
SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР

18

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 18 (2017/I)

EUT

Event

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР 18

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal
VOLUME 18 (2017/I)

Event

ISSN	1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)
WEB	www.slavica-ter.org
EMAIL	editors@slavica-ter.org
PUBLISHED BY	Università degli Studi di Trieste <i>Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione</i> Universität Konstanz <i>Fachbereich Literaturwissenschaft</i> Univerza v Ljubljani <i>Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko</i>
EDITORIAL BOARD	Roman Bobryk (<i>Siedlce University of Natural Sciences and Humanities</i>) Margherita De Michiel (<i>University of Trieste</i>) Tomáš Glanc (<i>University of Zurich</i>) Vladimir Feshchenko (<i>Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences</i>) Kornelija Ičin (<i>University of Belgrade</i>) Miha Javornik (<i>University of Ljubljana</i>) Jurij Murašov (<i>University of Konstanz</i>) Blaž Podlesnik (<i>University of Ljubljana, technical editor</i>) Ivan Verč (<i>University of Trieste</i>)
EDITORIAL ADVISORY BOARD	Antonella D'Amelia (<i>University of Salerno</i>) Patrizia Deotto (<i>University of Trieste</i>) Nikolaj Jež (<i>University of Ljubljana</i>) Alenka Koron (<i>Institute of Slovenian Literature and Literary Studies</i>) Đurđa Strsoglavac (<i>University of Ljubljana</i>) Tomo Virk (<i>University of Ljubljana</i>)
DESIGN & LAYOUT	Aljaž Vesel & Anja Delbello / AA

Contents

EVENT IN PHILOSOPHY

- 10 „Са“. Група као догађај и као порекло догађаја.
О саосећању као конститутивном елементу групе
With. The Group as Event and Origin of Event.
On Empathy as the Constitutive Element of the Group
✦ ПЕТАР БОЈАНИЋ
- 30 Философия события и герменевтика памяти: свидетельства утверждения
Philosophy of an event and hermeneutics of memory: certificates of the statement
✦ АЛЕКСЕЙ А. ГРЯКАЛОВ
- 58 Нация как событие: война, Германия,
Франция в «Декарте» Шарля Пегги
The nation as an event: war, Germany, France in the Descartes of Charles Peguy
✦ СЕРГЕЙ ЛЕОНИДОВИЧ ФОКИН
- 90 Герменевтика поэтического события
Hermeneutics of poetic event
✦ ДАНИЭЛЬ УНТОВИЧ ОРЛОВ

EVENT IN POETRY AND ART

- 122 Поэзия как событие: опыт Николая Гумилева
Poetry as an Event: the Experience of Nikolay Gumilev
✦ ОЛЬГА ВОЛЧЕК
- 144 Что такое событие у Александра Введенского
What is an Event in the Poetry of Alexander Vvedensky?
✦ КОРНЕЛИЯ ИЧИН
- 164 Конь Бледный Б. Савинкова (В. Ропшина) и идейное убийство: от события
исторической реальности к событию в литературном произведении
*The Pale Horse by Boris Savinkov (V. Ropshin) and Ideological Assassination:
from Real Historic Events to Events in Literary Work*
✦ БОБАН ЧУРИЧ

- 186 **Проект «ДАП» как инцидент**

The “DAP project” incident

✦ **МИЛАН ВИЧИЧ**

- 200 **Событие фотографии в эпоху медиального поворота**

Event in Photography in the Era of Medial Turn

✦ **ВАЛЕРИЙ В. САВЧУК**

VARIA

- 226 **Самозванство как явление в художественном мире Гоголя**

“Samozvanstvo” as a phenomenon in Gogol’s creation

✦ **ЛАЗАРЬ МИЛЕНТИЕВИЧ**

- 256 **Встреча с собой. Заметки о «Моих встречах с Владимиром Казаковым»**

Meeting with yourself. Notes on “My meetings with Vladimir Kazakov”

✦ **ВАСИЛИСА ШЛИВАР**

REVIEWS

- 282 **Circus fantasticus Бурењине-Петрове**

Circus fantasticus by Burenina-Petrova

✦ **ТАМАРА ЖЕЉСКИ**

- 290 **Мапирање нове реалности**

Mapping the New Reality

✦ **МИЛАН ВИТИЋ**

- 304 **«В начале было слово», а в конце – жест**

“In the beginning was the Word”, and in the end was a gesture

✦ **НИКОЛА МИЛЬКОВИЧ**

Event in Philosophy

■■■■■

**„Са“. Група као
догађај и као порекло
догађаја. О саосећању
као конститутивном
елементу групе**

■■■■■

The complementarity of the terms “group” and “event” is not accomplished in the title *Group as Event and Origin of Event*. My intention is to describe this very relation, which vacillates between interaction and equivalency, and appears in the encounter of the event and the group. This relation could therefore represent a preamble to a theory of institution or even an introduction to institutional action. In order to show that without a group there is no event, or that the group is the condition of something being named the event, and vice versa, that the event implies the existence of a group, I reconstruct the notion of “event”, drawing on my native language as well as the meaning of the word event in Russian (*sobytie*). At the same time, I would like to thematize empathy as the basic field of constituting a group and event, and as the beginning of the institution, that is, the institutional condition.

GROUP, EVENT, INSTITUTION,
COMPASSION, EMPATHY

Комплементарност појмова „група и „догађај“ није постигнута у наслову „Група као догађај и (група) као порекло догађаја“. Намера ми је да опишем управо ову релацију (она варира између интеракције и еквиваленције) која настаје у сусрету догађаја и групе и која би стога могла да представља преамбулу теорије институције или чак увод у институционално деловање. Да бих показао да без групе нема догађаја или да је група услов да нешто именујемо као догађај, односно да заправо догађај имплицира постојање групе, реконструисао бих појам „догађај“, ослањајући се на овај језик и значење догађаја на руском језику (*событие*). Симултано намера ми је да тематизујем „саосећање“ као елементарно поље конституисања групе и догађаја и као „почетак институције“ или као „институционални услов“.

ГРУПА; ДОГАЂАЈ; ИНСТИТУЦИЈА;
САОСЕЋАЊЕ; ЕМПАТИЈА

Поредак речи из којих се састоје наслов и поднаслов овога текста могао би да буде измењен и одмах допуњен. Везник или понекад предлог „Са“, могао би да увек несметано прелази у речи „За“ или „У“. Ако саосећамо са другима („са“ имплицира друге) онда се заједно залажемо за једно осећање (за-једно) или за сећање које ће свакако бити само наше и заједничко. Или смо ми унутар („у“) једног те истог протокола, у коме нас је могуће избројати и у коме је могуће додати и убројати неког новог саучесника и сведока (*событчик*, на руском језику). Две основне речи, „група“ и „догађај“, могуће је сасвим другачије разместити у најави овога текста. „Догађај“ (*событие*, на руском) функционише сасвим различито на различитим језицима. На овом језику додао бих још читав низ речи које се тичу догађаја и које би увек помало уздрмале али, истовремено, и додатно оправдавале моју намеру. Речи „удес“ (удесити, удесан, подесити) или „згода“ (догодити се, погодак, угода, угодити, годати) или „усуд“ (судбина) или „збитак“ (збило, збивати) допуњују протокол који имамо на руском језику и коме овај текст даје предност над другим језицима и археологијама овог појма. Оно што се „догађа“ (сада, у презенту и у несвршеном облику, а не одмах и нагло; упркос томе што се догађај тиче прошлости и онога што је већ „проишао“ те се често именује као некакав *perfect nominans*) односи се неумитно на групу људи која се конституише, која се мења и која живи заједно. Група прави „догађај“ (који истовремено онда прави групу или групност групе) или група се дешава, тако што се делови или чланови групе једни другима приближавају, збијају, пребивају заједно и збивају.

Комплементарност или корелативност речи „група и „догађај“ нажалост нису постигнуте у наслову „Група као догађај и (група) као порекло догађаја“. Ова непрецизност јесте заправо главни по-

кретач рада на овој дескрипцији односно на овом тексту. Намера ми је да опишем управо ову релацију (она варира између интеракције и еквиваленције) која настаје у сусрету догађаја и групе и која би стога могла да представља преамбулу теорије институције или чак увод у институционално деловање. Да бих показао да без групе нема догађаја или да је група услов да нешто именујемо као догађај, односно да заправо догађај имплицира постојање групе и са-бивање (сабирање), реконструисао бих појам „догађај“, ослањајући се на овај језик и значење догађаја на руском језику (*событие* у разлици спрам *event*, *evento*, *événement* или *Ereignis*). Симултано намера ми је да тематизујем „саосећање“ (*сочувствие*, *empathy*, *compassion*, *Einfühlung*) као елементарно поље конституисања групе и догађаја (догађаја путем групе и групе путем догађаја) и као „иницијацију“ или „почетак институције“ или као „институционални услов“ или „минимум“.

Моја претпоставка, коју изводим на овом језику истовремено рачунајући и дајући предност разумевању догађаја на руском језику и разлици у односу на неке друге језике, јесте да се догађај ствара и припрема (удешава), да је предвидљив и увек очекиван и могућ а не нагао и нужно изненађујући и немогућ, да догађај јесте име за промену или непрекидни процес мењања и следа промена,¹ да се дешава у хармонији места и времена, и да догађај има увек аутора – то је група (догађај се нужно односи на све и тиче се свих) а не појединац.

Ево неколико кратких примедби и објашњења које би могле да ову претпоставку додатно прецизирају:

- Ова претпоставка се пре свега директно супротставља теолошком и месијанском протоколу који подразумева неколико карактеристика и различитих варијација уписаних у ла-

1
Разумевање догађаја као промене је у регистру Давидсонових разматрања. Ево једне од нових дефиниција Кирка Лудвига: „Events are changes. If something shrinks or expands, rotates or grows warmer, moves a foot or a mile. A change has occurred – of size, orientation, temperature or position. Something’s shrinking, or rotating, or growing warmer, or moving is in turn an event“ (Ludwig 17).

2

Са мањим или већим разликама ова концепција је присутна и варирана у свим великим тематизацијама појма „догађај“ у последњим деценијама, нарочито у француској филозофији (А. Бергсон (H. Bergson), Ж. Делез (G. Deleuze), А. Бадју (A. Badiou), М. Зарадер (M. Zarader), К. Романо (C. Romano), итд.). На овај или онај начин и Жак Дерида (Jacques Derrida) и Жан-Лик Марион (Jean-Luc Marion) сматрају да је догађај увек супротан објекту или чињеници, да је увек изненађујући, да елиминише хоризонт било каквог очекивања, да је радикалан и да га је немогуће прихватити (*inapticipable*), да је катастрофичан и овако или онако трауматичан и да се увек односи на искуство немогућег (оно што је могуће је предвидљиво и, заправо, не долази или не стиже). У недавном интервјуу ревији *Philosophie* Жан-Лик Марион даје неколико нових и потпуно изненађујућих карактеристика догађаја. Осим што се догађај не може организовати, што је непоновљив и што не може бити идентичан са догађајем који му претходи, догађај се исто тако супротставља политици предвиђања и метафизичкој традицији по којој све има свој →

тинској речи *eventus* и које су затим уклопљене у вокабулару најважнијих западних језика. *Eventus* се односи на долазак, на дешавање које имплицира некакав нови долазак из будућности (*a-venir*), на очекивање – очекујем(о) нешто што однекуд стиже а да то што долази, догађај, заправо нема никакве везе са мојим (нашим) очекивањем и са чекањем (то што долази или то што ће се десити – десиће се „упркос“ ове спремности на „прихватање“ догађаја). То што наилази и што треба да дође заправо долази ниоткуда, непланирано, непредвидљиво и није никако у поретку могућег.²

- Догађај се тиче групе – производи га група и сачекује га и прихвата група. У том смислу ми очекујемо или ми припремамо догађај, док нас истовремено он формира и одређује.³ Изненађење (изненандни акт који не може да буде импликација неког претходног акта) не може да буде главна особина догађаја зато што је пука последица принципијелног незнања, когнитивне неспособности и лимитираности неке групе да предвиди оно што нека друга група већ спроводи у дело или „спроводи у догађај“. Једна група зна оно што нека друга група не зна и за коју „догађај“ који јој ова прва припрема има статус потпуног изненађења.⁴ Ово још увек не значи да догађај, пошто се „десио“ није истовремено „изненадио“ све актере и различите групе па и оне који су га брижљиво припремали. Интензитет „изненадног“ догађаја производи, пре свега, заједничка фокусираност свих учесника (колективна интенционалност) – и оних који су га припремили и оних који га само прихватају као чињеницу (који га евидентирају и којима је постао очевидан). И једни и други га присвајају заједно као свој властити и тек као власништво удружене и

конституисане групе, догађај добија статус да се заиста и догодио.⁵

- Догађај је неуспео у мери у којој се односи или не односи на заједницу свих и на са-живот свих заједно. Овај регулативни принцип елиминише случајне инциденте и разврстава различите локалне и привремене промене које се односе на мале групе, мали број људи или на појединца.⁶
- Сила или насиље, као и различити феномени који их прате (рањивост, повреда, бол, смрт, итд.) су вероватно најважнији покретачи и садржаји немира и промена који потенцијално могу да буду именовани речју „догађај“. Ако онај који болује или ако група људи која је у невољи манифестују свој проблем и зову у помоћ, симултано са мојим одговором, са уживљавањем и саосећањем са њиховом патњом, ја понављам заједно са њима њихов позив у помоћ, оглашавам га и појачавам, те зовем (све) остале да се ангажују и помогну. Када дајем или пружам помоћ, истовремено призивам групу и тиме потврђујем да је моја помоћ сасвим недовољна да би се проблем неке индивидуе или групе решио. Ова моја свест и потреба за удруживањем или групом или институцијом, моја спознаја да само сви удружени можемо да смањимо или сасвим укинемо проблем „који је преда мном“, поче-

→ дефинитивни узрок и где унутар времена не могу постојати никакви изненадни прекиди и неповљиви потреси (Marion 66–70).

