированного чувственностью, выпадает тело: большое, изломанное, страдающее. Это тело Гелены, это «мечь» Людовика. В-третьих, стирание страсти с лица времени хотя и делает время пустым, но не уничтожает его, оно воспроизводится механически, как привычка, как ритм, как заезженный ритуал. Это «Конница Королей».

Интенция страсти, если она больше не управляет временем (не направляет время в будущее), служит причиной временного цикла, обеспечивает пустоту. Речь, доносящаяся до слуха психоаналитика, — речь из пустоты, из далека умершей страсти. И если для психоаналитика эта страсть и не имеет права на реанимацию, то должна пройти, по крайней мере, адаптацию к реальности. Психоаналитик — не диалектик, в его планы не входит установление связи идей, но идеи и вещи (адаптация страсти к реальности) — его задача. Фрейд, по своему действию, — ироник. Издалека он напоминает Сократа. Его задача — заполнить пустое время новым ритуалом, исходящим из другой страсти: научной, спекулятивной и субъективной. Он выбивает клин клином, может быть, у него что-то и получалось, хотя теоретически это невозможно: «субъективная», «научная» страсть — симулякр страсти, даже не ее символ и не безумие. Может быть, это психическая атомная бомба. Открытие Фрейда?

§ 8. Пустая форма времени

Пустая форма времени, существующая на правах символизированной страсти, — это шутка времени. *Точно так, как комическое является первым шагом метафорического (не страдающего) замыкания поверхности, пустое время мстит за себя шуткой тому, кто оказался в его власти, тому, кто сам опустошает время, сублимируя себя в его свершении.* В уже упоминавшейся «Шутке» М. Кундеры все события исторической драмы человека имеют своим эпицентром шутку Людовика над предметом, который пребывает в ранге страсти: над оптимизмом, которым должны быть свято одержимы все строители социализма. «Оптимизм — опиум для народа», — слова

на открытке, отправленной любимой женщине. В каком ином определении, кроме шуточного, они могут быть опознаны? Для Людовика это так, вернее, так для его оправдания перед обвинением товарищей. Слова, действительно бывшие шуткой в дискурсе двух, обращаются провокацией, предательством и троцкизмом в социалистическом дискурсе. Ситуация между пациентом и аналитиком, в принципе, исчерпывает субъективный дискурс: предполагается, что движения бессознательно-го, нашедшие свое выражение в речи большого во время психоаналитических сеансов, существуют уже в реальном поле, в речи и в языке. Реальность психоаналитической терапии не ставится под сомнение именно на том основании, что реальность дискурса «Я — Другой» есть структура всякой вообще реальности, есть базовая реальность. Топически это несомненно, но введение этой ситуации во временной поток позволяет говорить о бесконечных перипетиях исходного топоса, в результате которых его структурирующая сила терпит непрерывную девальвацию, вплоть до превращения первоначального, базового, дискурса из структурообразующего в шутку над одним из участников. Точно так, как ситуация первоначального психоаналитического дискурса может превратиться для любого из его участников в любовную ситуацию, о чем не раз предупреждал и сам Фрейд. Если в топологии сознательное — бессознательное, существующей в координатах фантазм — реальность, «бессознательное — это речь Другого» (Лакан), и здесь уже ключ к терапии как утверждению чувства реальности, то в дискурсе многих Других и многих Я, управляемых временем, отсутствие привилегированной точки психоанализа, которая является страстной интенцией, онтологической интенцией на страсть, это отсутствие знака дает о себе знать шуткой. Сама шутка указывает на отсутствие привилегированной, структурообразующей точки. *Шутка — место неуказанной страсти, место, не точно или вовсе не символизированной страсти. Шутка — отсутствие топической привилегии в онтологии.* Людовик смеется над девушкой мягким смехом наивного и обиженного влюбленного, но топически дискурс его открытки не принадлежит дискурсу любовной страсти, он выражает иную, идеологическую страсть. Его шутка цепляет иное пространство, будит совсем другие силы. В таком смысле бессознательное их отношений — это господствующая в обществе социалистическая идеология, шутить с которой опасно, но не в опасности дело. Дело в том, что речь влюбленного — это сознание общества. Шутка Людовика — абсолютное топическое смешение, что, очевидно, справедливо по отношению ко всякой вообще шутке. Далее действует уже не топический, а хронический схематизм. Топи-

чески неопределенная страсть (то ли это любовь, то ли протест против идеологии), неточно символизированное страдание погружают своего героя в поток времени, внутри которого он становится уже участником постоянно сменяющих друг друга дискурсов «Я — Другой», постоянно меняющихся топосов, но его роль в этих новых топосах уже определена первичным, недосказанным символом, шуткой. Шутка, не дошедшая до цели, принимает за нее собственного творца. Шутка — это бумеранг в онтологии творения. Только тогда создателю вменяется в вину его творение, когда он творит шутя²⁴⁷.

Шутка, во-первых, определяет положение героя в происшествиях, это всегда незавидное положение потерпевшего; так, страдание мстит тому, кто не смог его выразить, не точно символизировал, не взял за это на себя ответственности²⁴⁸. Так творец шутки превращается в объект ее мести. Во-вторых, действие шутки во времени предполагает еще и фундаментальное расположение событий, при котором сам герой-шутник — уже с самого начала жертва, но не положения вещей, а онтологии события, в которой Я не занимает привилегированного положения. Не важно, что сказал бы Людовик, подчиненный неумолимому закону переименования страсти²⁴⁹, он осужден на то, чтобы говорить шутки, всегда скрываться под маской Арлекина. Обманутыми у Кундеры оказываются все: и Людовик, и Ярослав, и Гелена, даже Люция и Костка. Просто самообман-бумеранг шутки у Людовика очевиднее, чем у других.

Пустое время, шутка опустошенного времени *всегда* дает о себе знать, этим пустое время обеспечивает себе вечность, структура мгновение-вечность осуществляется и здесь этим «всегда», структурно, на основе «всегда» мести пустое время все-таки принадлежит времени. Шутка отзовется «раньше или позже», но это обязательно случится, пока есть время. Пустое время — это необходимое условие для того, чтобы во времени существовало эхо как топос ответственности. Пустое время, отзвук шутки, звучащий во времени отзвук каждого сказанного человеком слова, — это голос Другого, где другой не субъективен, а онтологичен, он — мир. Время мстит Болванщику, оно мстит героям Кундеры за лицемерие страсти, за самообман. Но страсть есть, пусть и не верно названная. Она дает о себе знать, когда Людовик играет в капелле, когда умирает Ярослав.

Пустое время — это неизбежность топического характера. Раньше или позже, но когда-то страдание непременно выступит не под своим именем, когда-то страсть будет ложной, она будет неверной символизацией. Виной этого растянутого во времени обмана является топиче-

ская конфигурация основных величин времени. В данном случае интенсивности, внутренней силы времени, которая неизбежно привязана к телу, конституированному страданием. Эксплозивная сила времени опирается на топос тела. Существуют, очевидно, два варианта этой связи: во-первых, страсть, как символ страдания, как целомудрие или грех, чем и заполняется время; во-вторых, пустое время, шутка, ложь как неверная символизация страдания. Оба варианта вполне исчерпывают объем топически-телесной доминанты в организации временной интенсивности и существуют в рамках онтологии выбора²⁵⁰. Оба эти варианта схематически совпадают с двумя психическими механизмами, описанными Фрейдом: сублимацией и симптомом. Пришло время второго. Фрейд, определяя симптом, указывает на «подстановку», лежащую в основе его образования. «Образование симптома — это замещение чего-то другого, что не могло проявиться. Определенные душевные процессы нормальным образом должны были бы развиваться настолько, чтобы они стали известны сознанию. Этого не случилось, но зато из прерванных, каким-то образом нарушенных процессов, которые должны были остаться бессознательными, возник симптом. Таким образом получилось что-то вроде подстановки. . . »²⁵¹. «Нарушенный процесс», лежащий в основании симптома, нет смысла воспроизводить его психоаналитический анамнез. Достаточно только вспомнить одно из самых исчерпывающих определений метода Фрейда: «Задачу психоаналитического лечения можно сформулировать как превращение всего патологически бессознательного в сознательное. . . Эту формулировку можно заменить другой: заполнить все пробелы в воспоминаниях больного, устранить его амнезии»²⁵².

Терапия — это возвращение памяти, исправление «нарушенного процесса», ибо память — начало времени, в том числе времени психического процесса. Чтобы устранить нарушения этого процесса, необходимо восстановление памяти, но это память о страдании, о страдании тела. Как не вызывает сомнения психофизиологичность Фрейда, таким же несомненным тогда должен быть и факт временности психофизиологических процессов, факт хронотопической доминанты страдания.

Таким образом, интенсивную силу времени мы представляем в трех видах:

1. Целомудрие как точную и нетелесную символизацию страдания.
2. Грех как точную и телесную символизацию страдания.
3. Психическое расстройство, или «нарушенный процесс» (смысл которого раскрывается в симптоме), как неточную и телесную символизацию страдания с вытекающим отсюда феноменом «пустого време-

ни», как того, что является точкой-причиной расстройтва, черной дырой, виновной в нарушении процесса.

Есть две силы у интенсивности времени: опустошать и заполнять, т. е. вмещать либо происшествие, либо событие. Но с формальной стороны нас это уже не интересует. Достаточно того, что таящаяся во времени сила расширения (противоположная силе сжатия), во-первых, на основе доминанты памяти / страдания во временном потоке утверждает топическую природу времени, утверждает человека как судьбу телесного хронотопа. И, во-вторых, на основе этого утверждения она оформляет интенсивную телесную величину (чувственность, страсть) в качестве величины временной интенсивности.

Стало быть, если сила, сжимающая время, — симулякр, то энергия расширения — это страсть. Очевидно, пустое время, феномен которого был описан нами в ряду страсти и интенсивности, и есть симулякр.