3
Супротно од Мариона (и не само Мариона) кој пише: „Ce n'est pas moi qui fais l'événement (...) c'est l'événement qui me fait.“

4
Поново супротно од Мариона који сматра да је изненађење, које показујемо понекад, на пример „11 септембра 2011“, изговарајући „C'est impossible“, довољан доказ да се десио догађај. За једну другу групу људи која је припремала ово изненађење за све остале, није било ничега немогућег.

5
Једна од немачких речи којом се обележава догађај је Ereignis и она у себи садржи операцију присвајања, својства, власништва али и очевидности.

6
Величанствени пројекат Фјодорова (велики и узвишен истовремено) о филозофији општер посла или деловања подразумева неколико задатака и акција: идентификацију проблема који се тиче сваког појединачно (смрт); идентификацију проблема који се тиче свих и заједнички је проблем (смрт); кооперативно деловање нужно свих у отклањању проблема који погађа све заједно и свакога појединачно. Смрт је догађај само уколико се односи на све и уколико отвара могућност конструкције заједничког градилишта и заједничког рада на њеном укидању.

7 *Agir avec compassion, penser un soin (en)* је наслов дескрипције семинара који воде две младе филозофине Полин Беге (Pauline Bégue) и Зона Зарић и који се одржава 2016–2017 у *Hotel-Dieu* у Паризу. Конструкција ове синтагме „agir avec compassion“ („деловати саосећајући“) подразумева да је саосећање некакав додатак деловању и да нема деловања (речима или гестовима) које је аутентично „испуњено“ искључиво са „саосећањем“ или да нема деловања које искључује све оно што није „саосећање“.

так је конструисања догађаја који нас све уједињује пред проблемом (проблем је сада „пред нама“). Обавеза да је мој проблем сада наш проблем, проблем свих нас, имплицира заједничко деловање групе или институције односно конституисање идентитета групе на основу почетног уживљавања и саосећања.

Али шта је то почетно, прво или можда прелиминарно (са)осећање и на који је начин оно конститутивни елемент групе? Да ли поднаслов овога текста открива један нов и скоро немогућ задатак? „Конститутивни елемент“ имплицира да се без „саосећања“ (или уживљавања, сажалења, емпатије, *compassion*; ове речи или ови протоколи нису наравно у синонимији али их је увек до сада било веома тешко разликовати) група не може формирати и не може трајати. Када кажемо да је саосећање „конститутивни елемент групе“ то значи да се у правилима по којима група функционише нужно налази елемент „саосећања“. Свакако ми можемо да замислимо постојање једног оваквог удружења које „делује саосећајући“,⁷ али чини ми се да постоје и неке друге групе, на пример мала група навијача Црвене Звезде која креће на утакмицу свога тима (такође групе) чије деловање изгледа није или уопште неће бити у хармонији са „саосећањем“ и „уживљавањем“. Уколико су међутим чланови ове групе недавно посетили у болници два своја члана, које је претукла у Москви једна друга група навијача, уколико неки од њих скупљају новац и помажу њиховим породицама (помоћ коју ове породице добијају од социјалних институција није довољна за живот), да ли можемо да говоримо о деловању групе или само о деловању неких чланова те групе? Парадоксална могућност да једна група може да се формира у

исто време док прецизно уништава неку другу групу (геноцидалне интенције или геноцидални акти се на овај начин често и уверљиво објашњавају), допушта да за нас у сасвим другом плану буде група која „делује саосећајући“ само према својим властитим члановима или деловима. Ипак, уколико група или део групе поседује способност да „делује саосећајући“ према својим властитим члановима зар она онда не поседује једнаку способност да „делује саосећајући“ према странцу или некој страни групи, на пример великој групи избеглица? Зар овај евентуални капацитет или потенцијал „добрих аката“ који група поседује као таква није довољан разлог да можемо да замислимо да она делује на исти начин „према споља“?⁸

Да би саосећање заиста био „конститутивни елемент групе“ нужно је да се једна група не може конституисати као *agent* без саосећања (на енглеском се овај проблем може редуковати на оно што зовемо „*the problem of collective agency*“); затим да група има обавезу да „делује саосећајући“ (дакле, увек и нужно мора да делује у складу са овом обавезом а не само понекад); и да овакву обавезу да се тако делује имплицира управо овај протокол који сасвим непрецизно зовемо „саосећање“ или „уживљавање“ или „емпатија“. Осим проблема да пронађемо прецизну карактеристику „деловања саосећањем“ (ради се о томе да саосећање или емпатија не буду само додаци деловању [„деловати са“] него увек препознатљиве форме деловања), наш најважнији задатак би се састојао у проналажењу протокола који обавезује и нас и друге а онда и „све друге“ (Ми) да „делујемо саосећајући“. Моја претпоставка би била да смо сви ми појединачно обавезни да „делујемо саосећајући“, али и да „снага обавезе“ имплицира да наше дело-

⁸ „Саосећање“ или „емпатија“ су секундарни акти (оклевам да их назовем емоцијама, али оклевам и да их назовем актима; Едит Штајн (Edith Stein) на неколико места *Einfühlung* назива *Akte*) и представљају неку врсту „одговора“ на акцију или испољавање неког другог („*La primauté de l'autre*“, N. Depraz). Овог другог Хусерл (Husserl) и Штајн, на почетку 20. века, увек именују као странца (*Fremde*), управо због немогућности да се са њим направим нека стабилна релација. Пријатељ, кога на једном месту помиње Штајн такође онтолошки има статус странца. У параграфу 2. првога дела „*Deskription der Einfühlung im Vergleich zu anderen Akten*“ књиге *Zum Problem der Einfühlung*, Штајн пише: „Пријатељ ми је пришао и испричао да је изгубио свог пријатеља и запазио сам (*gewahre*) његову бол (*seinen Schmerz*). Каква врста разумевања се ту десила (*Was ist das für ein Gewahren?*)?“ (Stein 1917: I, §2).

9 У следећем одломку текста „Compassion: The Basic Social Emotion“ Марта Нусбаум објашњава проблематичност статуса саосећања или сажаљења: „Бранитељи као и противници саосећања у правној теорији, овој емоцији приписују „ирационалност“. Неки је због тог разлога чак и искључују из правног просуђивања, док неки други, обратно, допуштајући је као ирационални али ипак вредан додатак разуму, ослабљују његову позицију омогућавајући противницима лаке нападе“ (Nussbaum 29, сада такође у M. Nussbaum, *Upheavals of Thought: A Theory of the Emotions*).

10 Синтагма „социјална онтологија“ је данас у потпуности англосаксонска дисциплина филозофије (Серл (Searle), Гилберт (Gilbert), Туомела (Tuomela), итд.), али је њено порекло у Хусерловим текстовима о интересубјективности. Око 1910. у поглављу *Soziale Ontologie und deskriptive Soziologie* Хусерл даје прву скицу једне будуће дисциплине.

11 Следим у потпуности Нусбаум. „Саосећање, у филозофској традицији, јесте средишњи мост између индивидуалног и заједнице (a central bridge between →

вање конституише нови ентитет или „group agency“ који „делује саосећајући“. Да ли је то могуће или зашто то није могуће?⁹

У контексту социјалне онтологије¹⁰ и у оквиру теорија институционалног деловања (или класификацији репертоара различитих социјалних аката), мислим да би протоколи као што су „саосећање“ или „емпатија“ били оправданији (или би имали много прецизније одређење) уколико би их истраживали на прелазу између индивидуалног и колективног (на овај или онај начин супротно од Хусерла или Едит Штајн, те стога вероватно у контексту неких сасвим неразвијених и недовољно тематизованих идеја Теодора Липса (Theodor Lipps) и Макса Шелера (Max Scheler)).¹¹ И Хусерлова скица пројекта о емпатији коју тематизује у својим интересубјективним списима и пројекат Едит Штајн о емпатији (њена теза *Zum Problem der Einfühlung* је одбрањена 1916), утемељени су на стриктном антагонизму и критици у односу на један нови протокол који у Липс, а касније и Шелер, именују са *Einfühlung* (са једним „s“; „уживљавање у једном“).¹² Наиме, могућност да „саосећамо“, да нешто заједно и истовремено осећамо и оживљујемо са неким другим (*Mitfühlen*; *mitfühlender Akt* или *Akt des Mitgefühl*; на енглески је *Mitfühlen* преведено као „Fellow Feeling“), доводи до тога да „ја“ и „ти“ конструишемо или реализујемо заједно један акт. Тако је обезбеђен услов за евентуално остваривање новог субјекта „Ми“. *Einfühlung*, уживљавање у једном или уједињење, идентификација (на италијанском *unipatia*; на енглеском „Feeling of Oneness“) представља за Липса истинску, реализовану и успелу емпатију.¹³ Edith Stein, потпуно следећи свога учитеља, одриче могућност овог прелаза са „психофизичке конституције индивидуе“ на неко више јединство или на конституцију „једног новог субјекта вишега реда“. Међутим Хусерл, око 1910, у својим рукописима

који су објављени знатно касније, на овај начин описује овај тренутак неизвесности и прелаза:

Дакле, потребно је разматрати следећу ствар: брак, пријатељство, све су то колективне јединице (*kollektive Einheiten*) које се „рађају“ (*erwachsen*) у „психичким“ односима различитих људи и везе међу њима запоседају највиши ниво врсте (*zu einer höheren Einheit verbinden*). Постоје особе повезане једне с другима; постоји њихова веза и та веза „садржи“ (*besteht*) различите диспозитиве (различито се манифестује) и одговарајуће (саприпадне) чинове (*in Dispositionen und zugehörigen Akten*), када се особа А односи чиновима према особи Б, и када је њихова веза у неком односу према другим одговарајућим чиновима (*entsprechenden Akten*), и то на такав начин, да, истини за вољу, обоје постају свесни реципрочности, или могућности реципроцитета њихове везе (Husserl 101).¹⁴

Изгледа да су различите варијанте приближавања „особе А“ – „особи Б“ и њихове размене аката („осећати се [као] једно [заједно] са другим“ [*sich Eins fühlen mit*] или „осећати се заједно“ као „бити заједно“ или „бити једно“ или „бити у једном“), о којима говори овај Хусерлов фрагмент, као и неколико малих и ретких одломака Липса и Шелера, остале сасвим

→ *the individual and the community*)“ (28). Мислим да би ова социјална или институционална димензија „саосећања“ или „емпатије“ требала да допуни политичку или солидарну или космополитску или медицинску димензију коју развијају Зона Зарић и Полин Бере. У поглављу *E. Public institutions* Нусбаум пише: „(...) такође, изгледа истинита тврдња да конструкција ових институција утиче на развој саосећања код појединаца. Посто саосећање захтева слична-осећања (*fellow-feeling*), њено настајање је потпомогнуто институцијама које људе смештају у сличне услове/околности, ослабљујући или уклањајући хијерархије богатства, рода и класе“ (57).

12
У првом делу књиге *Zum Problem der Einfühlung und Empfindung* (поглавље *Einfühlung und Empfindung*) Штајн без оправдања одбацује Липсову идеју и могућност стварања „Ми“ и „једног новог субјекта вишег реда“. „За време свoga курса *Природа и дух*, Хусерл је рекао да спољни објективни свет може да буде схваћен искључиво интерсубјективно, то јест путем мноштва спознајних индивидуа које комуницирају једне са другима. Искуство других појединаца је дакле, унапред

стечено. Хусерл је то искуство називао *Einfühlung* (уживљавање) повезујући га с радовима Теодора Липса, иако није објашњавао у чему се оно састојало. Потребно је стога превазићи тај пропуст: желела сам истражити шта јесте *Einfühlung*. То се није допало учитељу. Па ипак, у самом тренутку када је требало да прогутам још једну пилулу, од мене је захтевао да свој рад водим директно се супротстављајући Теодору Липсу“ (Stein 2008: 351).

13
Шелер касније употребљава синтагму *Einfühlung qua Einfühlung* коју Депраз на француски преводи са „*empathie émotionnelle*“ (Depraz 195). У својој књизи *Wesen und Formen der Sympathie* из 1923. Шелер проналази да се на пример у рату испуњује ово *Einsgefühl*.

14
Реч „колективи“ или „колектив“ Хусерл касније мења синтагмом „нови објектитети вишег степена“ (*neue Objektitäten höherer Stufe*). „Ти објектитети вишег степена нису утемељени само на додатни начин у природним објектима обдареним свесном телесношћу, већ ми је, што се и подразумева, човек као еготично биће, мени који сам опредељен у наукама духа, већ и сам објект своје средине“.

потиснуте у историји разумевања групе у контексту емпатије или саосецања.

Два примера : на почетку текста „Individuum und Gemeinschaft“ из 1922 (рад је објављен у Хусерловим *Jahrbuch*) Едит Штајн се поново враћа „Струјању заједнице“ и „Структури заједничког доживљаја“ (*Der Erlebnisstrom der Gemeinschaft. Die Struktur des Gemeinschaftserlebnisses*). Она пише и поново ригорозно одбија да се бави оним што је за нас или за мене данас најважније:

Крајње је чудесно (wunderbar) како ово Ја (Ich), независно од своје јединствености и усамљености (Einzigkeit und Einsamkeit), може да уђе у неку животну заједницу (Lebensgemeinschaft) са другим субјектима, како појединачни субјект постаје члан неког наиндивидуалног субјекта, те како се у актуелном животу једне такве заједнице субјеката (Subjektgemeinschaft) или заједничког субјекта (Gemeinschaftssubjekt) такође конституише наиндивидуално струјање доживљаја (Erlebnisstrom). Како су за један субјект дати други субјекти, те до које мере таква датост представља претпоставку живота заједнице – то овде не желимо да истражујемо.

Затим наставља:

[... Театарска] трупа, чији сам члан, у жалости (Trauer) је због губитка свога управника (Führers). Упоредимо с тиме жалост коју осећам при губитку личног пријатеља (eines persönlichen Freundes fühle). 1. субјект доживљавања је различит, 2. структура доживљаја је другачија; 3. струјање доживљаја у које улази дати доживљај другачије је обликовано. (...)

Извесно је да сам, као појединачно Ја, испуњена жалошћу. (...) Ми који осећамо жалост то чинимо у име целокупне групе и свих који јој припадају. Жалост је субјект заједничког доживљаја који живи у нама, појединачним индивидуалним субјектима који јој припадамо. Ако учествујемо у неком заједничном доживљају осећамо да је наша субјективност погођена. Жалим као члан трупе, а трупа жали у мени (Dieses Subjekt fühlen wir in uns getroffen, wenn wir ein Gemeinschaftserlebnis haben. Ich trauere als Glied der Truppe, und die Truppe trauert in mir).
 [...] Заједнички субјект (Gemeinschaftssubjekt) о коме говоримо, уколико се посматра као „чисто Ја“ (reines Ich), не треба схватити као нешто појединачно. Доживљај заједнице не настаје из заједничког субјекта на исти начин као појединачни доживљај из појединачног Ја. (...) Доживљаји заједнице, као и појединачни доживљаји, на крају крајева, настају из појединачних Ја која припадају заједници. Али немогућност настанка неког „чистог Ја заједнице“ (reinen Gemeinschafts-Ich) није у супротности са нашим извођењима о заједничном субјекту. Изрази „Ја“ и „субјект“ су вишезначни. (...) Заједнички субјект не постоји као аналогон чистом Ја (Stein 1922: 119–120).¹⁵

15

У преводу Ч. Копри-
 вице овај текст се на-
 лази у зборнику *Како
 живети заједно*, ур. П.
 Бојанић & В. Ђокић,
 Београд, Архитек-
 тонски факултет,
 2017. (у припреми).

Сва ова оклевања показују невероватни отпор према конструкцији групе или заједнице. Неколико фаталних операција Едит Штајн „утемељују“ немогућност и неоправданост идентитета групе или групе као агента (данас би то на овај начин рекли) који има способност да производи групне акте или истинску жалост: а) појединачни доживљаји имају предност над некаквим псеудо доживљајем заједнице као такве; б) појединачни доживљаји су сведени на имагинарна разумевања или персоналну контемплацију онога што се дешава другоме – углавном

16 „Филозоф који жели да изучава Ми требало би да буде изузетно пажљив и да зна о чему говори. Шта више, не постоји само један Ми-субјект: граматика нас учи да постоји и Ми-додатак (Nous-complément) као и Ми-објект. (...) Једно Ми „Ми их гледамо“ (le Nous de „Nous les regardons“) не би могло бити на истом онтолошком плану као и Ми „они нас гледају“ (le Nous de „ils nous regardent“). (...) У реченици: „Они ме гледају“ (Ils me regardent) желим да укажем да самог себе доживљавам као објекта за другог, као Себе отуђеног (Moi aliéné), као трансценденцију-онога који је трансцендиран. Уколико реченица „Они нас гледају“ (Ils nous regardent) треба да означи стварно искуство, потребно је да у том искуству искусим то да сам ангажован с другима у једној заједници трансценденције-оних који су трансцендирани или отуђених „Ја“ (il faut que dans cette expérience j'éprouve que je suis engagé avec d'autres dans une communauté de transcendances-transcendées de „Moi“ aliénés)“ (Sartre 486).

је то бол; ц) појединачни доживљаји се никада не сабирају, не мешају, не замењују места, не броје и не гомилају већ су потпуно апстрактно „састављени“ у ономе што заправо не постоји – у заједници или групи; заправо су одвојени једни од других; д) појединачни доживљај је личан, скривен од других, никада јаван и манифестован; е) сусрет са другим, афективност, симпатија нема свој израз и манифестацију те стога припада такозваним негативним социјалним актима.

Други пример је настао 1943, у трећем делу књиге *L'Être et le néant*, нови феноменолог Сартр (Sartre) на неколико страна у поглављу „L' 'être-avec' (Mitsein) et le 'nous'“ покушава да конституише „Ми“. Граматика француског језика му допушта, сасвим оригинално и лако, да конструкцију „Ми“ спроведе путем „Le „Nous“-objet“ и „Le nous-sujet“ (ми-објект и ми-субјект). Сартр је веома уверљив када показује значење и дистинкцију нас који вршимо неку радњу (гледамо друге) и других који нас гледају и објективизују.¹⁶ Ево његовог примера који теба да обезбеди постојање групе и колективне интенционалности:

Седим на тераси једног кафеа: посматрам друге конзументе и сам сам посматран. Ту смо у најбаналнијем сукобу с другима (биће-објекат за другог који нисам ја, моје биће-објект за другог) (l'être-objet de l'autre pour moi, mon être-objet pour l'autre). Али ево наједном (tout à coup) се у суседној улици изненада догодила несрећа (incident): лаки судар, на пример, између камионета и таксија (entre un triporteur et un taxi). У тренутку када и сам постајем посматрач те несреће (spectateur de l'incident), осећам да сам не-тетички ангажован у једном ми (je m'éprouve non-thétiquement comme engagé dans un nous). Такмичења, лаки предходни сукоби (légers conflits antérieurs) нестају и свести које

обезбеђују материју овог ми (la matière du nous) управо су исти код свих конзументата: ми посматрамо догађај и у њему учествујемо (nous regardons l'événement, nous prenons parti). (...) То ми се доживљава кроз специфичну свест, није нужно да сви конзументи на тераси буду свесни да постају то ми да бих се и ја сам осетио ангажован у том ми заједно с њима (il n'est pas nécessaire que tous les consommateurs de la terrasse soient conscients d'être nous pour que je m'éprouve comme étant engagé dans un nous avec eux) (Sartre 485).

У овом театру највећа грешка се налази у Сартровом закључку: да би група била заиста компактна и прецизно конституисана није довољно да само неко (било ко; на пример Сартр) буде једини свестан да је њен део и да јој припада. Да би група била група потребна је заједничка свест свих појединачно да јој припадају и колективна пажња и интенционалност свих појединачно и истовремено (М. Гилберт), која у овом Сартровом примеру нажалост није постигнута. Група се распала у оном тренутку када је конституисана, искључиво зато што Сартр не помиње истинско ангажовање око решавања проблема који је изазвао инцидент и евентуалну помоћ повређенима. Сартрово умањивање важности инцидента који се десио (он каже да је то био „une collision légère“), de facto онемогућује конституисање групе кроз заједничку мобилизацију свих који би тако имали обавезу да помогну угроженима. Пошто је инцидент небитан и пошто је штета веома мала, група једноставно нема времена да се само-тематизује. Иако Сартр употребљава реч „догађај“ – догађаја уопште нема.

Насупрот, замислимо сада да је инцидент који се десио на улици био страшан, да је штета била велика, али да од околних пролазника и „les consommateurs“ ипак није хитно (ова реч је важна) конститу-

исана јединствена група људи која би могла да делује, да „делује саосећајући“. Помоћ је на тај начин каснила и насиље на крају није било на време прекинуто и довољно ублажено. Зашто је то тако и да ли је ова сцена уопште могућа? Да ли је „величина догађаја“ или „снага догађаја“ асиметрична у односу на конституцију групе?

Погледајмо члан 223–6 француског кривичног закона који је донесен пре неколико година и то његов први део. Ради се о „појму одсуства пружања руке особи у опасности и изостанку притицања у помоћ угроженој особи“ (*la notion de non assistance à personne en danger et l'omission de porter secours à personne en peril*):

Биће кажњен свако ко намерно не помаже особи која је у невољи притом не доводећи у опасност свој или живот треће особе, а да је у прилици да помогне било кроз лични чин или изазивајући помоћ других (*Sera puni des mêmes peines quiconque s'abstient volontairement de porter à une personne en péril l'assistance que, sans risque pour lui ou pour les tiers, il pouvait lui prêter soit par son action personnelle, soit en provoquant un secours*).

Иако је законодавац тако аранжирао овај члан да се односи искључиво на појединца који је у невољи и на појединца који абстинира и не помаже му (овакви „преступи не-деловања“ [*infractions d'abstention*] су обично веома ретки у кривичним законима; упркос томе да индивидуа Х има интенцију да нешто учини и промени – она ипак на крају не чини ништа – управо то је дефиниција негативне акције), његова намера јесте да казни све појединце који заправо нису у стању да се уједине и конституишу као група. Искључиво конституисање групе људи (уједињење повећава моћ и снагу) може укинути страх и тако спречити још већу опасност. Да

би ово било могуће чини ми се да је прво нужно одмах напусти-
ти старе романтичне представе о емпатији (или саосећању) као
пориву или способности да се буде на „месту“ жртве, на „месту“
оштећеног или онога кога боли и који трпи (оних које боли и који
трпе). Ради се о нечему сасвим другом. Мислим да група, социјално
и дисциплиновано деловање може да приближи индивидуе јед-
не другима (овакво деловање је *a priori* емпатијско и уживљено) и
тако смањи насиље и бол. Овакво деловање свакако подразумева ново
разумевање догађаја. ♡

Литература

- DEPRAZ, NATALIE, 2014: *Empathie et compassion* // Berthoz, A.; Jorland, G. (red.). *L'Empathie*. Paris: Odile Jacob.
- HUSSERL, EDMUND, 1973: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Band II*. Dordrecht: Marinus Nijhoff.
- LUDWIG, KIRK, 2016: *From Individual to Plural Agency: Collective Action*. London – New York, Oxford University Press.
- MARION, J.-L., 2017: *L'événement, c'est l'impossible qui se réalise* // *Philosophie* 108 (avril 2017).
- NUSSBAUM, MARTHA, 1996: *Compassion: The Basic Social Emotion* // *Social Philosophy and Policy Foundation*. New York.
- SARTRE, JEAN-PAUL, 1943: *L'Être et le néant*. Paris: Gallimard.
- STEIN, EDITH, 2008: *Vie d'une famille juive*. Paris/Toulouse/Genève: Cerf.
- STEIN, EDITH, 1922: *Individuum und Gemeinschaft* // *Jahrbuch für Philosophie und phenomenologische Forschung*. Band 5 (1922).
- STEIN, EDITH, 1917: *Zum Problem der Einfühlung. Teil II–IV der unter dem Titel: Das Einfühlungsproblem in seiner historischen Entwicklung und in phänomenologischer Betrachtung vorgelegten Dissertation*.
<http://www.edith-stein-archiv.de/wp-content/uploads/2014/10/05_EdithSteinGesamtausgabe_ZumProblemDerEinfuehlung_Teil_II_IV.pdf> 10. 10. 2016.

Резюме

В данной статье предпринята попытка описать взаимоотношение понятий «группа» и «событие», с установкой на «группу как событие» и «группу как причину события». Я хотел показать варьирующее между интеракцией и тождеством взаимоотношение, которое зарождается в столкновении события и группы, и которое по этой причине могло бы представлять собой преамбулу к теории институции или даже введение в институциональное действие. Чтобы продемонстрировать, что без группы нет события, или же – что группа является предпосылкой, чтобы что-либо назвать событием, т. е. что само событие подразумевает существование группы, я восстановил понятие «событие», опираясь на сербский язык (*догађај*) и на значение слова «событие» в русском языке. Одновременно я обозначил «сочувствие» как основополагающее поле учреждения группы и события, и как «начало институции» или же «институциональную предпосылку».

Petar Bojanić

Petar Bojanić studied philosophy at the University of Belgrade and at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris), where he received his D.E.A. for a work on La figure de la paix chez Levinas et Kant (supervised by Jacques Derrida) in 1997. In 2003, he received his Doctorat de 3e cycle from the University of Paris X (Nanterre) for his dissertation La guerre (dernière) et l'institution de la philosophie (Dissertation committee: Etienne Balibar, Gérard Bensussan, Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy). Since 2009, he is director of the Centre for Ethics, Law and Applied Philosophy (CELAP) in Belgrade. Since 2010, he also serves as director of the Institute for Philosophy and

Social Theory (IFDT). Moreover, he is the director of the Center for Advanced Studies – South East Europe (CAS) at the University of Rijeka since its founding in 2013. He has held numerous fellowships and visiting professorships, inter alia at the Society for Humanities at Cornell University (USA), at the Centre for Modern Thought at the University of Aberdeen (Great Britain), at the Institute of Advanced Studies at the University of Bologna (Italy), and at KWI Essen (Germany). Last books: Violence et Messianisme, Paris-Milano, Librerie Philosophique J. Vrin, 2015; Institucionalno delovanje, Novi sad, Akademska knjiga, 2016; Violence and Messianism, London, Routledge, 2017 (in preparation).

■■■■■

**Философия события
и герменевтика
памяти: свидетельства
утверждения**

■■■■■

The article deals with the definition of the event in term of topological twist of modern philosophy. It is shown that the actual state of the reflection event is characterized by a common attraction background and its uncertainty. Uncertain presents as the vital energy of the event. War checks the validity of reflection, transforming uncertainty and the extraordinary. Political calls as question the present with its manifold manifestations and the extreme complexity of defining a single largely — constant characteristics of existence, without understanding that the life of society is deprived of the actual event meaning.