Глава 6

РИТМ

§ 1. Постановка вопроса

В порядках пространства и времени есть нечто, выходящее из-под влияния их структурной определенности. Ясность порядков мира оказывается основанной на том, что не ясно и беспорядочно изнутри порядка. Так, поверхности вечно угрожает выражение, для пространства верно и обратное. Все это ясно в порядке метаморфозы, соединяющей поверхность и выражение в едином ритме. Но что такое для пространства метаморфоза? Ведь она — нарушение топической определенности, то, что вносит пространственный порядок, само оставаясь за пределами пространства. То же и во времени: нечто, не исчерпываемое ни симуляцией, ни чувственностью, вдруг должно оказаться тем, что обеспечивает движение времени, течение мгновений, переход от одного к другому. Что может оказаться этой силой, совершенно абстрактной для эстетики? Что располагает судьбой мира, само расположенное в нем без всякого намека на свою причастность к его устройству? Может ли случиться так, что волны, всегда или время от времени возмущающие водную гладь, окажутся основой моря? Конечно, нет, если речь идет о

причинах бытия; конечно, да, если речь о бытии Одиссея. Разница в сущности: или это море вообще, или это то море, во власти которого оказался сейчас Одиссей. Вторая и первая сущность, по Аристотелю. Эта первая сущность, любая первая сущность, настолько же пребывает во власти логоса, насколько ей управляет миф. Она — из последних сил порядка, потому что горизонт ее уже теряется над хаосом, но она и источник всех сил любого порядка.

Воплощение лежит за пределами всякого порядка, но вместе с тем оно — предел любого порядка. Упорядочивается всегда нечто, только творение возможно из ничего. Это азбука, и трудно отыскать мотив, заставляющий вглядываться в буквы мира того, кто хочет прочесть его смысл. Нет в волнах никакого смысла для того, кто спешит добраться домой, но в них весь смысл гомеровского гекзаметра, и этого достаточно, чтобы убедиться в сотворенной природе всякого порядка, в том, что порядок предполагает не только хаос, но и ничто.

Тем не менее даже фигура Творца — лишь уловка и попытка самолице для твари, поскольку сама она способна творить. Если зло — не просто отсутствие добра, но оно еще и персонифицировано, то в этом заслуга твари, а не творца, вторая ступень творения, эхо божественного творения, отголосок свободы, образа и подобия. Способный к творчеству не может прибегать к оправданию своей собственной тварностью, эта уловка сродни подтасовке гипостазированного сознания.

Нет нужды относить воплощение к сфере божественной причинности; если в мире тварных порядков всегда и везде есть след явления плоти. В противном случае — это бегство от ответственности, это «как у Христа за пазухой». Что, в конце концов, Одиссею роптать на Посейдона, когда к нему благоволит Афина Паллада, и что ему в них обоих, если он держит путь домой?

Во времени и в пространстве плотью их порядков, тем, что само скрыто за пределами порядка, тем, что является следом плоти, называется не что иное, как ритм. Это ритм метаморфозы, ритм жизни и смерти.

Что лежит в основе времени? Симуляция как лишенность эйдоса, как не идея — не вещь, как не жизнь — не смерть, это человек, лишенный любви, называемый Ремарком «покойником в отпуске». Но это и чувственность; и, несмотря на свою полную жизненную определенность, она всякий раз говорит столько же о смерти, сколько и о жизни. Во времени, по Экхарту, не только тварь, грех (как илюбытие целомудрия, ссылаясь на Флоренского), но и смерть. Согласно же Фрейду, Эрос (в нашем контексте — чувственность) — лишь одно из влече-

ний, присущих всему живому, другое же влечение, как другая сторона чувственности, — это влечение к смерти. Фрейд пишет: «Целью всякой жизни является смерть»²⁵³. Жизнь и смерть — есть ритм времени, обеспечивающий переход мгновений. Ведь кроме вечного единства мгновения и вечности, основанного на идеальном сходстве, есть еще и симуляционное существование чувства, страсти, стало быть симулированного времени. Значит, проблема движение времени — одновременного существования идеи, вещи и симулякра, т. е. сил расширения и сжатия, — проблема их взаимоконвертируемости, обратимости и метаморфозы, заполнения «пустого» времени и опустошения «полного». Ее разрешение полностью скоррелировано с воплощением: страсть всегда причина плоти. Если бы Пигмалион довольствовался симулякром чувства, то Галатей никогда бы не ожила, а его время стало бы пустым. Но полному, страстному времени Пигмалиона точно соответствует жизнь Галатеи. *Ритм — это соответствие времени, возникшего из чувства и обмана, и плоти. Ритм — это след плоти в мировых порядках. А конец плоти — предел чувственности, исход страсти — есть смерть. Ритм сложен из жизни и смерти, на правах чувства — он их предел, нерушимая граница, на правах симулякра — неуловимый лазутчик потустороннего, не уязвимый ни для того, ни для другого, поскольку ни тем, ни другим не является.*

§ 2. Время и тело

Следует отчетливее определить телесную природу времени, т. е. то, как плоть актуализируется очевидными порядками времени. Мы, сравнивая желание и ожидание (см. гл. 4), говорили, что первое устанавливает и основывается на телесной доминанте; в то время как второе имеет тело, скорее, в качестве иллюзии недостижимой награды; поскольку ожидание выходит из телесного ряда мира, постольку его плодом может быть и смерть. Ввиду произведенного Фрейдом концептуального расширения желания вплоть до влечения к смерти тело вообще становится некоей иллюзорной инстанцией. Но здесь раскрывается не иллюзорная, а симуляционная природа тела, основанная на власти вводить телесные порядки там, где их не было, т. е. туда, где топос тела не конституирован страданием. Соблазн — это поверхность тела там, где нет его глубины. Отсюда и ужас соблазна: таково обратное направление конституирования — вначале тело, а уже затем страдание провала поверхности. Вначале сладкозвучное пение сирен, а уже затем луг, усы-

панный костями и тлеющими кожами соблазненных странников.

Желание Эроса всецело принадлежит жизни, соблазненное желание оказывается во власти смерти, а разница между ними не в силе, но только в направлении: из страдания или в глубину страдания. Все зависит от того, сконституирован топос или еще нет. Необходимость телесного топоса выражается даже в смерти соблазненного тела, не только в рождении нового. Образом, описывающим эту топическую определенность, является гротескный образ тела (Бахтин).

Ожидание есть решающий вектор конституирования топоса тела. Только ожидание тела подвержено соблазну, ожидание смерти не соблазняется телом, а только использует его для достижения намеченного. В обоих случаях речь идет о желаниях, или о влечениях; поскольку говорится о теле, постольку разница лишь в ожидании: Эроса или Танатоса, избавления или страдания.

Страдание конституирует топос тела, желание выражает этот топос, ожидание осуществляет направление его осуществления; это глубина, поверхность и метаморфоза. И только последнее всецело во времени. Только здесь возможно прямое определение существования тела во времени. Им оказывается терпение. Терпение ожидания есть предельный концепт телесного времени, или хронотопа. Качество терпения полностью зависит от количества энергии, распределенной между страдающим топосом и топосом ожидаемым, т. е., чем более топически определено ожидаемое, тем менее напряжено ожидание. Терпение есть абсолютно отрицательный концепт, выражение абсолютного страдания. Этот концепт позволяет выяснить, как страдание может конституировать. Невозможно терпение ради терпения, оно всегда ради чего-то. И если терпение — это страдание, то это уже страдание тела. Первая самая доступная форма терпения — это очередь, «суетливое ожидание», по определению М. Кундеры. Очередь — частичная награда: нельзя выстоять в ней спасения, чистой мысли. . . Затем — работа как универсальное средство заполнения времени, способ избежать пустого времени, симуляционного времени постоянной нехватки. Лучше распределить душу по будням, чем совсем ее потерять — такова протестантская этика. Работа — более высокий шанс, чем очередь, хотя и она не гарантирует от провала; она должна быть выполнена безупречно, а это уже вопрос не только силы терпения, но еще и выбора самой работы. Модус «работа ради» сильнее модуса «очередь за» в смысле своей универсальности. Очередь слишком индивидуальна (и самым широким спектром обладает, пожалуй, очередь в универсальный магазин). Работа же открывает доступ к

всеобщей эквивалентности результатов труда. Но всеобщность результатами труда и ограничена. Есть вещи, которые нельзя продать в принципе, даже нельзя трансформировать в товар, как, например, вдохновение, по иронической мысли Пушкина. Это страдание, оно в принципе не конвертируемо. Терпение в качестве страдания не допускает за своими пределами иного страдания. Страдание всегда топически сконцентрировано, оно выводит на периферию избавление. Единственный смысл этого терпения в том, чтобы выстрадать избавление от страдания, и это абсолютно точный смысл такого терпения. Страдание за грехи, страдание ради избавления от страдания — в обоих случаях терпение полностью охватывает телесный топос, нет иных тел вне страдания, нет товаров и денег, могут быть лишь иные тела, лишенные страдания благодаря тому, что эпицентром страдания является *это* тело. Страдание — это принцип топической индивидуации, оно — закон первой сущности. Оно — правило обнаружения центра, нетопическое правило определения топоса, когда, по словам Новалиса, «всякая линия есть мировая ось», потому что такой ее делает не пространственный расклад, а страдание, всегда случайно обнаруживающее собственный топос.

Вне очереди, работы и страдания нет терпения, как нет и ожидания вне телесных ориентиров, будь они хоть трижды иллюзорными. Весь смысл терпения в том, что само по себе оно ничего не стоит, нет терпения ради терпения. Всегда терпение существует ради чего-то. И эта точка конца терпения — ожидаемая точка — и есть мера терпения, она не больше и не меньше того, что ожидается, она точно ему соответствует. Беспорядок, который вносит в ожидание соблазн, тоже энергетически точно взвешен: мера наслаждения пением сирен соответствует ужасной смерти от их зубов и когтей, наслаждение обществом Юлии, очевидно, стоит для Анри мук болезни и ужасов войны. В терпении мир уравновешен. И если мы примем глубину страдания за единицу времени (как это принято в Аду), то можно будет говорить и о том, что терпение и ожидание измеряются временем, и что дело тела — это, в конечном счете, дело времени, что во времени — рождение, жизнь и смерть.