THE EVENT, TOPOS, SUBJECTIVITY,
HERMENEUTICS, REFLECTION, WAR,
TERROR, MEMORY, LANGUAGE

В статье рассмотрены определения события в перспективе топологического поворота современной философии. Показано, что актуальное состояние рефлексии события характеризуется общим аттрактирующим фоном — это *неопределенность*. Неопределенное присутствует как жизненная энергия события. Война проверяет действенность рефлексии, трансформируя *неопределенность* и *чрезвычайную* норму. Политическое ставит под вопрос *настоящее* с его многообразием проявлений и чрезвычайной сложностью определения единого во многом — константных характеристик существования, без понимания которых жизнь социума лишается действительного событийного смысла.

СОБЫТИЕ, ТОПОС, СУБЪЕКТИВНОСТЬ,
ГЕРМЕНЕВТИКА, РЕФЛЕКСИЯ,
ВОЙНА, ТЕРРОР, ПАМЯТЬ, ЯЗЫК

1 «Те единства или целостности, которые я называю событиями, есть актуализация того, что возникает. Как следует характеризовать то, что таким образом возникает? Имя «событие», данное такого рода целостностями, привлекает внимание к имманентно происходящему вместе с актуальным единством....Мы должны начать с события, приняв его за конечную единицу природного явления. Событие должно иметь отношение ко всему существу, в том числе ко всем другим событиям» (Уайтхед 152–153, 163).

2 Ср.: «История ментальности есть история любви, сексуальности, страха смерти и так далее (то есть тех аспектов человеческого существования, которые, как считалось, обладали относительным иммунитетом к историческим изменениям и квази-естественным постоянством)» (Анкерсмит 2007: 380).

Тема события обращает ко всему многообразию понимания — от *Dasein* фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера, «философии поступка» М.М.Бахтина, «чистого события» как безличной до-индивидуальной сингулярности (Жиль Делез) и возможного характера процедур понимания («единство моментов истин») Алена Бадью до «научного концепта» в трудах А.Н.Уайтхеда.¹ Сложилась и продолжает формироваться множественность взаимодействующих позиций и концептов — можно говорить о событийном повороте в современной философии. И хотя понятие современности сразу же требует уточнения временных и проблемных характеристик, сам факт того, что тема события ставит вопросы о смысловой картографии и стратегиях рефлексии, говорит о значимости. Первая половина XX века находилась под обаянием идей времени и временности («хроно-логика») — во второй половине прошлого столетия и начале нового века актуализирована тема структуризации, расположенности и пространства (место, топос, расположенность, ландшафт, граница, точка-место). Показательной становится эстетическая топография события.

Соответственно представление события может выступить как актуальная организации субъективности — в общем контексте (пост)современного сознания можно говорить о специфическом усилии понимания как «производстве присутствия». Событие мысли и существования вживается в пространство понимания: дурная бесконечность «времени-после-времени» окорачивается сопротивляющимся местом. Особую значимость имеет эстетическая рефлексия — современность предстает как особого рода произведение, в котором чувственно-телесные интуиции соотнесены с рефлексией и историей ментальностей.² Так современность на свой лад реализует призыв раннего Гегеля к созданию

объединяющей идеи красоты в высоком платоновском смысле — реализует с искажениями идеи и форм, но сохраняя главный смысл эстетического: «равное развитие всех сил, как единичного, так и всех индивидов».³ Более того, современность не могла оформиться без соответствующей мифологии формы.⁴ Эстетическое полагается в основание «разумной мифологии», без которой невозможны сознание и рефлексия. Но сегодня «современность как произведение» предстает завершенной — прошлое как бы помещается в рамку, хотя на переходе к новому тысячелетию продолжают активно действовать идеи, чувства, память и воображение модерна.

Событие рождается на пересечении общего и неповторимого как особого рода «сингулярность». «Время после оргии» (Жан Бодрийяр) по-разному переживается в разных местах — понимание идентичности продуктивно только в топографической тематизации.⁵ Ключевые понятия переориентированы: временной оттенок уступает место оттенку соотнесенности. Есть основания говорить о топо-графическом и топо-логическом изводе рефлексии, что соответствует философии события. Меняются культурно-исторические разметки («графы пространства»): может казаться, что пространство («было ваше — стало наше») даже более незащищено, чем время. Но на самом деле это не так. Место предполагает основания существования: на место персонажа в структуре может быть поставлен другой персонаж. Существует обратимость современных повествований — логика места сталкивается с логикой (логиками) другого места. Конфликтуют, сотрудничают и враждуют друг с другом не времена, а места. Воюют за места обитания: сбившиеся места превращают время в бессмыслицу вневременного всеразрушительного террора («*Postmodern Terrorism*»). Основы

3
«Философ подобно поэту должен обладать эстетическим даром. Люди, лишённые эстетического чувства, а таковы наши философы, — буквоеды. Философия духа — это эстетическая философия» (Гегель 212).

4
«До тех пор пока мы не предадим идеям эстетический, то есть мифологический характер, народ не проявит к ним интереса, с другой стороны, пока мифология не станет разумной, философ будет её стыдиться» (Гегель 213).

5
Психологически значимы формы репрезентации пространственных знаний в сознании личности. Социологии и философии важны текстуально фиксированные представления всего общества о пространстве — изучение национального мира образов и символов как коллективных «ментальных карт» актуально тематизирует воображение и репрезентации, связанные с идентичностью и предназначением этноса и осуществлением власти (Шенк 43–44).

6

«В этом – исток современности: она приносит с собой разворачивание «субъективного» в относительно объективное, разворачивание того, что было зыбким и не давало основы и опоры, в задающее себе самому опору и основу; превращение дикого мира в сделанное и придуманное нами» (Слотердайк 570).

существования взорваны интенсивным стремлением представлений — зазоры между ними заполняет «диффузный цинизм».⁶

Именно в отношении к событию сознание современности очо-
рачивается новым этосом, что чрезвычайно важно для определе-
ний ценностных аспектов рефлексии и существования. Событие
конструируется, но оно же и конструирует — взаимостремление
опыта и рефлексии одновременно различены и объединены. От-
крывается парадоксальный опыт события: поворот сознания
«вокруг события» в пределе способен обнаружить не исходную
заданность абсолютного смысла, а лишь другое событие, возника-
ющее здесь и теперь. Точно так значимый для понимания события
эстетический опыт одновременно индивидуален и закономерен:
в нем хаос просвечивает сквозь логику композиции как рацио-
нального построения (В.М. Жирмунский). Событие оказывается
уходящим из сетей истолкования и не схватываемо ни через обра-
щение к структуре означивания, ни через обращение к «класси-
ческой» онтологии. Рефлексия, имея дело с эстетическим опытом,
предстает в постоянной корректировке собственных позиций. Ведь как только возникает опыт, говорит Жак Деррида, возника-
ет и отсылка к чему-то иному, как-то: следу, тексту, а чтобы след
оставил след, требуется помещение его в пространство мысли
(«опространствливание»).

Рефлексия, таким образом, оказывается топологически свя-
занной с опытом события.

Взаимодействие «метафор места» создает особого рода «тополо-
гическую метафизику» — в этом смысле тема события соотносима
с темой «герменевтики России». Очевидной кажется радикальная
неприспособленность России не только для трансцендентального
и герменевтического опыта, но и для подведения под линейный

опыт классической рациональности. При незначительной радикализации суть дела выступит следующим образом: усвоение Россией герменевтики оказалось бы одновременно освоением герменевтикой России. То есть — освоение России речью, логосом, смыслом, историей, социальностью (на фоне девальвации — как философской, так и вполне «реальной» — этих образований на Западе). Ведь философский образ («Россия») соотносим именно с зонами герменевтической неуспешности, зонами нетекстуализируемого в тексте, в то время как Россия (в художественной практике и в попытках философского и пара-философского самоосмысления) настойчиво интерпретирует себя как принципиально «а-текстуальное» или даже «анти-текстуальное» образование.⁷ Зонами несходимости мотивирована, возможно, популярность широко понимаемого постструктуралистского проекта в России, имеющего собственный эстетико-метафизический исток в идеях русского формализма.⁸ Эта позиция, развитая далее в славянском структурализме, представляет продуктивную самостоятельную линию в эстетике и философии события (см. Грякалов 2004а). Ориентация позиции как раз и состоит в утверждении событийности — смысла, произведения и творчества.

А в той линии, которую представляют фундаментальная онтология и герменевтика, в первую очередь было актуализировано бытие: «Понимание, описанное Хайдеггером как подвижная основа человеческого бытия, — это не акт субъективности, а сам способ бытия. Применительно к конкретному случаю — пониманию традиции — я показал, что понимание всегда есть событие. [...] Целое самого осуществления понимания вовлечено в событие, им овремениено и им пронизано. Свобода рефлексии, это мнимое у-себя-бытие, в понимании вообще не имеет места — настолько всякий его акт

7
«Когда все превратилось в текст, можно ли еще вернуться к слову-событию?» (Бибихин 93).

8
«Формализм, может быть, неожиданно для самого себя оказался вдруг в состоянии сказать то, что уже не мог сказать весь девятнадцатый век, что в начале было Слово» (Бибихин 101). См. также: Грякалов 2002; Ханзен-Леве; Broekman).

определен историчностью нашей экзистенции» (Гадамер 22–23). И мышление всегда движется в «колее», предлагаемой языком. Сознание «вплетено в язык», который никогда не есть только язык говорящего, но всегда язык беседы, которую ведут с нами вещи. Язык представляет собой тот философский предмет, где происходит встреча науки и опыта человеческой жизни. Даже провал в речи, вынужденное молчание, утрата дара речи значимы для общения: «...если кто-то лишается дара речи, это значит, что он хочет сказать так много, что не знает, с чего начать... сама утрата дара речи есть уже некоторый вид речи; эта утрата не только не кладет конец говорению, но, напротив, позволяет ему осуществиться» (Гадамер 44). К существу исторического Гадамер подходит с именно помощью категории события: нет прогресса ни в философии, ни в искусстве — в обоих случаях важно «обрести причастность».

В событии встречаются не только прошлое и будущее: событийствуют предметное и символическое, причем результат должен быть маркирован как возвышенное, предел, самовитое слово, пребывание на границе, экзистенциальная подлинность. Соответственно, встает исходный вопрос о бытийном измерении события. Поэтический язык может быть представлен как символическое, имеющее очевидные свойства бытийности: тут развивается эстезис как первичное поименование. Событие не сводится к интеракциям и не может быть полностью отождествлено с актами коммуникации. Язык поэтический язык — это поток. Всеобщее предикцирование, текучесть и становление, где «дискретные» языковые данности как бы растворяются в континуальности (Лосев 1982: 475–476). Но именно континуальность представляет то иное, в отношении к чему язык непрерывно становится.

В конкретном событии поэтического максимально значим интенсифицирующий факт повтора — это как бы действие «вечного возвращения», утверждение, след: энергия созидания смысла пульсирует в смысловом пространстве-между. Личностное необходимо соотнесено с вне-личным и над-личным как трансценденцией. Поэтический язык вводит в событие понимания таким именно образом, что тело и смысл как бы взаимно пере-определяются в экзистенциальном акте видения — это обращает к теме актуализации мира, превосходящей конкретную историчность.⁹ Возникающие смыслы затем могут существовать самостоятельно наряду с другими. И при этом обладают статусом на уровне мифологической и антропологической суггестивности — создание и соответствующее восприятие-разгадывание смыслов создает сопряжение определенного и неопределенного — этимологическую магию, обладающую аттрактивным эффектом (Базылев 133). Повторение в событии — не движение по кругу, а создание интенсивности. Герменевтическое внимание восходит от конкретного высказывания до события поэтического языка, точнее, того мира, который выражен и представлен поэтическим языком: сознание вводится в особое состояние видения. Энергия существования встречается в событии с актуальным утверждающим поименованием, подрывая предшествующую определенность. Так вопрос об истине искусства порождает соответствующую мысль о бытии истины в мире. Ведь поэтическое ничего не говорит окончательно — оно говорит. Говорит, сохраняя мир. И это «не-желание-ничего-сказать» мало похоже на безобидное упражнение (Деррида 27–28). Искусство все время становится иным для самого себя, изменяет способы собственного представления, уходит, оставляя следы, но следы свидетельствуют о возможности соприкосновения

9

«То событие событий, что есть мир, что есть человек, случилось раньше, чем мы могли его наблюдать. Мы его видим произошедшим. И теперь уже не так важно, решим ли мы, например, что все это сотворил Бог, или что все возникло случайно или что мы сами во сне все создали – все это толкование по следам события, которое совершилось слишком рано, чтобы человек успел при нем присутствовать. [...] Философия вспоминает о раннем событии. В этом смысле, а не в смысле повторов все философы говорят одно» (Бибихин 19).

10
 Ср.: «Предельная вера в родовые истины [...] вот что должно быть нашим новым вымыслом. Мы, очевидно, должны создать реальную возможность нашего вымысла, который будет родовым вымыслом в новой форме. Новая локализация, без сомнения, является вопросом о новой политической смелости. Поиск вымысла – это вопрос справедливости и надежды» (Бадью 106).

11
 «Исторический персонаж и теологическая личность, юридический процесс и эсхатологический кризис накладываются один на другой, и только в этом наложении, только в их «совмещенности», они открывают истину» (Агамбен 55).

с жизнью. Как раз опыты, связанные с поэтическим языком, послужили одним из движущих начал философии события, особенно в контексте славянского структурализма.