Терпение — это концепция чистой апофатики чего бы то ни было, в зависимости от энергии терпения. Терпение — концепция человеческого ритма как оппозиции, как превращения, как творения. Если же расположить его во времени, то и время становится такой апофатической, пассивной концепцией, страдательным залогом мира, каковым, собственно, и является хронологическое время, начатое Рождеством Хри-

ста и его страданием. Время потому мера, что оно сближается с терпением. Воплощение — не долг ритма. Ритм, скорее, — идеальная игра, результатом которой может стать тело, а другим результатом будет то, что оно перестанет быть. Ритм — сама реальность; ничто, кроме желания причащения к ней, не способно заставить ритм воспринять что-то иное, кроме собственных ударов и пустот. Только приносящий дары божеству уходит благодетельствованным, да и то лишь тогда, когда дар принят. Поверхность, глубина, страдание, страсть — все пронизано ритмом выражения, метаморфозы и времени. Все взвешено в мере ритма, все живо в нем и в нем же умирает.

Принимать выражение ритма за его онтологию — ошибка: бинарные оппозиции — только облик, дело ритма простирается гораздо дальше. Жизнь и смерть, черное и белое, да и нет. . . — все это нуждается в общей основе, чтобы быть различным; нужны фрейдовские влечения, цвет и логика; бинаризм, нуждаясь во второй сущности, только выдает свою некомпетентность в первой. Возможно, слово о влечении к жизни и смерти — последнее о влечении, но оно же — умолчание самих жизни и смерти. Искусствовед может знать все о цвете, но никогда не положит грязно-белого на черный, чтобы получился бликующий козырек форменной фуражки Сезанна. Легкость узнавания логиком фигур всех возможных силлогизмов никак не свидетельствует о его способности сказать «да» или «нет», когда это необходимо. Вид молчит об индивиде, род о виде — это закон существования и статус второй сущности, это метафизические корни бинаризма, молчание. Точно так же молчит конституирующее сознание обо всем, что находится за его пределами. Вещь теряет собственный голос, из мира исчезает прямая речь. И это, как ни странно, заслуга (именно заслуга) философии: если принимать любовь за обладание, то бессловесным владеть легче, им уже овладел немецкий идеализм — движение абсолютно одинокого и чистого духа. Вертер ведь действительно страдает, страдание умудряет юношу, но уже не во власти страдания, или не только в его власти, заставить говорить то, чему милее немота. Тем более, если страдание лишает стоящих поодаль дара речи. Что же остается еще, как ни изобретать атомную бомбу, способную вовлекать в эпицентр своего возмущения все больше и больше окрестностей? Молчание со времен Аристотеля входит в диапазон голосов философии, немецкие классики только сделали его красноречивым. И тысячу раз прав Витгенштейн со своим утверждением: «О чем нельзя говорить, о том следует молчать». Звук и молчание — вокальная структура бинаризма, но и она, говоря о многих голосах, звучащих и немолчащих, о голосе вообще, ничего

не знает о прямой речи того, к кому обращены все звуки речи косвенной. От того, что я упорчу в другом свои позиции, он не станет мне ни ближе, ни понятнее. Легче любить себя. Другой по-прежнему скрыт от философии.

Бинаризм — это онтология отрицания, где выбор всегда производится из имеющегося. Творение всегда остается за пределами бинаризма. Бинаризм, следовательно, как и тварь, во власти времени: одно после другого или вместо другого, но никогда не вместе. Эта вокальная ткань из избытков и недостатков, страстей и симулякров, когда молчание на вес золота, потому что оно уместно, необходимо для членораздельности звучащих голосов, — это не онтологическая немота, а молчание по существу дела. Здесь все звучит или вот-вот зазвучит: мир полон голосащих богов. Очевидно, что там, где нет творения, там нет и «ничего», нет пустоты, нет молчания.

Ритм не отсюда: выражаясь в онтологии отрицания, в бинаризме, ритм восходит к творению и заканчивается уничтожением или новым творением. Он способен творить, в том числе и тело. Чтобы было так, необходимо, чтобы он состоял из страдания, которое конституирует тело. Но также — из радости, или блага как высшей идеи, чтобы обладать властью не симуляционного, а истинного бытия. В ритме должны быть радость и страдание, идея и материя, удар и пустота, чтобы вмещать не только поверхность, но и глубину, чтобы выразиться в метаморфозе и времени. Помещаться же ритм может где угодно — это *его* идеальная игра.

Все это пока безосновная апофатика, но в подтверждение причастности ритма к онтологии творения мы можем привести те случаи, когда он не одинок в своей идеальной игре, речь идет о мусических искусствах: о поэзии и музыке. Наша задача — увидеть здесь ритмическое творение, выяснить существующую в этих искусствах связность ритма и воплощения.

§ 3. *Rhythmizómenon*

Вестфаль, ссылаясь на ученика Аристотеля Аристоксена, так определяет положение ритма в мусических искусствах: «Ритм здесь прежде всего состоит в том, что время, занимаемое музыкой, словами поэтической речи или телодвижениями делится именно тем, чем оно занято, на заметные определенные части. В музыке эти отделы должны выражаться звуками, в поэзии словами, в оркестике телодвижениями»²⁵⁴. Подвижный материал (звук, слово, телодвижение) был обозначен Ари-

стоксеном термином *rhythmizómenon*. Важно, что Вестфаль областью действия *rhythmizómenon* полагает время: «Если ощущаемое нашим чувством движение таково, что время, занимаемое им, распадается в каком-нибудь определенном приметном порядке на более мелкие отделы, то это называется ритмом»²⁵⁵, и это вновь определение самого Аристоксена. Важным для характеристики позиции Аристоксена является то, что действие ритма он располагает не в онтологии, но в эстетике, поэтому ритм определяется через время. Ритм как эстетическое (чувственно воспринимаемое) распадение *rhythmizómenon*, очевидно, основан на делимости времени. То, что наполняет время, скажем, слова и звуки, делимо, поэтому делимо и время — это аналитическая работа чувственности, выражаемая в ритме.

Полнота времени — это энергия расширения, это чувственность, страсть, то, что течет в руслах греха и целомудрия. Можно ли считать слово и звук единицами чувственности, страсти, тем, чему открыты пути греха и целомудрия? Иными словами, можно ли считать слово, звук, телодвижение воплощениями, производимыми мусическими искусствами, некими телами мусических искусств? Очевидно, да. Эта мусическая телесность, телесность *rhythmizómenon*, особенно тем, что в ней замаскировано страдание, действие происходит на поверхности, это театральное действие в том смысле, что театр — разрыв с телесностью (см. гл. 2), но, как выясняется, не с телесностью вообще, но только с глубиной тела. Телесность *rhythmizómenon* — абсолютная поверхность; тела, существующие на поверхности некоего абсолютного тела. Оттого там нет объективного времени, задаваемого страданием, памятью, т. е. при сохранении расхожей картины поэтико-музыкального творчества можно сказать: творец и его произведение живут разными временами, что очевидно. Таким образом, особенное время мусических искусств, вмещающее *rhythmizómenon*, означает и ритмическое воплощение, когда телом являются звук, слово, телодвижение. Впрочем, это не так уж и много говорит о ритме, ведь ритм в этой картине так и не укоренился в онтологии, избежал страдания, ритм довольствовался временем. Но эстетическая картина иной быть и не может: если чувственное восприятие страдает сверх той меры, которая позволяет ему оставаться восприятием и становится одной только пассивной чувственностью, болью, то впору говорить не о страсти, а о страдании, не о теле *rhythmizómenon*, а об обычном теле (в глубине которого нет ничего, кроме боли), не о ценителе, а о художнике.

§ 4. Ритм в поэзии

Действительность поэзии — это задача онтологии. В самом деле, если особая телесность поэтического ритма, существующая в стихах, есть род поверхностного существования, то из этого следуют два вывода. *Во-первых*, телесность может проникать в глубину реального тела только в порядке метаморфозы, который хотя и не исключает онтологической связности страдающего и поэтического тел (глубины и поверхности), но становится делом времени — вначале поверхность, а потом ее провал и т. п. временные линии. В таком случае плоть поэзии равна смыслу, смысл свободен только в чистой мысли, так и в чистой поэзии могут быть свободны образы; но генетически смысл связан с глубиной, хотя бы в направлении своей смерти, стало быть, и поэтическая телесность связана со страдающей, — концепция поэзии как отражения реальности. Если не принять поправку на то, что отражающая реальность поэзия есть смерть поэзии, то ни о какой свободе поэтической телесности не может быть и речи. *Во-вторых*, иным существом поверхности, уже никак не ангажированным глубиной и страданием, выступает симулякр, который является (именно на этом основании) знаком онтологии отрицания, тем, что не тварно в принципе: подделка — это движение, отрицающее творение и структурно допускающее бинарную оппозицию выбора. Как это у Делёза: мотив теории идей — выбор претендента, а симулякр — тот, кто приходит без приглашения, маскируется и узурпирует²⁵⁶. Стало быть, поэтическая телесность, если она существует на поверхности тела, есть симулякр. Поэзия — обман, подделка, она лишена той идеи, которая есть в мире и оккупирует пустующее место (на поверхности) лишь благодаря внешнему сходству с тварью. Это вновь концепция отражения, но уже доведенная до своего конца: поэзия, призванная отражать мир, получает в нем свое место благодаря блестяще выполненной зеркальной операции. Вообще, суть теории отражения — в симуляции.

Таким образом, решение вопроса о двух телесностях — естественной (знающей страдание) и искусственной (способной лишь причинять это страдание обманом или в порядке метаморфозы, что может оказаться одним и тем же) — является ответом на вопрос о действительности поэзии. Существующее мнение о «поэтическом творчестве» каким-то образом укореняет поэзию в онтологии, но, очевидно, что этот образ враждебен и чистой мысли, и поэзии, и ненависти к ней. Мнение это не только не является знанием, но едва ли может претендовать даже на статус правильного.

Прояснить ситуацию поможет дискуссия, возникшая в России в первой четверти XX в. по поводу взаимоотношения поэтического ритма и метра, в которой приняли участие А. Белый, Б. Н. Томашевский, В. Жирмунский, Р. Якобсон, В. А. Чудовский и др.

Необходимость введения понятия ритма, наряду с метром, возникла на заре русского светского стихосложения и связана с именем Тредиаковского. Греческая поэзия метрична, она построена на сочетании долгих и кратких слогов. Силлабическая поэзия русского XVIII в., построенная на счете слогов, оказывалась в полной зависимости от метра, что естественно, Тредиаковский и указал на то, что в стихах существует неколонизируемый метром порядок, основанный на ударениях. Б. Н. Томашевский описывает ситуацию: «... из разложившегося силлабического стиха родился тонический стих»²⁵⁷. В своей метрике В. Жирмунский²⁵⁸, считая это простым расширением понятия метра, говорит уже о силлабо-тоническом стихосложении. Ритм вошел в русскую поэзию контрабандой, под видом французского каданса (падения) Тредиаковского и закрепился там в фигуре борца с мертвой и застывшей формой: есть универсальный метр и есть индивидуальный ритм. «Наряду с первичным признаком стиха (число слогов, ударения) создавались его вторичные признаки, которые в своей совокупности и составляют ритм. Но пока традиционные формы стиха не дискредитированы в сознании поэтов и их аудитории, пока первичные признаки стиха, регламентированные метрикой, еще удовлетворяют эстетическому требованию времени, — внимание сосредоточено преимущественно на подлежащем организации звуковом ряде, на метре, и ритм остается всецело в компетенции подсознательного творческого напряжения поэтов; он окружается „тайной творчества“. Но стоит лишь немного поколебаться авторитету традиционных форм, как настойчиво появляется мысль, что природа стиха не исчерпывается этими первичными признаками, что живет стих также и вторичными признаками звучания, что наряду с метром есть ритм, который можно познать, что можно писать стихи, соблюдая только эти вторичные его признаки, что *речь может звучать как стихотворение и без соблюдения метра*»²⁵⁹. Этот свободный ритм (несомненное открытие поэтики, правда, имеющее лишь внутреннее для нее значение, поскольку очевидно, что онтологическая сила может быть только свободной), по мысли Томашевского, может изучаться с трех сторон, в три отдела: ритм словесно-ударный, ритм интонационный и ритм гармонический.

Стало быть, в стихотворении действуют, по меньшей мере, две силы порядка: ритм и метр, скрытая и явная силы («ритм не может быть про-

яснен, так как он, в противоположность метру, не активен, а пассивен, он не вызывает стиха, а вызывается им»²⁶⁰), дух и форма («ритм является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки), метр является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения»²⁶¹).

Вопрос времени: метр, как искусственная форма, задает специфическое время. «В тоническом стихосложении новых народов отношения временной длительности не играют в метрической композиции организующей роли. Точнее, время имеет значение не материальное, а чисто формальное, отвлеченное, как *порядок идеальной последовательности единиц счета — слов*»²⁶². Еще точнее, время в отношении чисто формального метра, в отношении чистой формы, всегда имеет формальное и отвлеченное значение. Очевидно, не так было в греческой поэзии, когда не существовало различия ритма и метра и стихи звучали в естественном времени греческой речи. Если специфическим отличием стиха является именно метр, именно его форма, то речь идет как раз о поэтическом теле как симулякре, не важно, что подразумевается под этой телесностью: строфа или что-то иное — время естественной речи отличимо от времени искусственной (формально организованной) речи. Искусственная речь — симулякр, по праву единства артикуляции претендующий на естественное тело, речь которого, кроме артикулированной внешности, содержит еще и мотив страдания, понуждающий говорить. Метрическая, формальная поэзия — это симулякр, интенция которого нацелена в глубь тела, сама лишняя страдания и глубины, она пытается причинить страдание естественному телу (что может быть морально и оправдано: «Глаголом жги сердца людей»). Но это не оправдано с точки зрения ритма, так как в этой поэзии нет ритма, так как мертвый ритм — это не ритм, а отголосок, слепок с лица покойника, существующий в онтологии отрицания.

Иначе, ритм — будь он в стихах или на улице — всегда естествен, всегда исходит из глубины реального (т. е. топически организованного страданием) тела. Это греческий гекзаметр наступающих и удаляющихся волн (открытие К. Паустовского), валахские песни в ритме всадника, хороводные и другие песни. Ритм всегда действителен, жив и свободен, а в стихах, где он так актуален, поэтическое тело — это ровным счетом то же самое, что и реальное тело. Его дальнейшая судьба вся во власти произвола: поэтическое тело (слово. . .) превращается в симулякр, когда его начинают внедрять в мир. *Ошибка внедрения уже внедренного есть путь симуляции*. Симулякр — то, что принято за иное; вещь не сама подделывается, она вынуждается к мимикрии. И,

как и произвол, так и его плод — симулякр — полностью существует в онтологии отрицания. Творением там и «не пахнет».

Обнаженность мирового ритма в поэзии (легкость формализации) чревата соблазном воспользоваться им произвольно. Обнаженность ритма — начало соблазна, произвола, онтологии отрицания, выбора, симуляции.

Симулякр не творится, он неправильно именуется, он — след неправильного избрания вещи, может быть, вообще любого избрания. Когда вещь вырывается из ее ритма, она не исчезает, а погружается в иной ритм, этот ритм, означающий мимикрию, и есть симуляция. Это всегда ритм онтологии отрицания: когда есть выбор, когда он совершен — то, чему отказано, продолжает свое существование в модусе симулякра, оно подделывается, вынуждается к этому равным правом на существование с избранной вещью, правом твари²⁶³. *Выбор вещи чреват ее призраком, но и творение, собственно, чреват ничем. Ничто и тварь, вещь и симулякр — это выражение ритма в обеих онлогиях: творения и отрицания*. Активность ритма — в творении и выборе, его пассивность — в ничто и отрицании.

§ 5. Метр и подвижность прошлого

Вопрос можно сформулировать так: каким образом ритм превращается в метр? Что способствует тому, чтобы метаморфоза, онтологический генезис, не зафиксированный топически, вдруг приобрел устойчивость поверхностных очертаний? Располагая самым распространенным определением ритма, высказанным, в частности, Р. Г. Вестфалем («одно из главных оснований ритмического расчленения заключается в повторении»²⁶⁴), мы можем воспользоваться введенной Делёзом градацией повторения — «в каждый вид искусства встроены свои техники повторения, чья критическая революционная сила может достичь высшего уровня, чтобы увести нас от унылых повторений привычки к глубинным повторениям памяти, затем — к высшим повторениям смерти, ставящей на карту нашу свободу»²⁶⁵, чтобы иерархически распределить косность между метром и ритмом. Но повторение не исчерпывает ритма. Повторение, как оно описывается Делёзом, может объяснить ритмическую природу времени: это три времени Делёза (время габитуса, время Памяти и событие времени); это также ритм, который, исходя из глубины Памяти, соединяет имплозию симулякра (нехватка) с эксплозией чувственности (избыток), ведет из страдания глубины к спасению высоты; это ритм, обосновывающий единство момента време-

ни и его движение вперед, от страдания к спасению. Повторение раскрывает нам третью силу времени — ритм; теперь движение времени полностью обосновано. Но ограничивается ли онтологический генезис, производимый ритмом, генезисом времени? Или в других терминах: заключается ли в поэзии различие между метром и ритмом только в том, что метр — это устаревший, окостеневший ритм, ритм прошлого? Если данный ответ исчерпывает проблему, то тогда на каком основании мы можем утверждать о подвижности существ поверхности? Действительно, метричность — поверхностное существование поэзии, то, что отличает (на первый взгляд, а этого достаточно) поэтический текст от прозаического. Но метр изменчив. Вопрос в том, как может меняться прошлое?

Пока нам были известны лишь два существа поверхности: смысл и симулякр. Вообще все то, чему удастся избежать опасности глубины (страдания) и спасения высоты (избавления), живет на поверхности. На поверхности поэзии кроме смысла и симулякра (того, что выдает себя за вещи мира, т. е. образы) есть еще масса обитателей. По мнению Томашевского, их, по меньшей мере, три: ударение, интонация, гармония. Первое может быть главным, побочным и логическим, т. е. смысловым. Вторая означает фразовое членение текста, которое может не совпадать с метрическим и даже в полном отсутствии метра ритмом выдавать принадлежность данного текста к поэзии. Оба этих фактора Томашевский относит к количественному показателю звучания стиха, но есть еще и качество звучания, эвфоническая структура стиха. Это относится к гармонии. Ее вносит рифма, которая есть не простое эвфоническое украшение стиха, но еще и «метрически организующий фактор»²⁶⁶. Вообще же, пишет Томашевский, «задачи гармонии двоякие: во-первых, расчленив речь на ритмические периоды — задачи диссимилиации и, во-вторых, создать впечатление аналогии между намечаемыми таким образом членениями — задача ассимиляции. Соответственно этому голосоведение должно строиться по системе *повторяющегося, не замкнутого закона* чередования звуков»²⁶⁷. Опять повторение! Эмфатическая аналогия, фразовое и гармоническое — это тройное выражение ритма, необходимое для метрической организации. Ритм должен означать повторение, чтобы иметь метрическую силу. Это временной парадокс, в котором повторение связывает живой ритм с мертвой метрической формой не по принципу «сначала — потом», а по правилу «живое — мертвое». Следовательно, поэтическое повторение, называемое в поэтике метром, располагает не во времени, вернее, не в количественном времени, а в качественном, где сначала живое, а по-

том мертвое, и при этом живое важнее и лучше. Качественное время — это концепция идеального времени, т. е. времени с идеей блага, жизни. Живое выше мертвого, поэтому качественное время движется не от рождения к смерти, а от метра к ритму, все время проявляясь метрически, все время выражаясь в смерти. Это движение «смертию смерть поправ», движение в прошлое, обратное движение времени, направление назад, означающее смерть прошедших мгновений и вместе с тем объясняющее возможность жизни и изменения прошлого. Прошлое подвижно, текуче, лишь будущее неотвратно и косно, прошлое — это неподвижный дом с бесконечно подвижными, восприимчивыми очертаниями родины, родителей, кровя, защиты; будущее — раскачивающийся лес с бесконечно неподвижными очертаниями страха и опасности.