Именно в отношении к теме события может быть поставлен вопрос: существует ли пространство обитания «философской души», где есть родство и соотнесенность разных пониманий? Пространство поверх разделений, где позиции могли бы сходиться в родовом утверждающем единстве своевременной мысли?¹⁰ Для ответа нужно понять экономику мысли не только в более или менее устойчивых и «узаконенных» топосах, где рефлексия, не пренебрегая повседневностью, способна сохранять прояснявающее присутствие, но в пространстве *stato di esecione* (Д. Агамбен) — исключительной или чрезвычайной нормы. В этом случае утверждающие стратегии рефлексии соотнесены с актуальным самосознанием экзистирующего существа. Более того, схождение исторической наличности, пусть по-разному интерпретируемой, и того, что может быть названо истиной, оказывается условием продуктивной герменевтики событий.¹¹ Ведь сегодня «фрагменты» жизни наиболее активно действуют — так можно сказать об отдельных социальных институтах (банк, органы власти, пресса). Что же касается институции философии и философов, то необходимо исходное вопрошание о соответствующих институциональных основаниях (см. Боянич). Целое растащено на части или подвергается постоянной угрозе быть де-формированным и рас-формированным.

Но месторазвитие мысли предполагает расположенность: мысль имеет свою окрестность. И хотя ни одно из мест, где философия действует, не обладает монопольным правом на обладание, она располагается в определенных жизненно-смысловых топосах. Так, актуально обсуждаемый до настоящего времени

русский космизм, привлекателен как образ, утопичен как проект и конструктивен как предельное усилие — событие — мысли (Грякалов 2004б). Более того, мысль-событие совпадает с экзистенциальными надеждами и ожиданиями: идея воскрешения содержит в себе никогда не утрачиваемое в памяти любовное желание восстановления родовой близости.

В целом актуальное состояние рефлексии события характеризуется общим аттрактирующим фоном — это неопределенность. Взглянуть на такой фон рефлексии необходимо не только гносеологически — следует понять неопределенность как то, что наполняет энергией актуальные стратегии понимания. В событии освобождает себя необходимое невидимое: такое освобожденное невидимое — или невидимое, которое освобождает видимое от самого себя, — радикально отличается от всякой реальной пустоты, чистой нехватки и пустыни вещей (Марьон 14). Неопределенное присутствует как энергичное в событии. Таков теневой фон в картинах Рембрандта.

Для классической позиции неопределенность непосредственно очевидна, равно как и необходимость ей противодействовать. Более того, известен смысл и ход идеации, способной неопределенности противостоять. В таком контексте она выступает одной из многих характеристик смутного существования в неупорядоченном мире. «Нет ясности, красоты, нет кристалльности. Нет в бытии ничего понятного и четкого [...] Как жизнь бесчеловечна, как жизнь бесчеловечно непонятна. Где начало и конец, где середина бытия? [...] Жить в условиях внутреннего неразличения, внутренней безразличности, безразличия жизни, ее вечной однотипности, однообразия, монотонности, скучной невыраженности, невыразительности жизни — при всей ее бездонности и

12

«Чтобы пробудить нас от сна, замешанного на диалектике и антропологии, потребовались ницшевские образы трагического и Диониса, смерти Бога и философского молота, сверхчеловека, идущими к нам воробьиными шажками, и Возвращения. [...] Речь идет о том, чтобы исходя из них, дать наконец волю нашему языку» (Фуко 120).

разношерстности. [...] Я ничего не понимал» (Лосев 1993: 298–299). Однако сам собой подразумевался ответ: ясность, красота и космическая определенность есть, но не всегда могут быть достигнуты в познании и существовании. И неопределенное с позиций классической рефлексии выступает как знак разрыва между космосом и существованием — это зона деструкции, смещения, отсутствия гармонии — экзистенциальное поражение.

Для современной мысли о событии значим другой ход: неопределенность не может быть понята через что-то другое — космос, понятие, ценностный универсум. И в первом приближении ясно только одно: неопределенность не просто «занимает место» какой-либо определенности, напротив — неопределенность ополчается на любое определенное, становящееся радикально недостаточным. И это накладывается на предельную гетерогенность современного мира, где по многим позициям смещены классические места рефлексии и знания.

Парадоксальным образом неясной и более неспособной к порождению переживаний и смыслов оказывается находящаяся на переднем плане очевидная фактичность определенности, не удовлетворяющей ни существование, ни мысль: недостаточным предстает поименованное видимое. В таком понимании неопределенность более не выступает аналогом других характеристик — выявляется ее собственная экзистенциальная и эпистемологическая значимость.¹² Какое именно существование и какую именно стратегию мысли неопределенность призвана манифестировать и поддерживать?

Неопределенность соотносима с пониманием пределов в культуре, телесности, языке, эстетическом опыте и самой расположенности — уместности — мысли. Ведь событие при всей

непредсказуемости всегда обладает уместностью. И в «общем плане» рефлексия неопределенности будет представляться одной из форм выхода из ситуации, которую можно было бы обозначить как «постмодернистский релятивизм». Видимо, в этом направлении будут формироваться различные взгляды на неопределенность в ближайшее время.

Для начала имеет смысл показать действие неопределенности, стараясь отыскать за ее разными проявлениями нечто общее, но при этом нередуцируемое к сумме позиций. А следующий шаг состоит в том, чтобы понять неопределенность в ее несводимости к обобщениям эмпирической фактичности. Только будучи отрефлексированной неопределенность как бы задним числом попадает в жизненное пространство начала, хаоса или абсурда — впрочем, рефлексия, как известно, всегда запаздывает. Следующий вопрос о топосе неопределенности: является она локализованной в одном «месте смещения» — переход, слом, трансгрессия, шов — или же может быть относима к рефлексивной или экзистенциальной позиции в целом?

Субъективность является не только особого рода «посредником» между определенностью и неопределенностью, но и непосредственной сферой существования и рефлексии события. Ведь именно «утрата субъекта» — его смещение, рассеяние, децентрация как раз и привели к актуализации неопределенности. Но именно субъективностью неопределенность непосредственно фиксируется. Эта рефлексия, как и любая другая «протекает во времени» (Кант), но в особой временной simultaneity действия, где допустимо учтен случай и чрезвычайность. Именно так — через участие в создании события можно показать продуктивные позиции актуализации неопределенности.

13

«Искусство реагирует на провокацию случая, активизируя свою знаковую природу, отвечая синтаксисом продуманной формы» (Лахман 78).

14

«Именно случай у Шаламова раскрывают нелепость всей системы, как лагерной, так и общественной. Человек мог быть осужден по любой причине, мог быть направлен отбывать наказание в любой лагерь, в любое место, мог быть назначен на любую работу, встретить доброго зека или жестокого преступника. Никакого объяснения и понимания происходящего, даже когда смотришь назад, здесь нет. Такая ситуация похожа на царство рока в античной трагедии» (Симич 207, 211).

15

Ср.: «Моцарт у Пушкина капризно-произволен и вместе медиумичен (подслушал "райские песни"); Сальери — рационально-основателен, а потому и не "поэтичен" в своем творчестве» (Вышеславцев 101).

Но пребываем ли мы в неопределенности всегда в любое время?

И насколько корректно таковое пребывание может быть эпистемологически оформлено? Вдобавок к этому: неопределенность, встроенная в пространство веры, бунта или сопротивления не должна быть психологизированной или антропоцентрической. Необходим онтологический жест в понимании неопределенности — вне действия онтологического жеста эпистемологические и антропологические коннотации оказывались бы лишь ее иллюзорным и временным приручением на фоне непереводаемости религиозного опыта, языка, насилия или террора. Тут встает вопрос об онтологическом жесте как событии мысли, способной актуально предстать неопределенности.

Неопределенность нечто большее, чем мысль о ней — неопределенность не сводится к «мышлению неопределенности». Неопределенной случайностью нельзя «управлять» — ее можно только объяснять вслед. Но сам случай может быть включен в рефлексию: *случайность приобретает концептуальный смысл, становясь проявлением дорефлексивной энергии существования. Случай дает возможность состояться произведению или судьбе.*¹³ Это не романтическая «игра с действительностью» — случай выступает как точка сбой «системы определенности»: «здесь абсолютная трагедия, абсурд бытия».¹⁴ Настоящее подорвано: происходящее невозможно прокомментировать, подводя под определенные прошлые смыслы или соотнося с будущим. Случай происходит в конкретном месте действия, но отрицает порядок в объяснении, являясь знаком неопределенности. Именно случай позволяет раскрыть, хоть и частично, настоящее лицо человека, класса, общества, культуры, даже гения.¹⁵ «Снимается» ли неопределенность следующей во времени определенностью или представляет собой

зияние, провал, фактичность? В какой степени «внутренний дух события», если применить к ситуации слова Гегеля, нуждается в неопределенности?

Первая позиция конституирования события связана с сообществами. Ведь публичная сфера философии поддерживается сегодня преимущественно на уровне институций. Вполне возможно признание необходимости диалогической игры между позициями. Содержание их может быть определено посредством соответствующих оппозиций. Речь не о создании двойников, — напротив: речь идет о потоках создания и распределения информации по отдельным локальным образованиям, в которых наличествуют и должны быть приняты во внимание не только когнитивные и ментальные характеристики мысли, но также конфессиональные и природно-ландшафтные константы существования — определенная, хотя до конца и проясняемая топо-логика события. Противопоставление континентальной и аналитической философии, к примеру, похоже пусть и на все более устаревающее, но все же наличествующее противопоставление Востока и Запада (Уэст 18). При этом должна быть понята соответствующая политическая компонента мысли, стремящейся сформировать то или иное символическое пространство. Война проверяет действенность рефлексии, актуализируя неопределенность и чрезвычайную норму.

В осмыслении опыта войны проявляется феноменологическая последовательность конструирования события: тема военно-политического противостояния и анализ геополитических причин со временем уступает место стремлению понять войну как особого рода феномен истории и существования. С предельной жесткостью мысль выразил в 1933 году Освальд Шпенглер: «История человечества есть история войн» (Шпенглер 23). Однако по мере отдаления

от непосредственных действий все более усилены ценностные и нравственные оценки, когда война рассмотрена в предельно объемном контексте не только человеческой, но и сакральной истории (Парсамов 100–101). Иными словами, каждая война встроена в ценностный опыт человечества: важно не только выяснять исторические причины конфликтов, но необходимо понять войну как радикальное противостояние мирной жизни. В пространстве памяти идет противоборство позиций: «Человеческий мир формирует система денатуратов — антропогенных “машин памяти”, которые не дают пропасть той тревоге, что была вчера» (Н. Грякалов 2006: 15). При этом известно, что перенимание оружия противника является фундаментальным инновационным фактором военных действий (Нефедов 31–31). Соответственно, в настоящее время активно действует перенимание информационного оружия — противоборство в сфере исторической памяти. Продолжается действие «героического духа войны» (Эрнст Юнгер): тотальная мобилизация захватывает не только прошлое и настоящее, но способна действовать в будущем даже после окончания военных действий (Юнгер 446). Соратники и союзники могут быть найдены даже в войсках противника: противоборствующие стороны подстраивают под себя правду истории. Тем более это значимо в ситуации гибридных войн, важнейшим компонентом которых является информационное противостояние, когда событие конструируется в сетях масс-медиа.

Объяснений присутствия вечной вражды внутри человеческого рода достаточно много, они могут быть сведены к основным позициям, каждая из которых претендует на участие в понимании события войны. Согласно первой позиции войны обязаны своим происхождением человеческой природе. Противостоять необу-

зданности можно посредством обращения человеческой души от войны к миру — таковы задачи образования, веры, толерантности и диалога культур. Второе объяснение войны обращает к вопросу о природе государств, различию этносов и социальных групп, стремлению к власти. Альтернатива такому взгляду в противопоставлении военным обществам индустриальных и коммуникативных институций, выстраивании гуманистической экологии и претворении в действие этики человеческого вида (Ю.Хабермас). Третье объяснение войны фиксирует реальную множественность современного мира, где отсутствует верховный властный орган, способный выступать не только в качестве судьи и примирителя конфликтов, но и облаченный доверием в сфере нравственного поведения и экзистенциального существования (Аснер 22–23). Необходимо, следовательно, создание устойчивого события мысли, что соединяет не через общее переживание страха, а действует в режиме утверждения смысла.

Это во многом совпадает с мыслью Алена Бадью о том, что эффективная политика должна освободиться от политического с его темами памяти, наследования и хранения: «Политика действует в режиме разрыва, а не в режиме собирания. [...] Политика является активной интерпретирующей мыслью, а не принятием какой-либо власти» (Бадью 11, 16). Но следует иметь в виду, что именно актуализируемые в сфере политической реальности идеи и переживания существенно влияют на ориентиры политики, действуя тем самым на принятие решений.

Сегодня историческая память все более обращена к темам человеческого фактора на войне, личности воина, утраты и обретения утраченного в символах наследования. П. Хаттон, говоря о социальной памяти, обращает внимание на ключевые моменты пони-

мания, где речь идет об экзистенциальном опыте жизни. Именно в связи с этим имеет смысл обратить внимание на феномен войны в контексте герменевтики истории и философии события. Нужно понять войну как феномен, который всегда будет характеризован непредставимостью — такой опыт нельзя «выговорить» до конца. Опыт войны, блокады или концлагеря невозможно представить во «внешних» словах: свидетельство невозможно или предельно ограничено. Пути и формы возникновения и протекания войн трудно предсказуемы, хотя политические технологии выстраивают весьма эффективные схемы конструкции войны. Поэтому актуальное внимание к человеческим и сакрализованным образам выступает как стремление понять трудноуловимое, до конца не укладывающееся в человеческое разумение действие войны. Оно способно быть частично оправдываемым только в том случае, когда историческим взглядом смотрят как бы сквозь войну, допуская производство идей освобождения, установления справедливости или религиозной свободы.

Именно темпоральные характеристики сознания создавали представление о единстве человеческой истории (Хаттон 375). Но сегодня происходит переориентация: изображения войны все более приобретают характер «документированной художественности», хотя военные архивы открывают доступ к закрытым ранее документам. Художественно-историческое изображение войны, становясь все более отсроченным от непосредственных действий, становится «осовремененным»: утрачиваются образы, лица и даже телесность прошлого времени, наличная фактичность войны, неповторимость жеста. Послевоенность все больше осваивает войну через лица модных актеров, актуальные любовные ситуации, «знаковые слова» и образы времени. Время присваивает войну,

тем самым отдавая ее забвению, переводя войну в объясняемое смысловое поле. Утрачивается событийный опыт войны, он растворяется в символическом.