Ритм воплощается в метр, но метр существует ради ритма, метр есть поверхностное выражение ритма. В повторении метр — прошлое ритма. *И здесь перед нами раскрывается еще одна страница поверхности: смысл, симулякр не просто на поверхности глубины-страдания, но в «обратном», качественном, времени, т. е. в повторении, смысл и симулякр — именно то, что говорит о страдании и глубине, смысл и симулякр — голос глубины и страдания.* Разумеется, он не раздается в актуальности страдания, он просто обрушивается в глубину. Но повторение здесь открыло нам одну из тайн ритма: *поверхность является выражением глубины, потому что прошлое живо, потому что время, только накапливаясь, движется вперед (количественное время), но в своей свободе, в собственном событии время устремлено назад, к памяти, к страданию, к тому, что и конституирует его.* Это действительно так, ведь время любви до самого своего конца измеряется первым взглядом, а время человека до самой смерти — рождением. Повторение, таким образом, есть актуализация генезиса, собственно раскрытие тайны ритма.

Глубочайший знаток ритма Андрей Белый, оценивая некрасовское стихотворение «Смерть крестьянина», выделяет в нем наиболее удачную в ритмическом смысле третью строфу:

Усну, потрудившийся в поле!
 Усну, поработав земле!
 Лежит, непричастный заботе,
 На белом, сосновом столе.

Вот что ее таковой делает: «...соединение большой ритмической легкости и симметрии с симметрией смысла и словорасположения в одно согласное целое...»²⁶⁸. Легкость, симметрия, смысл, словорасположение — так много существ на поверхности только одной стро-

фы. Очевидно, что всякая поверхность населена столь же обильно. Это и является причиной подвижности поверхностного существования. Не смысл сам по себе подвижен, основное его движение связано в одно ритмическое целое с глубиной и высотой, смысл всегда есть смысл глубины и высоты, взятый как выражение ритмического генезиса. Смысл подвижен на поверхности постольку, поскольку он на ней не одинок, кроме чистого смысла (смысла генезиса) есть еще и смысл взаимодействия поверхности, который бесконечен в своей подвижности. То же относится и к симулякру: движение мимикрии не есть его собственная ритмическая интенция, ритмически симулякр — та же вещь, он тоже тварь, но на поверхности, поскольку она доминирует; ему просто некуда больше двигаться, только в направлении избранной вещи, становясь ее тенью, призраком своего несостоявшегося бытия на этой поверхности. Но поверхностей много, и на другой он может обрести актуальность собственного выражения, как какая-нибудь шишка на полене может под заботливыми руками папы Карло приобрести очертания носа Буратино, но это уже будет совсем другая поверхность.

Поверхность — это остановка, остановка времени, мгновение, выражение ритма, срез потока, мгновенная фотография, но это не фотофиниш, это снимок, сделанный в самом движении. По снимку можно определить начало и конец движения, даже длину дистанции, это и есть смысл начала и конца, смысл, который есть у глубины и высоты, но это никак не означает того, что нет самих глубины и высоты. Если нет снимков каждого шага дистанции, вовсе не значит, что таких шагов не было, что дистанция была рваной или без начала (конца). Это говорит о том, что нам недоступна какая-то поверхность, какая-то стадия метаморфозы упущена. Абсолютизация поверхности — дело настойчивого правосудия, дело подтверждающих свидетельств и алиби. Но единственное алиби, которым в большинстве случаев только и может располагать человек, заключается в том, что он «родился, мечтал и умер». Это, конечно, тоже алиби в том случае, если жизнь человека, он сам — поверхность; но сила его ограничена биологическим генезисом и заключается в праве распоряжаться природой по своему усмотрению. Это, конечно, ничтожное алиби, если речь идет о вещах более значимых, таких, как мысль и искусство. Это повод пристальнее вглядываться в поверхность, во всякого рода поверхности, но не для того, чтобы найти абсолютное алиби, а чтобы принять участие в периоде абсолютной идеальной игры, которую человек ведет с самим собой, с Богом и с кем благорассудится.

Сказанного, в принципе, достаточно для того, чтобы определить

ритм генетической силой, выражаемой в метаморфозе из глубины через поверхность к высоте; также для того, чтобы выяснить место ритма во времени: он качественная сила времени, выраженная в повторении. Для полноты картины недостает только примеров актуального ритма, встречающегося в поэзии.

§ 6. Топическая дифференциация ритма

Речь не может идти о генезисе ритма: ритм сам условие бытия, он сам генезис, весь в сочетании пассивного страдания и активного спасения. Поэтому появляется еще один вопрос по существу ритма: как возможны ритмическая глубина и ритмическая поверхность, как возможна топическая дифференциация ритма? Это вопрос о соотношении ритма и метра в поэтике, означающего и означаемого в семиотике, природы и Бога в психоанализе, вопроса вещи и имени. Это вопрос о ритмической дифференциации бытия. Если метаморфоза останавливается на границе вещей и слов, если метафора неспособна движением слов сдвигать вещи, то не может идти речи и о ритме как силе генезиса. Но если метафора — прозрачный знак метаморфозы, если в отношении бытия их силы равновелики, то что означает граница, существующая между ними? Если, как и в случаях с другими (какими бы то ни было) границами, мы встречаем здесь выражение ритма, то какова природа этой выразительной связи, существующей между ритмической глубиной, всегда скрытой и утаенной, и ритмической поверхностью, назначение которой в том, чтобы «бросаться в глаза»? Короче: как в любом из бесконечного множества ритмических выражений могут присутствовать тайна глубины и открытость поверхности?

Для простоты легче начать с самого сложного: с дифференциации бытия в вещи и имени. Ее отсутствие — это безразличие или «забвение бытия», когда ужас смерти всегда компенсируется радостью рождения, когда нет одного без другого, потому что в противном случае нет ничего вообще. Но расколотое бытие — это не только шанс увидеть что-то в его зазоре, но открытая рана, это ужас смерти, который переживает ребенок, еще не выросший из материнской раны. Ритмическое выражение этого расколотого бытия — скорее, переносимый ужас, т. е. страх, побежденный мужеством терпения, не ребенок и мать, а мужчина и женщина. Вот эти модусы дифференцированного бытия: ритмическая *поверхность* безразличия, ритмическая *глубина* раны и ужаса, ритмическое *выражение* терпения (к чему бы оно ни относилось: боли или удовольствию).

Но кроме практики соединения имени и вещи (субъект-объектной дифференциации, соединяемой сознанием, или образного соединения в поэзии слова и вещи), исходящей из боли, кроме времени этих практик, существующего, как и они сами, в ранге выражения этой боли, т. е. в ранге символического времени искусства, существует еще и время, задаваемое страданием, которое, в отличие от боли, может подниматься не только из тела, но еще и из души, это начинаемое страданием время и есть выражение генезиса, выражение ритма, это ритм из страдания в спасение, время, текущее вперед. Здесь ничто кроме свершения не может стать выражением: только свершение времен, страдание, спасение, чистая мысль, искусство. Не избегание страдания, не желание спасения, не сознание, не потребление. Вот именно в смысле свершения ритм есть сила генезиса и условие бытия, иначе он сам всегда топически и динамически (темпорально) разложим. Но бытие его, впрочем, никогда не стоит под сомнением.

§ 7. Дифференциация ритма

Ритм — бытийное место творца. Предположим обратное: ритм, пронизывающий бытие, должен бы обеспечить свободный доступ из любого места в любое другое, из любого времени в любое другое, в царское, по преимуществу, место и время. Но, очевидно, это не так: место может быть недоступным, скажем, непреодолимое препятствие или непостижимая вещь; то же можно сказать и в отношении времени: оно может быть неумолимым, например, время катастрофы, гибели, где самым высоким ритмическим достижением может быть только пир во время чумы, что, конечно, не мало, но пир здесь не исключает чумы. Выходом из такого положения, выходом во спасение ритма, могли бы стать дифференциация ритма²⁶⁹ и объяснение недоступных точек бытия сложностью ритмических интерференций с апелляцией к некоему мега- или даже метаритму. В этом случае проблема снимается лишь частично. Действительно, «твердость» пространства и неумолимость времени вполне располагаются на карте ритма, но если любой из ритмов равно наделен этими качествами, то какую роль, кроме описательной, выполняет дифференциация? Ритм дифференцируется лишь на поверхности, дифференциация ничего не прибавляет к онтологической характеристике ритма. Но и сама поверхность есть одна из ритмических констант, место Делёзовой логики смысла.

Разложенные для гадания карты таро допускают бесчисленные толкования для профана, но наделены одним единственным определенным

смыслом для посвященного. Гадалка²⁷⁰ говорит, что капитан Олуич мертв, несмотря на то, что тот сидит перед ней и она ему гадает. Олуич уже действительно мертв своей последней третьей смертью: его уже полюбила женщина, которая могла бы родить ему ребенка. Нарисованы и разложены карты, остается только написать роман или прожить жизнь. Есть маленькая девочка и английский язык, чего достаточно для «Приключений Алисы в Стране Чудес», а этой книги и психоанализа достаточно для «Логики смысла». Твердость пространства и неумолимость времени — лишь часть метаморфозы, твердый знак ритма. Их можно дифференцировать, что для вещи, например, будет означать музейную жизнь, жизнь безусловно, но жизнь на поверхности, ведь в музейной горшке каши не сварить, и очевидно, что Пигмалион создал Галатею не для музея. Творение — это единственный путь ритмического достижения бытия, если осколки однозначны в своем пространстве и времени, то за пределами падения (до и после, в другом месте) они — ваза. Ритм есть только там, где между двумя определенностями (двумя вещами, двумя временами) расположено творение, и только творением эти определенности отодвигаются в небытие рождения и смерти, вызывая одновременно к двум онтологиям — творения (глубины) и отрицания (поверхности), выражающим бесконечное ритмическое повторение бытия.

§ 8. Идеальная игра

Ритм — природа всякой вещи. Вещь соткана из глубины и поверхности, из муки и спасения, из страсти и обмана; она выражается и течет в бесконечной метаморфозе, она в мгновении, вечности и во времени. Но поскольку она есть вещь — точка в непрерывной метаморфозе, вещь — мгновенный дар времени, вечный дар непрерывного изменения. Все, что может идея, — это отнять вещь у бесконечной материи, дело духа — касаться вдохновением, и в его следах расцветают цветы лотоса.

Вещь — это символ победы над второй сущностью, над природой. Вещь — это сила искусства. Похитить мгновение из его ритма, заметить исходный ритм каким угодно обманом, поддержать вознесенную на мгновение вещь новым ритмом, которым становится обман, — значит восхитить вечность. Искусство знает тайну: ритм пронизывает все... и обман. Поэтому ритм можно менять, обманывать, ему можно изменять — он останется равнодушным: незачем мстить тому, чья власть в отказе. Ритм живет крохами, брошенным, оставленным, он —

ть. Не мишень, а тень мишени — потому и не уязвим. Он следует по пятам, он на шаг впереди, он ложь, если ищешь правду, и истина, когда лжешь.

Каждая вещь соткана из своего ритма, из него является, в нем исчезает; лиши ее ритма, она превратится в экспонат. Это самое увлекательное занятие духа: *удаление ритма* — его идеальная игра. Правила здесь просты до чрезвычайности: выясни ритм, т. е. глубину, поверхность, боль, спасение. . . и лишай вещь одной или нескольких, или сразу всех ритмических единиц, до ее полного исчезновения. Жалость к вещи не принимается в расчет: очевидно, жалок здесь игрок, но игра стоит постороннего смеха и даже сочувствия. Для начала можно попробовать удалять что-нибудь из четырех причин, не забывая при этом, что вместе с каждой из них игрок должен терять четверть метафизической ангажированности. Так до последнего расставания с метафизикой. Ведь это действительно не сложная игра, это даже не опыт психосоматических практик, к которым призывает Делёз, — ведь в них есть усилия духа (чтобы войти в них, либо в них оставаться; второй случай: «Пью, чтобы забыть, что мне совестно пить», — таковы слова пьяницы из «Маленького принца»), это опыт идиотизма, который драгоценным металлом вкраплен в действия даже самого разумного человека. Это также общество, променявшее храм на труд, а труд на атомную бомбу. Большая игра. Она не только напоминает игру краплеными картами, но и является ею, просто не нужно делать вид, что никто этого не знает. Нужно признаться, карты перестанут быть символами несуществующей тайны, игроки перестанут делать вид, что они не знают того, чего они действительно не знают. Крокодил съест крокодила. Только ребенок может получить удовольствие от игры краплеными картами, да еще и без всяких правил; ребенок Ницше, приходящий вслед за верблюдом и львом, чтобы играть. Это простая игра: нужно, как Вагнер, лишить музыку ритма, чтобы она стала «трогательно-беззащитной», тогда, кто захочет, тот сможет услышать новый ритм — вагнеровский. Если знаешь, что из лжи следует что угодно, надо играть с ней, не ограничиваться выдачей ее за правду. Ведь если все-таки выпадет истина, то что с ней будут делать софисты?

Игра в ритмическое удаление, такая она.

В истории мысли существует не много тем, обращение к которым даже если и не приносит сразу осязаемых плодов, зато выполняет функцию своего рода интеллектуального механизма ориентации культуры. Ритм с самого возникновения отчетливой философской рефлексии и до наших дней пребывает в таком статусе. Вместе с тем именно эта универсальность ритма, открывающая свободный путь «ритмике» какого угодно сущего, становится причиной профанации понятия «ритм». В самом деле, если ритм встречается на каждом шагу, необходима ли его понятийная консервация? Ритм — предмет эстетики, но если он не является априорной формой чувственности, то, очевидно, возможно спекулятивное существование ритма. Во-вторых, если ритм равно расположен и в эмпирической, и в теоретической плоскостях (в отличие, скажем, от воды, которая может существовать и в виде реки Невы и в виде понятия), то простой спекуляцией определение ритма завершено быть не может. Но именно эта трудность, выводящая ритм из компетенции традиционной новоевропейской метафизики, делает его мощным орудием нового философского дискурса, имеющего дело уже не с субстанцией, мышлением, материей, истиной, но с симулякром, эпистемой, чистой мыслью, событием, смыслом. Ритм, восстанавливая декларативно разрушенную связь между традиционной платоновской метафизикой и логикой смысла, как раз и призван стать новой действенной формой философского дискурса.

ПРИМЕЧАНИЯ

Часть I. ТИПОЛОГИЯ РИТМА

Глава I. ПОВЕРХНОСТЬ

- 1 Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 363.
- 2 Делёз Ж. Логика смысла. М.; Екатеринбург, 1998. С. 105.
- 3 Для метаморфозы одинаково важны и материя, претерпевающая изменения, и зритель, следящий за изменениями; отсутствие любой составляющей делает метаморфозу бессмысленной.
- 4 Делёз Ж. Симулякр и античная философия // Делёз Ж. Логика смысла.
- 5 Там же. С. 329.
- 6 Там же. С. 331.
- 7 Там же. С. 341.
- 8 Там же. С. 346.
- 9 Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 354.
- 10 Там же.
- 11 Там же. С. 355.
- 12 Там же. С. 357.
- 13 Там же. С. 359.
- 14 Там же. С. 357.
- 15 См.: Там же.
- 16 Делёз Ж. Логика смысла. С. 276.
- 17 Там же. С. 281.
- 18 Там же. С. 282.
- 19 Там же. С. 285.
- 20 Там же. С. 287.
- 21 Там же. С. 288.
- 22 Там же.
- 23 Делёз Ж. Симулякр и античная философия. С. 345.
- 24 Это отсылает и к фундаментальной избыточности реального по отношению к любой символизации, как это описывается Лаканом.
- 25 Лем С. Маска. М., 1990.
- 26 Логос. Кн. I. СПб., 1911.
- 27 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 7.
- 28 Там же. С. 294.
- 29 Там же. С. 319.
- 30 Там же. С. 84.
- 31 Там же. С. 86.
- 32 Лем С. Повторение // Лем С. Не только фантастика. М., 1990. С. 166.
- 33 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 57.
- 34 Самообъективация означает то, что человек сам виновен в приносимых ей страданиях.
- 35 Цит. по: Делёз Ж. Логика смысла. С. 199.
- 36 Там же. С. 202.
- 37 Там же. С. 200.
- 38 Там же. С. 201.

³⁹ Движение, противоположное инерции мира (вещей и положения вещей), — метаморфоза вещи, т. е. как раз то, что происходит в пространстве, задаваемом полифонией человека, выражение чистого движения, осуществление гармонии.

⁴⁰ См. «Трансцендентальную диалектику» И. Канта.

⁴¹ Кант И. Критика чистого разума. М., 1998. С. 338.

⁴² Там же. С. 353.

⁴³ Гераклит, фр. 107 (124 DK).

⁴⁴ См. 13-ю серию «Логика смысла» Ж. Делёза.

⁴⁵ Там же. С. 129.

⁴⁶ Там же. С. 122.

⁴⁷ Там же. С. 125.

⁴⁸ О генерирующей силе шизофрении. Важна оценка роли шизофреника в социуме, данная Делёзом в «Анти-Эдипе» (Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. М., 1990). — Шизофреник, группа в слиянии, номадически пронызывающая социум — единственная сила, несущая революционную энергию, способная взорвать параномальный конвейер машины желаний. Делёз, кроме того, считает шизоискусство моделью чистого искусства. И еще: кто существует между действием и страданием, если не шизофреник; что, если не машина?

⁴⁹ БСЭ. 2-е изд. Т. 48. С. 33.

⁵⁰ Все с точки зрения мотива, безотказности мотива, сугубо психического мотива.

⁵¹ См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип.

⁵² Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 445.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. См. примечания К. А. Свасьяна. С. 783–786.

⁵⁵ Буслаев Ф. Русская народная поэзия. Т. I. СПб., 1861.

⁵⁶ Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому // Проблема человека в западной философии. М., 1988.

⁵⁷ Там же. С. 209.

⁵⁸ Там же. С. 225.

⁵⁹ Там же. С. 228.

⁶⁰ См. Пословицы русского народа / Отв. ред. В. Даль. Т. I. М., 1989.

⁶¹ Лакан Ж. Семинары. Кн. I. М., 1998. С. 109.

⁶² Лакан Ж. Функция и поле речи и язык в психоанализе. М., 1995. С. 46.

⁶³ Там же. С. 51.

⁶⁴ Там же. С. 89.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С. 69.

Глава 2. ВЫРАЖЕНИЕ

⁶⁷ См.: Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995.

⁶⁸ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Тотем табу. М.; Харьков, 1998.

⁶⁹ Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 140.

⁷⁰ Бергсон А. Смех. М., 1992. С. 42.

⁷¹ Там же. С. 121.

⁷² Там же. С. 21.

⁷³ Там же. С. 11.

⁷⁴ Там же. С. 15.