Воспоминание о войне — всегда посттравматический опыт. Известно выражение о том, что никто никогда не приходит с войны живым. Время войны продолжает длиться в мирных днях и ночах: «Мы переживаем ныне, — пишет Алейда Ассман, — “посттравматическую эпоху”, в которой мемориальные практики тесно переплетены с мемориальными теориями» (Ассман 12). Но далеко не всегда это может быть явно представлено — более того, военные переживания склонны таиться, как бы сохраняя возможность для создания события в новых открытиях. Конечно, самая возможность говорить от имени Мы, требует соответствующей герменевтики: только перманентное и согласованное принятие самостоятельных решений может являться знаком преимущества коллектива и коллективной рефлексии перед быстрым и спонтанным решением индивидуума. В конце концов последний элемент принимающей решения институциализации предполагает трансцендентальную оптику и саморегуляцию группы (Боянич). И кто-то берет на себя ответственность за учреждение смысла события в романе или философском произведении. При этом наиболее трудным, как это ни покажется странным, является вопрос о настоящем — именно оно дается труднее всего.

Разрушение и искажение традиций, отчуждение, разобщенность поколений, отсутствие рационально продуманных сплачивающих начал, невнятное представление о происходящем, коррупция политических и национальных элит, этноцентризм, отсутствие долговременных социальных стратегий, принципиальная уязвленность происходящим и переписывание истории

— наличные данности очевидны. Как должно быть выстроено массовое и индивидуальное сознание, чтобы трагизм прошедшей войны актуально присутствовал в нем, предупреждая против повторения?

Подобный формат вопроса поддается не только геополитической, но и философской экспликации. Ведь с людьми происходит довольно мало такого, что бы они не интерпретировали в терминах моделей, уже имеющихся у них в уме. Схемы памяти определяют концептуальную организацию опыта, отношение людей к нему, связанные с опытом ожидания, а также то, как об этом опыте будет рассказано в будущем. Являясь в отношении к отдельным высказываниям образно-логическим опытом предшествования, идиоматическая стратегия задает структуру размышлений. Но как бы ни отличались войны прошлого от «гибридных войн» современности и не признающего границ «постмодернистского терроризма», важно понимание гештальтов памяти для осмысления природы войн. Смысл состоит в целенаправленной выработке геополитического объяснения войны и ее экзистенциального переживания. И хотя вечный мир невозможен, о чем писал Иммануил Кант, необходимо построение таких схем сознания, в которых война была предельно минимизирована. Это тем более актуально, что сегодня создается унитарное («глобальное») пространство военного присутствия сильных держав современности и центров силы: если будут устранены или оттеснены в сторону память и традиции, опасность войны возрастает. Ведь в ситуации постмодерна в еще большей степени, чем в эпоху воинственного модерна, по многим позициям отменена классическая стратегия медленного накопления богатств и ценностей. Речь идет о неизмеримо возросших возможностях мгновенного обогащения именно

посредством войны. Война предстает особым способом производства богатства, в действии которого до предела снижены значимость человеческой жизни. Принцип мгновенно осуществленной военной экспансии становится соответствующим социальности, в которой обесмысливается труд как основа стратегии накопления и истории (см. Рыклин 35). Господство и насилие осуществляет игра без правил: речь идет не о постоянной смене порядка в процессе военных действий, а об отсутствии правил со стороны ее организаторов. Дело философии и философии истории, следовательно, заключается в том, чтобы противостоять производству войны постоянным обращением к ценностям жизни.

Актуальная герменевтика войны должна быть выстроена с необходимым вниманием, ответственностью и диалогичностью. Следовательно, для понимания войны есть обязательное условие — признание духовного опыта. И хотя переживание войны всегда индивидуально, в нем воспроизводится и как бы вновь рождается первородная «архетипическая» общность человеческого рода. Речь должна идти о соотносительности историографии войны и представлений жизненной памяти. Это две стороны одного целого понимания, несводимого к психоаналитической интерпретации или невыразимому переживанию. Память хранит живой опыт мыслей и чувствований. Действующая здесь и теперь экономика памяти создает соответствующего субъекта истории, который способен лично себя представить и идентифицировать на фоне трагического опыта войны.

Естественное стремление избежать боли, одиночества и непонимания свойственно человеку. И пребывание в актуальной памяти войны предельно интенсифицирует субъективность, выводя ее в пространство политического сознания и действия. В

исторической памяти разворачивается осмысление непрерывной тематизации переживаний — своеобразная восходящая герменевтика, в которой человек стремится найти смысл существования.

Уже было отмечено, что герменевтика войны принципиальным образом зависит от политического и культурного контекста эпохи, страны или сообществ. Соответственно, «историческая фактичность» войны в ее актуальном осмыслении необходимо связана с проблемой идентификации субъектов: «[...] бытие, в которое мы брошены и на которое мы отвечаем изнутри, характеризуется в исторических терминах» (Ваттимо 120). И особенно остро проблема идентификации встает в ситуации глобального и постглобального мира, когда идут информационные войны и проявлены массмедиаальные эффекты воздействия на историческое сознание. Но если главным проводником по бесконечному лабиринту понимания войны выступает язык исторических сочинений, то за его пределами может оказаться непосредственный опыт восприятия прошлого. Ведь смысл истории не только рационален, но, прежде всего, экзистенциален. Подобный опыт постижения сохраняется в культурной памяти. Он активно действует в ценностно-ориентационных и идентификационных процессах самоопределения исторического субъекта. Другое дело, что реконструкция, тем более, живая манифестация опыта с трудом может быть дискурсивно оформлена: понимание и хранящее память переживание война присутствует в живом опыте поколений.

Констатация этого факта вполне заслуживает того, чтобы считаться поворотным моментом в развитии герменевтики памяти. Реабилитация опыта происходит, как отметил Франклин Анкерсмит, с атаки на его самого грозного противника – лингвистический трансцендентализм. Несовместимость языка и опыта

доводится почти до предела, когда заявлено, что между языком и опытом невозможен никакой компромисс, ибо победа одного оборачивается неизбежным поражением другого. «Там, где есть язык, опыта нет, и наоборот. Мы владеем языком, чтобы у нас не было опыта, чтобы остерегаться опасностей и страхов, обычно вызываемых опытом; язык — это щит, ограждающий нас от ужасов прямого контакта с миром, который происходит в опыте. Язык дает нам образ мира, но как таковой он может предложить лишь тень тех ужасов, которые наполняют мир, и тех опасностей, которые этот мир может провоцировать. Язык, символический порядок, позволяет нам избегать затруднений, вызываемых прямым столкновением с миром, который дается нам в опыте» (см.: Анкерсмит 2007). Такой взгляд на герменевтику войны актуализирует значимость исторического опыта в том плане, что она становится формой движения к созданию более или менее целостного — событийного — представления об историческом процессе.

Именно отсутствие учета опыта жизни способствует превращению объясняющих коммуникативных схем в неконструктивные и абстрактные модели общества, когда война «символов успеха» становится неподконтрольной мировому сообществу и способна вызвать реальные военные действия. Но следует иметь в виду, что материал войны обладает историографической фактичностью, он также защищен гуманистическими идеалами, важнейшим из которых является идеал истины. История при всей сложности понимания в разных подходах все-таки переживается как пребывание в диалогическом времени. Чувство исторического времени определяет размерность актуального пространства исторической памяти: чувство никогда не бывает окончательно вынесенным за скобки рационального дискурса войны.

16

Ср.: «Всякое объективное правило говорит, что должно произойти, хотя бы оно никогда не происходило. Субъективное же правило говорит, что действительно происходит; ибо и у порочных людей есть правила, по которым они действуют» (Кант 39).

В событиях памяти эстетическое и политическое соотносены с пониманием человека на войне и в мирной жизни — так производится событийная субъективность (Грякалов 2013: 54–56). Можно вспомнить слова Канта о том, что именно «антропология занимается субъективными практическими правилами, она рассматривает действительное поведение человека».¹⁶ Жиль Делез подчеркивает, что именно «общее эстетическое чувство на самом деле не завершает два других (логическое и моральное общее чувство) — оно дает им основание и делает их возможными» (Делез 61). Образы памяти в эстетическом и этическом сознании дают возможность ответственного отношения к ценностям мира и человеческой жизни. Именно политической обращенности не хватает сегодняшней философской мысли. Дело в том, что политическое ставит под вопрос настоящее с его многообразием проявлений и чрезвычайной сложностью определения единого во многом – константных характеристик существования, без понимания которых жизнь социума лишается действительного событийного смысла. ♡

Литература

- АНКЕРСМИТ, Ф.Р., 2009: *История и тропология: взлет и падение метафоры*. Пер. с англ. М. Кукарцевой и др. М.: Прогресс-Традиция.
- АНКЕРСМИТ, Ф. Р., 2007: *Возвышенный исторический опыт*. М.: Европа.
- АССМАН, А., 2014: *Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика*. Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: НЛО.
- АСНЕР, П., 1999: *Насилие и мир. От атомной бомбы до этнической чистки*. Пер. с фр. СПб.: Всемирное слово.
- АГАМБЕН, ДЖ., 2014: *Пилат и Иисус*. Пер. с итал. М. Лепиловой. М.: Grundrisse.
- БАДЬЮ, А., 2013: *Загадочное отношение философии и политики*. Пер. с фр. Д. Кралечкина. М.: Ин-т общегуманит. исследований.
- БАДЬЮ, А., 2005: *Краткий курс метаполитики*. Пер. с фр. М.: Логос.
- БАЗЫЛЕВ, В.Н., 1998: *Синергетика языка: овнешнение в гадательных практиках*. М.: Диалог-МГУ.
- БИБИХИН, В.В., 2001: *Слово и событие*. М.: Русский фонд содействия образованию и науке.
- БОЯНИЧ, П., 2016: Что такое или кто такие «Мы»? Хайдеггер и реконструкция понятия «народ» (Volk) // *Вопросы философии* 2016, № 6.
- ВАТТИМО, Д., 2008: *Эпохи интерпретации* // *Логос. Философско-литературный журнал* 2008, № 4 (67).
- ВЫШЕСЛАВЦЕВ, Б.П., 1994: *Этика преображенного эроса*. М.: Республика.

- ГАДАМЕР, Г.Г., 1991: *Философские основания XX века // Актуальность прекрасного*. М.: Искусство.
- ГЕГЕЛЬ, Г.В.Ф., 1970: Первая программа системы немецкого идеализма // *Работы разных лет*. Т. 1. М.: Институт философии АН СССР.
- ГРЯКАЛОВ, А.А., 2013: Эстетическое и политическое в контексте пост-современности: топос НОМО AESTHETICUS // *Вопросы философии* 2013, № 1.
- ГРЯКАЛОВ, А.А., 2004а: *Письмо и событие. Эстетическая топография современности*. СПб: Наука.
- ГРЯКАЛОВ, А.А., 2004б: Русский космизм в пространстве интерпретаций: образ — проект — событие // *Философия космизма и русская культура*. Отв. ред. К. Ичин. Белград.
- ГРЯКАЛОВ, А.А., 2002: *Эстезис и логос*. New York: The Edwin Mellen Press.
- ГРЯКАЛОВ, Н.А., 2006: *Фигуры террора*. СПб.: Изд. СПбГУ.
- ДЕЛЕЗ, Ж., 2000: *Критическая философия Канта. Бергсонизм. Спиноза*. Пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: ПЕР СЭ.
- ДЕРРИДА, Ж., 1996: *Импlication // Позиции*. Киев: Л. Д.
- КАНТ, И., 2000: *Лекции по этике*. М.: Республика.
- ЛАХМАН, Р., 2009: *Провокация случая // Дискурсы фантастического*. Пер. с нем. Г. Потаповой. М.: НЛО.
- ЛОСЕВ, А.Ф., 1993: *Театрал // Жизнь. Повести. Рассказы. Письма*. СПб.: АО «Комплект».
- ЛОСЕВ, А.Ф., 1982: *Поток сознания и язык // Знак. Символ. Миф*. М: Издательство Московского университета.
- МАРЬОН, Ж.-Л., 2010: *Перекрестья видимого*. Пер. с фр. Н. Сосна. М.: Прогресс-традиция.

- НЕФЕДОВ, С.А., 2008: *Война и общество. Факторный анализ исторического процесса*. М.: Территория будущего.
- ПАРСАМОВ, В., 2006: Библейский нарратив войны 1812–1814 годов // *История и повествование*. М: НЛО.
- РЫКЛИН, М., 1995: Русская рулетка // *Wiener Slawistischer Almanach* 1995, Bd. 35.
- СИМЧИЧ, О., 2006: “Взрыв” в культуре и случай в литературе // *Случай и случайность в литературе и жизни*. СПб.: Пушкинский проект.
- СЛОТЕРДАЙК, П., 2001: *Критика цинического разума*. Пер. с нем. А. Перцева. Екатеринбург: У-Фактория.
- УАЙТХЕД, А.Н., 1990: *Наука и современный мир // Избранные работы по философии*. М.: Прогресс.
- УЭСТ, Д., 2015: *Континентальная философия. Введение*. Пер. с англ. Д.Ю. Кралечкина. М.: Дело.
- ФУКО, М., 1994: *О трансгрессии // Танатография эроса*. Сост., перевод, коммент. С.Л. Фокина. СПб.: Мофрил.
- ХАНЗЕН-ЛЕВЕ, О.А., 2001: *Русский формализм*. М.: Языки русской культуры.
- ХАТТОН, П., 2003: *История как искусство памяти*. Пер. с англ. В. Ю. Быстрова. СПб.: Владимир Даль.
- ШЕНК, Ф.Б., 2001: *Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней* // *НЛО* 2001, № 6 (52).
- ШПЕНГЛЕР, О., 2006: *Годы решений*. М.: СКИМЕНЬ.
- ЮНГЕР, Э., 2000: *Господство и гештальт; Тотальная мобилизация; О боли*. СПб.: Наука
- БРОЕКМАН, J. M., 1971: *Strukturalismus*. Moskau — Prag — Paris. Freiburg, München: Alber.