- 75 Там же. С. 85.
 76 Там же. С. 86.
 77 Там же. С. 12.
 78 Там же. С. 88.
 79 Там же. С. 90.
 80 Там же. С. 13.
 81 Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. М., 1990.
 82 Там же. С. 20.
 83 Там же.
 84 Там же.
 85 Там же. С. 37.
 86 Там же. С. 42.
 87 Там же. С. 37.
 88 Там же. С. 87.
 89 Бергсон А. Смех. С. 1.
 90 См.: Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990.
 91 Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. С. 86.
 92 Там же. С. 90.
 93 Бергсон А. Смех. С. 90.
 94 Делёз Ж. Логика смысла. М.: Екатеринбург, 1998. С. 190.
 95 Там же. С. 186.
 96 Там же. С. 187.
 97 Там же. С. 188.
 98 Там же. С. 183.
 99 Там же. С. 184.
 100 Там же. С. 188.
 101 Там же. С. 201.
 102 Бергсон А. Смех. С. 107.
 103 Там же.
 104 См.: Олеша Ю. Зависть // Олеша Ю. Избр. соч. М., 1956.
 105 Там же. С. 88.
 106 Там же. С. 87. — Интересно, что при движении к выражению и самого выражения роль творца фальсифицируется: сначала — создатель, потом — механик. Это не смерть Бога, а истощение образа для подражания, — признак онтологизации человека на пути выражения. Отпадает необходимость конституировать Бога, претензия к Богу снимается. Он больше не измеряется человеческой мерой.
 107 Флоренский П. Столп и утверждение Истины. СПб., 1913. С. 265.
 108 Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
 109 Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.
 110 См.: Флоренский П. Столп и утверждение Истины.
 111 Еврипидов П. Театр как таковой. СПб., 1913. С. 27.
 112 Временем спасения тела, т. е. воплощением, т. е. временем, пущенным вспять, ради возвращения. Это не *dances macabre*, а поправление смерти. Может быть, вечное возвращение?
 113 Делёз Ж. Логика смысла, С. 88.
 114 Там же.
 115 См.: Делёз Ж. Симулякр и античная философия // Делёз Ж. Логика смысла.
 116 Делёз Ж. Логика смысла. С. 90.

117 Существование случая-гарантии говорит больше не об онтологии случая, а о силе жертвы, преодолевающей случай. Но это уже тема метаморфозы и спасения, а не выражения. Для выражения метаморфоза обязательна, спасение ожидаемо, но для метаморфозы выражение случайно, а для спасения — не гарантия.

118 Риск — способ персонификации потоков желания и смерти, вместе с тем преодоление риска — это создание реальности. Человек вне поверхности появляется, рискуя, так он появляется в выражении, но новая реальность (мысли и произведения) — это не человек, а его роль, маска — вещь. В выражении человек уже не вещь, не машина, как на поверхности, но он такая же вещь, как другие вещи. Выражение — подвиг, апофеоз силы, но не вершина человека. Ибо существующий в мире порядок метаморфозы вечно грозит выражению.

119 См.: Лихачев Д., Панченко А. «Смеховой мир» Древней Руси. С. 131.

120 Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 12.

121 Лихачев Д., Панченко А. «Смеховой мир» Древней Руси. С. 145.

122 Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 33.

123 Там же. С. 34.

124 Там же.

125 Протесный образ тела — линия пересечения поверхностей, линия риска, протеста, граница между жизнью и смертью, переходить которую можно, лишь теряя тело, смесь над этим, — это линия метаморфозы.

126 См.: Делёз Ж. Логика смысла, 19-я серия.

127 См.: Лихачев Д., Панченко А. «Смеховой мир» Древней Руси.

128 Там же. С. 104.

129 Там же. С. 109.

130 Там же. С. 108.

131 Там же. С. 116.

132 Там же.

133 Там же. С. 118—119.

134 Там же. С. 122.

135 Там же. С. 110.

136 Там же. С. 131.

137 Там же. С. 104.

Глава 3. МЕТАМОРФОЗА

138 Делёз Ж. Логика смысла. М.: Екатеринбург, 1998. С. 57.

139 Слинин А. Я. Очерки по феноменологической философии. СПб., 1997.

140 О его свержении сущности см.: Делёз Ж. Симулякр и античная философия // Делёз Ж. Логика смысла.

141 Эстетика поверхности: когда написанное, или показанное на экране становится местом, где можно жить, поглощает. Речь идет о таких феноменах, как любовь к киногерою, телесериал, «зачитаться»...

142 Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 517.

143 Там же. С. 425.

144 Там же. С. 424.

145 Там же. С. 522.

146 Там же. С. 524.

- 147 При этом эффект выражения может быть (и является!) плотью поверхности, так как выражение, исключая телесность в качестве своей доминанты, производит доминанты этой самой телесности: действие-страдание, желание, смерть; но не прямо, а без тела, здесь уже тело — эффект.
- 148 Напр.: Хайдеггер М. Вещь // Историко-философский ежегодник. М., 1989.
- 149 Логико-философский трактат, § 7.
- 150 Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 473.
- 151 Там же. С. 477.
- 152 Там же. С. 481.
- 153 Там же. С. 504.
- 154 См.: Топоров В. И. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- 155 Там же. С. 17.
- 156 Там же. С. 30.
- 157 Там же. С. 38.
- 158 Там же. С. 41.
- 159 Там же. С. 69.
- 160 Там же. С. 70.
- 161 Там же. С. 79.
- 162 Там же. С. 89.
- 163 Там же. С. 90.
- 164 Возможны ведь, с одной стороны, вера в спасение души, в Бога, а с другой — «апофеоз беспочвенности». Более того, возможно то, что означают они ровно одно и то же.
- 165 Парадоксальность — эффект обратной перспективы.
- 166 Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю. М. Зеркало: семиотика зеркальности / Отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту, 1988. С. 9.
- 167 Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Там же. С. 113.
- 168 Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994.
- 169 Флоренский П. Столп и утверждение Истины. СПб., 1913. С. 143.
- 170 Там же. С. 160.
- 171 Там же. С. 148.
- 172 Там же. С. 160.
- 173 Там же. С. 148.
- 174 Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов 15—17 вв. / Сост.: Л. А. Петрова, Н. С. Серегина. Л., 1988. С. 8—9.
- 175 Там же. С. 268.
- 176 Там же. С. 282.
- 177 Там же. С. 294.
- 178 Там же. С. 283.
- 179 Там же. С. 295.
- 180 Там же. С. 308.
- 181 Там же.

Глава 4. СУБЪЕКТИВНОСТЬ КАК НЕХВАТКА ВРЕМЕНИ. СИМУЛЯКР ВРЕМЕНИ

- 182 «Ты должен выстрадать до конца свое ожидание!» (см.: Батай Ж. Юлия // Батай Ж. Ненависть к поэзии. М., 1999. С. 179.
- 183 Кант И. Критика чистого разума. М., 1998. С. 338.
- 184 Там же. С. 316.
- 185 Там же.
- 186 Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 114.
- 187 Там же.
- 188 Кант И. Критика чистого разума. С. 320.
- 189 Там же. С. 407. Также см. «Трансцендентальную эстетику».
- 190 Там же. С. 407.
- 191 Время эмпирического субъекта как принцип индивидуации и реакция умножения близко Делёзовым концептам различия и повторения.
- 192 Претензия на вечность — отчаянная уверенность в том, что преодоление страха — подвиг. Уверенность в том, что любое предприятие разума окупается его риском, в том, что одно мгновение может стоить вечности. Нам не представляется возможной аналитика этой претензии; кажется, все действия в ее отношении возможны только в духе паскалевского пари.
- 193 См., напр.: «Обычно сознание приходит к людям тогда, когда они включены в мир смысла» (Батай Ж. Юлия).
- 194 См.: Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.
- 195 Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М., 1994. С. 66.
- 196 Там же. С. 67.
- 197 Там же. С. 68.
- 198 Там же. С. 69.
- 199 Там же. С. 71.
- 200 Там же.
- 201 Там же. С. 83.
- 202 Там же. С. 84.
- 203 Там же. С. 86.
- 204 Там же. С. 88.
- 205 Там же. С. 76.
- 206 Там же. С. 73.
- 207 От начала начал. Антология шумерской поэзии / Отв. ред. В. К. Афанасьева. СПб., 1997. См. «Госпожа сутей праведных...». С. 66—73.
- 208 Симуляционная природа богатства видна из сравнения его в Одиссее: на острове фекийцев царь советует хитроумному мужу перед пиром посмотреть на свои богатства, чтобы «радовалось сердце», а сам Одиссей выражает свое желание поскорее вернуться к милой жене, сыну и богатству. Богатство не случайно стоит в ряду вещей, милых сердцу, ибо оно дарит радость. Нет нужды говорить, что не таково богатство у Кошечки, даже богатство Била Гейтса в контексте традиции, связывающей богатство с кровью, страданием, не таково, как у Одиссея. И лучшим отношением к симулякру богатства было бы не трагическое, как у Пушкина, а ироническое, как в анекдоте о том, как Бил Гейтс, идя на работу, не остановится, чтобы поднять с земли сто доллара купюру, ибо время — деньги. Ирония — это атомная бомба, запущенная в симулякр.
- 209 Батай Ж. Юлия. С. 179—182.
- 210 Батай Ж. История глаза // Батай Ж. Ненависть к поэзии. М., 1999.
- 211 Батай Ж. Юлия // Там же. С. 218.

- 212 См.: Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М., 1998.
 213 Батай Ж. Юлия. С. 218.
 214 Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1982. С. 208.
 215 Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1959.
 216 Это значит спрятаться за пределы возможностей опыта, за объективные пределы субъективности, закопать экзистенциальный страх в трансцендентальной субъективности.
 217 Достоевский Ф. М. Двойник. М., 1992. С. 213.