Summary

The article deals with the definition of the event in term of topological twist of modern philosophy. It is shown that the actual state of the reflection event is characterized by a common attraction background and its uncertainty. Uncertain presents as the vital energy of the event. War checks the validity of reflection, transforming uncertainty and the extraordinary. Political calls as question the present with its manifold manifestations and the extreme complexity of defining a single largely — constant characteristics of existence, without understanding that the life of society is deprived of the actual event meaning.

Алексей Алексеевич Грякалов

Алексей Алексеевич Грякалов, доктор философских наук, профессор кафедры философской антропологии и общественных коммуникаций Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург). Профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова. Руководитель научно-образовательного центра «Философия современности и стратегии гуманитарной экспертизы». Автор многих публикаций по современной философии, эстетике, философии литературы, истории русской философии. Исследователь эстетики и методологии славянского структуриализма. Монографии «Структурализм в эстетике» (Л., 1978); «Эстезис и логос» (Нью-Йорк, 2002); «Письмо и событие» (СПб., 2004). Соавтор коллективных монографий «Сила простых вещей» (СПб, 2013), «Неопределенность как вызов. Медиа. Антропология. Эстетика» (2013), «Творчество и субъективность» (СПб., 2016). Ряд работ А.А.Грякалова переведены на английский, китайский, корейский,

сербский язык. Член Союза писателей России. Автор романов «Раненый ангел», «Найденый в табаке, или Счастливый хохол», повестей и рассказов. Книги избранной прозы «Последний святой» (Воронеж, 2002), «Печальная тварь окраины» (Санкт-Петербург, 2013), «Здесь никто не правит» (Санкт-Петербург, 2016).

■■■■■

**Нация как событие:
война, Германия,
Франция в «Декарте»
Шарля Пеги¹**

■■■■■

The essay analyzes a peculiar vision of the essence of French and German nations as represented by Charles Peguy in his late work *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*. It gives a brief outline of the thinker's life and career with a focus on the major paradox of his literary nationalism: Peguy's conception formulated in the wake of the Great War somewhat mystically anticipated both the character of the impending military conflict and the subsequent course of European history that resulted in a new slaughter in 1939.

LITERARY NATIONALISM, CHARLES
PEGUY, WAR AND LITERATURE,
PHILOSOPHY AND POLITICS

В работе анализируется оригинальное и исключительно радикальное видение существа французской и немецкой наций, представленное Шарлем Пеге (1873–1914) в предсмертном труде «Сопутствующая заметка о Г-не Декарте и декартовской философии». При этом дается сжатый очерк жизненного и творческого пути мыслителя; упор сделан на том, что один из главных парадоксов литературного национализма Пеге заключается в том, что, выйдя из под пера мыслителя буквально накануне Великой войны, его концепция мистическим образом предвосхитила и характер предстоящего военного конфликта, и последующий ход европейской истории, вылившийся в 1939 году в новую бойню.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ НАЦИОНАЛИЗМ,
ШАРЛЬ ПЕГИ, ВОЙНА И ЛИТЕРАТУРА,
ПОЛИТИКА ФИЛОСОФИИ.

1
В основе статьи лежит расширенный вариант доклада, прочитанного на международной конференции «Русская мысль о событиях: философский и культурный аспекты», организованной и проведенной Институтом философии и социальной теории и Филологическим факультетом Белградского университета (Сербия) 27–28 июня 2016 г. Работа выполнена в рамках проекта «Генеалогия, топология и ключевые фигуры литературного национализма во Франции XX-го века: Шарль Моррас, Морис Баррес, Шарль Пеге, Поль Валери, Пьер Дриё Ла Рошель, Жан Полан, Луи-Фердинанд Селин, Морис Бланшо», поддержанного РГНФ, №15-04-00478.

ВВЕДЕНИЕ

Задаваясь вопросом «Что такое событие?», трудно обойти молчанием вопрос о языке, на котором встает этот вопрос: очевидно, что «событие» на русском языке отнюдь не то же самое, что «l'événement» на французском или «das Ereignis» на немецком. Комментируя «Философию поступка» М.М. Бахтина, В.В. Биbihин замечал: «Чтобы было «событие мира», должно сбыться то, что есть» (Биbihин 71), подчиняя, таким образом, событие внутренней форме русского глагола «сбыться» и, соответственно, основополагающему глаголу всей западной философии «быть». Это словесное подчинение «события» «бытию» иначе ощущает В.А. Подорога, который в статье, написанной для «Новой философской энциклопедии», подчеркивает: «В современных и новейших философских онтологиях «органицистского» (постбергсониянского), феноменологического и постструктуралистского толка понятие события (аналог становления) противопоставляется понятию бытия» и добавляет, характеризуя последние: «Событие – но не со-бытие (не со-провождение бытия — см. Подорога). Из приведенных словоупотреблений следует, что русское событие слишком тесно привязано к бытию, вот почему один русский философ не ставит под сомнение их сопричастности, тогда как другой, живо ощущая различие, делает упор на противопоставлении. Так или иначе, но и для первого и для второго подходов характерны неразличение, смешение категорий мышления и категорий языка: здесь мысль работает так, будто не хочет сознавать, что вся проблематика так называемого бытия восходит к соответствующему греческому глаголу, что вся греческая метафизика обусловлена конкретной «лингвистической ситуацией», отнюдь не исчерпывающей все

возможности обозначения, или соотношения, слов и вещей: «Он (Аристотель – С.Ф.) думал, что определяет свойства объектов; а полагал исключительно языковые сущности; именно язык, в силу собственных категорий, позволяет их распознавать и характеризовать» (Benveniste 70). Иными словами, тот или иной национальный язык не только хранит, не только питает, но и активно формирует национальный образ мысли.

В свете этого положения становится очевидно, что русское событие непреодолимо сопричастно бытию, прикреплено к нему целым рядом языковых и пространственно-временных отношений, что, разумеется, несколько умаляет саму событийность события, то есть целый набор возможностей и невозможностей, ожиданий и неожиданностей, особенностей и сходств, который прочитывается в немецком «das Ereignis» или французском «l'événement», лингвистически разведенных с «das Sein» или l'être (Cassin).

Вместе с тем, как это ни парадоксально, есть одна стихия, в которой столь по-разному мотивированные понятия встречаются: речь идет об историчности или, точнее говоря, об определенной подверженности события истории, в различных значениях этого слова. Событие так или иначе становится достоянием истории, то есть, в первую очередь, некоего рассказа, повествования, нарратива, словом, языковой стихии. Как писал Ж. Делез в «Логике смысла»: «Не будем задаваться вопросом, каков смысл события: событие и есть собственно смысл. Событие в сущности своей принадлежит языку, поддерживает с языком сущностные отношения» (Deleuze 34).

Эта мысль Делеза может прояснить смысл, точнее говоря, многосмысленность названия настоящей работы: во-первых, речь идет о нации как своего рода явлении, в том числе в самом сильном значении этого слова – пришествие нации, как говорят, о пришествии

Христа; во-вторых, именно в этом смысле пришествия нация как событие обнаруживает свой более или менее неопределенный, необязательный характер: в этом смысле по-русски говорят «ждать до второго пришествия», то есть событие нации может случиться, а может и не случиться; в-третьих, нация как событие – это история, рассказ, нарратив о пришествии нации; в-четвертых, и это самый печальный смысл данного выражения, нация как событие заключает в себе смысл ухода нации в историю, в прошлое, в историческое небытие.

Разумеется, предложенная трактовка понятия нации как события имеет исключительно частный, необязательный характер. Собственно говоря, она сложилась в ходе работы с текстами Шарля Пеги (1873–1914) выдающегося французского мыслителя, писателя, поэта, публициста, о котором виднейший французский философ Анри Бергсон (1859–1941) отзывался накануне Второй мировой войны следующим образом: «Великая и восхитительная фигура! Она была выкроена из той ткани, которую задействует Господь для создания героев и святых. Именно героев, ибо с ранней юности у Пеги не было иной заботы, кроме той, чтобы жить героически. А также святых, хотя бы потому, что он разделял с ними убеждение в том, что не бывает незначительных поступков, что всякое человеческое деяние важно само по себе и раздается по всему моральному миру (Bergson 857). Несмотря на то, что текст, в котором прозвучали эти громкие слова, принадлежит к коммеморативному жанру и был написан в ознаменование двадцатипятилетия со дня смерти Пеги, необходимо признать, что за внешней приподнятостью интонации скрывается одна из самых верных и точных оценок жизненного подвига мыслителя, в котором автор «Двух источников морали и религии» (1932) видел, прежде всего, ориги-

нального философа, воплотившего идеалы глубинной, «крестьянской», «ремесленнической» Франции, каковым он сумел придать своеобразное «благородство и аристократичность» (Bergson 858). Разумеется, отношения Бергсона и Пеги заслуживают отдельного рассмотрения, что мы напомним сделать в дальнейшем, а сейчас просто наметим путь, по которому нам предстоит пройти, чтобы приблизиться к надлежащему пониманию концепции французской нации, представленной Пеги в своем незавершенном сочинении «Сопутствующая заметка о Г-не Декарте и декартовской философии», оборвавшемся на полуслове в самом начале августа 1914 г., когда автор был призван в действующую армию, чтобы месяц спустя пасть смертью храбрых в бою под Вильруа в преддверии знаменитой битвы на Марне.

Действительно, нам важно, во-первых, дать краткий, сжатый очерк жизненного и творческого пути Пеги, поскольку он не принадлежит к числу самых знаменитых в Сербии и России французских мыслителей; во-вторых, так как речь о практически неизвестном в России сочинении, представляется необходимым привести русский перевод нескольких фрагментов из предсмертного труда философа; в третьих, нам предстоит остановиться на характеристике «Сопутствующей заметки о Г-не Декарте и декартовской философии», которая, начиная с заглавия, требует детального историко-филологического комментария; в-четвертых, наконец, нам следует разобраться в исключительно оригинальном видении существа французской нации, выраженном Пеги в этом сочинении. Предваряя последующее изложение, можно сказать, что один из главных парадоксов этой концепции заключается в том, что, выйдя из под пера мыслителя буквально накануне войны, она мистическим образом предвосхитила и характер предстоящего

военного конфликта, и последующий ход европейской истории, вылившийся в 1939 году в новую кровавую бойню.

Вместе с тем, необходимо сразу подчеркнуть, что сама концепция французской нации, представленная Пеги в этой работе, отличается своеобразным интеллектуальным экстремизмом и, как это ни парадоксально, могла оцениваться как «национал-социализм» *avant lettre*: во всяком случае, она воспринималась таковой французскими писателями правого толка, включая знаменитого певца «национальной энергии» Мориса Барреса (1862–1923), который положил начало легенды «Пеги-патриота», и кончая сыном писателя Марселем Пеги (1898–1972), который в своей книге об отце, опубликованной в 1941 году в оккупированном немцами Париже, не остановился перед тем, чтобы объявить автора «Сопутствующей заметки о Г-не Декарте и декартовской философии» предтечей немецкого национал-социализма (Réguy 1941). Парадоксальность или даже абсурдность последней оценки может показаться кричащей, если принять во внимание то обстоятельство, что предсмертный труд философа заключает в себе редкое по своей радикальности видение немецкой нации как «расы господ».

Уже из приведенных оценок можно понять, что начиная говорить о Пеги, мы приступаем к рассмотрению трудов и дней одного из самых противоречивых, самобытных и страстных искателей истины, которых когда либо порождала французская земля. При этом в России творчество Пеги находится скорее на периферии исследовательских интересов, так что вслед за французским литературоведом Филиппом Ренье мы вправе задаться вопросом: «...Чем, как не идеологией (идентичность и единство послереволюционной Франции), объясняется то, что в качестве “литературных” изучаются главным образом тексты Монтеня, Боссюэ, “Общественный

договор”, “Исповедь” или “Новая Элоиза” Руссо, но почти не изучаются ни ораторы Революции, ни Ламенне, ни Фурье, ни Прудон, ни Жорес и так мало Пеги?» (Ренье). И если во Франции ситуация с 2003 г. существенно изменилась, особенно в связи со столетием смерти писателя, ознаменованным в 2014–2015 годах публикацией целого ряда коллективных трудов и новых биографий писателя (см. Europe; Leroy; Riquier; Teyssier; Worms), то в отечественном литературоведении Пеги остается, по существу, непрочитанным писателем и неосмысленным философом, во всяком случае, в посвященных ему трудах российских исследователей самые острые углы позиции писателя остаются, как правило, без надлежащего внимания (см. Тайманова; Карташев).

Нам также важно сразу подчеркнуть, что Франция находится в самом сердце беспокойной, бескомпромиссной, безудержной мысли Пеги: о чем бы он ни писал – о легендарной Жанне д’Арк или актуальном деле капитана Дрейфуса, о шевалье Декарте или профессоре Коллеж де Франс Бергсоне, о социалистической революции или о духе государственного порядка, о музее истории Клио или господстве денег в современном мире, – из под его пера неизменно выходили горячие, обжигающие сколки многообразной, многосторонней, многозначительной идеи свобододолюбивой Франции, которая в последнем сочинении философа была как нельзя более резко противопоставлена Германии и немецкому образу мысли:

... в Германии никогда не могла родиться истинная философия свободы, ни даже истинно свободное мышление. Свободой немцы называют то, что мы называем добровольным рабством. То, что они называют социализмом, мы называем жалким левоцентризмом.