Глава 5. ОБЪЕКТИВНОЕ ВРЕМЯ. ИДЕЯ ВРЕМЕНИ

- 218 Тугаринов В. П. Философия сознания. М., 1971; Батай Ж. Юлия // Батай Ж. Ненависть к поэзии. М., 1999.
 219 Делёз Ж. Различие и повторение. СПб. 1998. С. 272.
 220 Экхарт М. Духовные проповеди. М., 1912. С. 8.
 221 См.: Делёз Ж. Симюлякр и античная философия // Делёз Ж. Логика смысла. М.; Екатеринбург, 1998.
 222 Напр., по пути увеличения меры порока, когда меньший порок кажется «нравственной высотой».
 223 Цит. по: Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1913.
 224 Там же. С. 170.
 225 Там же. С. 177.
 226 Там же. С. 184–185.
 227 См.: Хоружий С. С. К феноменологии аскезы. М., 1998.
 228 Диалоги «Менон», «Федон», «Федр».
 229 Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. С. 204.
 230 Там же.
 231 Кундера М. Вальс на прощание. СПб., 1999.
 232 Бергсон А. Материя и память. М., 1992. С. 303.
 233 Делёз Ж. Различие и повторение. С. 118.
 234 Там же. С. 116.
 235 См.: Наскаль Б. Мысли. М., 1994.
 236 Например, «мое настоящее заключается в сознании, которое я имею о своем теле» См.: Бергсон А. Материя и сознание. М., 1992. С. 246.
 237 См.: Делёз Ж. Симюлякр и античная литература. Ч. I.
 238 Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I. М., 1994. Культура и ценность. § 71. С. 425.
 239 См.: Батай Ж. Невозможное // Батай Ж. Ненависть к поэзии. М., 1999.
 240 Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1989.
 241 Фрейд З. Я и Оно. М.; Харьков, 1998. С. 850.
 242 Кундера М. Шутка. СПб., 1999.
 243 Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 46.
 244 Там же. С. 49.
 245 Там же. С. 50.
 246 Там же. С. 51.
 247 Обвинение со стороны тварин — это не ответственность творца перед ней: первое предполагает ложные символы, второе — отсутствие вообще каких-либо символов, стало быть, бесконечное страдание.

- 248 Ответственность — способ вернуться из онтологии отрицания к творению.
 249 Любовной — в революционную, что предполагает всякая идеология, не только социалистическая; это переименование страсти структурно близко фрейдовскому концепту сублимирования.
 250 На последнем стоит остановиться: действительно, выбор времени, его альтернативность — не в выборе между грехом и целомудрием — это выбор души, выбор времени — между пустым и полным.
 251 Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. СПб., 1999. С. 50.
 252 Там же. С. 59.

Глава 6. РИТМ

- 253 Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Тотем табу. М.; Харьков, 1998. С. 405. — Или, более подробно: «С указанием на существование нарциссического либидо и на распространение его на отдельную клетку у нас сексуальное влечение превратилось в Эрос, который старается привести друг к другу части живой субстанции и держать их вместе, а собственно сексуальные влечения выявились как черты Эроса, обращенные на объект. Размышление показывает, что этот Эрос действует с самого начала жизни и выступает как «влечение к жизни», в противовес «влечению к смерти», которое возникло с зарождением органической жизни. Мы пытаемся разрешить загадку жизни посредством принятия этих борющихся между собой испокон веков влечений» (Там же. С. 422).
 254 Вестфаль Р. Г. Искусство и ритм. Греки и Вагнер // Русский Вестник. 1880. Т. 147. С. 248.
 255 Там же. С. 245.
 256 См.: Делёз Ж. Симюлякр и античная философия // Делёз Ж. Логика смысла. М.; Екатеринбург, 1998.
 257 Томашевский Б. И. Проблема стихотворного ритма // Литературная мысль. 2. Пг., 1923. С. 126.
 258 См.: Жирмунский В. Введение в метрику. Л., 1925.
 259 Томашевский Б. И. Проблема стихотворного ритма. С. 126–127.
 260 Там же. С. 128.
 261 Белый А. Символизм. М., 1910. С. 251.
 262 Жирмунский В. Введение в метрику. С. 20.
 263 Симюлякр — даже не обман, он — онтологическая петля, петля ритма, возвращения, когда существо поверхности вдруг вскалывает глубин; симюлякр не требует разоблачения: в искусстве он обезоружен чистотой, а в мысли — иронией.
 264 Вестфаль Р. Г. Искусство и ритм. Греки и Вагнер. С. 248.
 265 Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 248.
 266 Томашевский Б. И. Проблема стихотворного ритма. С. 133.
 267 Там же.
 268 Белый А. Символизм. С. 248.
 269 Важно отметить, что все известные нам дифференциации ритма имеют в своей основе пространство и время. В работах В. Н. Холоповой музыкальный ритм делится на четыре вида: регулярная акцентность, нерегулярная акцентность, регулярная времяизмерительность, нерегулярная времяизмерительность (Холопова В. Н.: 1) Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Б. Ф. Егоров. Л., 1974; 2) Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971). В работе А. В. Шнитникова «Ритмы в природе и

общественные пути их изучения» (сборник «Ритмичность природных явлений» (Л., 1971) геологические ритмы различаются по принципу строгости их повторения во времени, отсюда автор различает периодические и циклические ритмы. Теория генетической силы ритма находит свое подтверждение в изучаемой биологией проблеме интродукции. Так, К. А. Соболевский и Э. М. Гонтарь в работе «Особенности ритмов развития некоторых видов *Rumex L.* в связи с экологией и происхождением» (сборник «Ритм роста и развития интродуцентов» (М., 1973. С. 147) утверждают: «... виды щавелей характеризуются сроками вегетации и ритмами развития, отражающими специфику путей их эволюции, сохраняющуюся при интродукции этих видов». Интродукция раскрывает одну из загадок ритмического сообщения: при смене ритма, в данном случае при переходе из природы в культуру, сохраняется ритмический стержень, ритм тела. Между двумя ритмическими поверхностями (природной и культурной) находится носитель ритма, претерпевающий метаморфозу, т. е. то, что живет собственным ритмом, сопротивляясь навязанному. Интродуцент выживает в случае совпадения ритмов и погибает в случае кардинального несовпадения. Но и в первом случае происходят многочисленные мутации. По сути, исследование интродуцентов свидетельствует не о дифференциации, но об однородности ритма.

270 См.: Павич М. Последняя любовь в Константинополе. СПб., 1999.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
ВВЕДЕНИЕ.....	4
Часть I. ТОПОЛОГИЯ РИТМА	
Глава 1. ПОВЕРХНОСТЬ.....	8
§ 1. Эстетика метаморфозы.....	—
§ 2. Статика мысли.....	9
§ 3. Поверхность объективации человека.....	10
§ 4. Мотив.....	11
§ 5. Симулякры. И алиби поверхности.....	13
§ 6. Фантазм.....	16
§ 7. Полифония человека и шизофрения.....	19
§ 8. Событие.....	24
§ 9. «Подгасовка гипостазированного сознания».....	26
§ 10. Шизофреник: машина тел и эффектов. Шизофрения и полифония.....	27
§ 11. Вина, суд.....	29
§ 12. Другой. Еще раз необоснованная претензия.....	33
§ 13. Язык.....	35
Глава 2. ВЫРАЖЕНИЕ.....	37
§ 1. «Бессознательное чистой мысли».....	—
§ 2. Поверхность и спасение.....	39
§ 3. Смех.....	40
§ 4. Действие или жест?.....	46
§ 5. Направление мира: ирония или юмор.....	49
§ 6. Смех, смеси и театральность.....	51
§ 7. Тело.....	53
§ 8. Театральность.....	56
§ 9. Поверхность и выражение.....	58
§ 10. Идеальная игра.....	60
§ 11. От тела к образу. Модусы театральности: 1. Карнавал.....	62

§ 12. Юродство. Модусы театральности: 2. Зрелище	66
Глава 3. МЕТАМОРФОЗА	69
§ 1. Метаморфоза	—
§ 2. Поверхность — выражение — спасение. «Начало» метаморфозы	—
§ 3. Существование и сущность	71
§ 4. Превращение: ясность мысли и чистота человека	75
§ 5. Бытие и небытие метаморфозы. Другой	76
§ 6. Душа и молчание	79
§ 7. Душа и метаморфоза. Складка смерти	82
§ 8. Опасность и спасение	84
§ 9. Зеркальность сущего	87
§ 10. Покаяние	90

Часть II. ХРОНОЛОГИЯ РИТМА

Глава 4. СУБЪЕКТИВНОСТЬ КАК НЕХВАТКА ВРЕМЕНИ. СИМУЛЯКР ВРЕМЕНИ	94
§ 1. Постановка вопроса	—
§ 2. Сакральная и профанная логика. Структура времени	95
§ 3. Желание и ожидание. Переживание времени	97
§ 4. Временность и редукция субъективности	99
§ 5. Трещина субъективности	103
§ 6. Экономия мышления	104
§ 7. Теперь-точка как точка абсолютной памяти, абсолютного забвения	106
§ 8. Нехватка времени	110
§ 9. Желание и ожидание. Соблазн	112
§ 10. Условия времени	114
§ 11. Двойник	116
Глава 5. ОБЪЕКТИВНОЕ ВРЕМЯ. ИДЕЯ ВРЕМЕНИ	120
§ 1. Постановка вопроса	—
§ 2. Две онтологии: творения и отрицания	121
§ 3. Память и «теперь»	123
§ 4. Три времени: прошлое, настоящее, будущее	127
§ 5. Соблазненная память	133
§ 6. Две интенциональности. Юла	135
§ 7. Два конституирования	137
§ 8. Пустая форма времени	140
Глава 6. РИТМ	144
§ 1. Постановка вопроса	—
§ 2. Время и тело	146
§ 3. <i>Rhythmizómenon</i>	150

§ 4. Ритм в поэзии	152
§ 5. Метр и подвижность прошлого	155
6. Топическая дифференциация ритма	159
§ 7. Дифференциация ритма	160
§ 8. Идеальная игра	161
Примечания	164

Научное издание

Евгений Анатольевич Маковецкий

СОЦИАЛЬНАЯ АНАЛИТИКА РИТМА

Жиль Делёз, или О спасении

Редактор *М. В. Земскова*

Обложка художника *Е. А. Соловьевой*

Корректор *И. А. Симкина*

Лицензия ИД № 05679 от 24.08.2001

Подписано в печать 14.05.2004. Формат 60 × 84¹/₁₆.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,23. Уч.-изд. л. 11,54. Заказ *231*.

Издательство СПбГУ, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9.

Тел. (812)328-77-63; факс (812)328-44-22

E-mail: books@dk2478.spb.edu

www.unipress.spb.ru

ЦОП типографии Издательства СПбГУ.
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41.