А что немцы называют революцией, мы называем законченным консерватизмом.

В этом также причина, что такая философия, как философия Бергсона, в сущности своей либеральная и либертарная, причем не только по системе, но и по сердцу, по роду, могла появиться только на французском языке, на французской земле, во французской культуре. Только французская свобода могла вылиться в такой конкретный случай, как бергсоновская свобода. Именно поэтому философия Бергсона как нельзя более противоположна немецкому мышлению» (Рёгу 1997: 1347).

БЫТЬ ПРОРОКОМ В СВОЕМ ОТЕЧЕСТВЕ

В процитированной выше заметке Бергсон совершенно справедливо акцентировал стремление Пеги к героическому образу жизни. Эту идею необходимо чуть развернуть и уточнить, указав, прежде всего, на то, что героизация существования сопровождалась в сознании писателя своего рода мифологизацией собственного происхождения, точнее говоря, сотворением персонального мифа, в стихии которого Пеги, с одной стороны, всячески усиливал мотив простонародного начала в своем интеллектуальном становлении, тогда как с другой всемерно противопоставлял себя «партии интеллектуалов», господство которой в литературной и политической жизни Франции представлялось ему столь же пагубным, как и власть денег в современном (капиталистическом) мире: и первое и вторая отличаются, согласно его мысли, оторванностью от действительных нужд социальной жизни и реальных потребностей человека, а также характеризуются устойчивой тенденцией к воспроизводству (капитализации) собственных струк-

тур, которая реализуется в ущерб интересов социума. В стихии этого героического мифа самому Пеги нередко случалось терять связи с текущей действительностью, живыми людьми, бывшими друзьями, прежними единомышленниками и входить в образ пророка, гласом вопиющего в пустыне изрекающего первые и последние истины, до которых нет дела соотечественникам: в этом устремлении во что бы то ни стало достучаться до сердец он разрабатывал как собственный литературный стиль, основанный на культе повтора, в котором сказывается не то же самое, а ищется принципиальное различие, так и собственный образ жизни, в котором идеал среброненавистника все время поверялся борьбой с нуждой, долгами, жаждой обеспечить достойное существование близким. В злополучной разорванности сознания Пеги действительно сходилась со святыми, которыми, наподобие боготворимой им Жанной д' Арк, движет убеждение, что всякое человеческое деяние обладает неисчерпаемым значением, что всякий поступок исполнен глубокого смысла, который может раскрываться с течением времени, но всегда присутствует в настоящем, здесь и сейчас. В данном отношении как нельзя более красноречивыми, показательными, трогательными являются мемуарные свидетельства, в которых запечатлены прощальные визиты, которые наносил Пеги перед отправкой на фронт: как будто в предощущении смерти, мыслитель прощался не только с близкими, но искал прощения у тех, кто со временем, а также в силу прошлых интеллектуальных распрей, стали дальними, у прежних единомышленников, бывших друзей (Leroy 338). Словом, все эти патетические сцены вызывают в мысли скорее не исполнение гражданского долга и подчинение приказу о всеобщей мобилизации, а мужественное предуготовление к жертвоприношению, к смертной казни, к

кресту, на котором один в ответе за всех. Сама гибель лейтенанта Пеги описывается самым авторитетным биографом писателя в квази-христологических тонах:

Был отдан приказ отбить штыковой атакой высоту Монтион, откуда немцы контролировали всю равнину. Цель находилась в трех километрах, огражденная линиями траншей и защищенная пулеметными гнездами. Спускаясь по склону, рота попала под ливень пуль. Солдаты спрятались на мгновение за склоном на выходе из деревни. Затем рота снова бросается в атаку; капитан Гэрен убит, лейтенанта де ла Корнильера постигает та же участь; с трудом пробежав несколько десятков по овсяному полю, Пеги, оставшийся единственным офицером в роте, приказывает солдатам залечь, чтобы они могли укрыться от пулеметного шквала. Сам он направляет ответный огонь и упорно стоит под пулями. Одна из них попадает ему прямо в лоб, он падает ниц, пав жертвой, по всей видимости, одного из этих элитных стрелков, оснащенных винтовками с оптическим прицелом, которыми немцы укрепили свои части. Менее чем за час 19 рота потеряла три четверти личного состава и всех трех офицеров (Leroy 296–297).

Бергсон, который, разумеется, не мог знать всех этих подробностей, кропотливо воссозданных позднее биографами по свидетельствам очевидцев и военным архивам, не мог ошибиться в главном: философ Пеги жил, творил и погиб как настоящий герой.

Казалось, ничто не предвещало этого мученического нимба в самом начале пути будущего поэта и мыслителя: он появился на свет в 1873 году во французской глубинке, в бургундском предместье Орлеана, в семье плотника и плетельщицы стульев. Позднее,

в пылу жарких интеллектуальных полемик, ему неоднократно доводилось бравировать своим простонародным происхождением и называть себя то «дровосеком орлеанского леса», то «луарским крестьянином», то «виноделом с побережий и песков Луары». Так или иначе, но острое чувство принадлежности к глубинной Франции действительно придавало сознанию мыслителя необычайную свободу критического суждения, которая могла шокировать иных парижских коллег по писательскому цеху. Но в этой свободе критического суждения было также нечто иное: поиск выхода к некоей анонимности человеческого голоса, не сдерживаемого рамками определенной дискурсивной институции – академической, профессиональной, религиозной, университетской и т.п. В «Сопутствующей заметке о Г-не Декарте и декартовской философии» культура анонимного суждения прямо связывалась с поиском возможности говорить без имени от имени отечества: «Почему не сказать прямо: он с гордостью погружается в эту анонимность. Аноним – вот его патроним. Анонимность – вот его необъятная патронимность» (Réguy 1992: 1298–1299).

Вместе с тем, в самом начале этого поиска голоса отчизны находились также две движущие силы, которые, не будучи совершенно внеположными, требовали особых усилий по субъективизации, то есть внутренней работы молодого человека по преобразованию себя в творческую личность. Первая из них – это унаследованный, впитанный с молоком матери и считанный с витражей Орлеанского собора католицизм. Несмотря на период юношеского охлаждения веры, зрелому Пеги довелось пережить истинное возрождение или даже воспламенение католического чувствования внутри творческого сознания: так или иначе, католицизм пребывал живым источником интеллектуального становления

мыслителя, никогда не приемля при этом догматических форм католической церкви. Голос Пеги-католика – это голос Жанны д'Арк, сожженной за ересь церковниками.

Вторая – это благоприобретенная германофобия, тесно связанная с утратой отца, ушедшего из жизни в год рождения Пеги: вследствие лишений и тягот, выпавших на его долю в ходе франко-прусской войны 1870–1871 годов, когда он защищал осажденный Париж, Дезире Пеги по возвращении домой тяжело заболел, слег в постель и тихо примирился со смертью, терзая и убивая себя мыслью о своей бесполезности в деле обеспечения семьи. Со временем Германия стала настоящим наваждением Пеги, который, подобно своему современнику Полю Валери (1871–1945), уже с конца XIX века воспринимал политическую эволюцию немецкого государства в свете воли к установлению германского господства по всей Европе (Фокин).

Таким образом, если поражение 1871 года и аннексия Эльзаса-Лотарингии, воспринимались молодым Пеги исключительно в понятиях личных утрат, то танжерский кризис 1905 года, в котором Франция вновь отступила перед методичным усилением политических амбиций и позиций Германии, стал для него настоящим откровением: в этот момент мыслитель пришел к убеждению, что голос отечества должен перекричать голоса тех, кто, прикрываясь социалистической риторикой, пытался свести суть происходящего к классовой борьбе и грядущему интернационально-социалистическому братству, где «нет ни Эллина, ни Иудея». Тогда, в ответ на книгу социалиста и пламенного антимилитариста Гюстава Эрве (1871–1944) «Их отечество» (1905), где развенчивалась всякая идея родины, которая, с точки зрения автора, была лишь орудием господства привилегированного меньшинства над толпами

обездоленных, Пеги написал «Наше Отечество» (1905), одну из главных своих книг, ставшую краеугольным камнем его доктрины французской нации.

Национализм Пеги складывался не столько на идее превосходства французской нации, сколько на вере в универсальность французской культуры, которую он воспринимал как колыбель европейской цивилизации. Не что иное, как попрание исторической миссии Франции, початое во франко-прусской войне, вызывает гнев и ярость философа, выступающего за историческую справедливость или, по крайней мере, за то, во что он верует тертуллиановой верой: «Чем дальше я восхожу во времени, тем властнее, сильнее впечатление глубокого оскорбления; с глубочайшей древности, по праву рождения, по божественному праву Франция была королевой наций; [...] тогда мы привыкли говорить как господа или, по меньшей мере, как законодатели, готовые обсуждать дела народов; мы говорили на естественно универсальном, по желанию, пророческом языке, правда, всегда звучавшем в большом и благонравном сообществе; [...] когда у других народов была своя политика, индивидуальная политика простых бедных народцев, у нас не было своей политики, нашей индивидуальной политики; в сущности, наша политика всегда была политикой человечества, лучше сказать – божественной политикой (Réguy 1988: 142–143).

Очевидно, что в таких мыслительных построениях способность критического суждения, основанная на убеждении в том, что говоришь от имени анонимного народа, от имени тех, кто лишен голоса в стихиях интеллектуальных баталий, подкреплялась или даже подстегивалась глубокой верой в историческую миссию Франции. Очевидно и то, что, отождествляя свой голос с голосом Франции, мысль Пеги нередко склонялась к тому, чтобы

Германию тоже воспринимать в понятиях исторической личности, которая персонально несет ответ за нарушения сложившегося европейского строя, связанные с политикой пангерманизма. Вот почему уже в работах начала века из под пера Пеги-публициста могли выходить довольно смелые или даже резкие политические формулы, согласно которым всей Германии была «свойственна психология величайших преступников», а аннексия Эльзаса-Лотарингии являлась «самым гнусным преступлением, которые когда либо совершались против справедливости и прав народов» (Péguy 1988: 109–111). В свете этих формул очевидно также, что в мысли Пеги нация представляла именно событием, в том смысле, что однажды явившись в образе универсальных по своему строю культуры, политики, языка, нация все время требует активного самоутверждения в новых исторических условиях. Словом, не что иное, как история рождает это единство живого чувствования отчей земли, связывающего людей одной нации, несмотря на культурные, ментальные, образовательные, профессиональные и социальные различия.

Трудно было бы понять становление доктрины нации в сознании Пеги, если не остановиться, хотя бы вкратце, на особенностях его образовательного маршрута. Действительно, Пеги был не только плоть от плоти французской глубинки, но и замечательным порождением системы образования III Республики, меритократическое начало которой («От каждого по способностям, каждому по заслугам») парадоксальным образом обеспечивало как формальное соблюдение республиканского принципа равенства шансов, так и реальное формирование дипломированной интеллектуальной элиты. Последняя, в силу значительной длительности классического университетского маршрута, оказывалась достаточно

удаленной от низших или даже средних социальных кругов. В этом отношении своеобразие интеллектуальной позиции Пеги определялось тем, что благодаря своим исключительным умственным способностям, трудолюбию, упорству и несомненным достоинствам республиканской системы образования он сумел пройти все ступени интеллектуальной лестницы, поднявшись до того Олимпа французского высшего образования, которым была и остается Эколь Нормаль Сюперьер, кузница кадров «республики профессоров», как определял политическую систему Франции в 1927 г. знаменитый критик Альбер Тибодэ (1874–1936), сделав упор на том, что высшее звено руководства страны составили выпускники знаменитой школы на рю д'Юльм (Thibaudet). Другими словами, Пеги, выходец из французской глубинки, сумел достичь святая святых интеллектуальной элиты Франции, откуда, правда, он вышел, не окончив полного курса, точнее, так и не написав диссертации и не сдав экзамена на заветную степень агреже, открывавшие доступ к профессорской карьере. Учитывая эту незавершенность научного маршрута Пеги, следует точно представлять себе, что голос, что звучит в его текстах, никогда не сводится к голосу академического философа или университетского историка, если взять научные дисциплины, которыми он преимущественно занимался в Эколь Нормаль Сюперьер. Вместе с тем, не приходится сомневаться, что это голос философии, если понимать под ней не метафизическое предприятие, нацеленное на определение условий возможности отправления чистого разума, а такое упражнение в поиске истины, в котором субъект рассуждения берет на себя груз ответственности говорить от имени тех, кто не имеет права голоса в философии: крестьян и рабочих, бедных и нищих, вечных студентов и городских горлопанов. В одной из самых антифилософских своих книг

«Виктор-Мари, граф Гюго» (1910) Пеги-мыслитель, полемизируя с Даниэлем Галеви (1872–1962), своим ближайшим единомышленником, рафинированным парижским интеллектуалом, одним из самых образованных людей той эпохи, запальчиво замечал: «Я рассчитываю, Галеви, что Вы не станете улаживать эти дебаты кантовскими методами, кантовской философией, кантовской моралью. У кантизма чистые руки. ПРАВДА, РУК У НЕГО НЕТ. Что до нас, то нам случается – руками мозолистыми, руками узловатыми, руками грешными – черпать полными пригоршнями» (Réguu 1992: 331– 332). Таким образом, голос Пеги-философа – это голос антифилософии, не в смысле отрицания философии как таковой, хотя, разумеется, следует признать, что наш философ на дух не переносил немецкой философии, но в смысле отрицания профессорской, чиновничьей, университетской философии своего времени, помешанной на кантизме и формализме. Голос Пеги – это не голос нищеты французской философии, это голос нищего и... грешного от французской философии.

ПЕГИ — КРИТИК СОВРЕМЕННОГО МИРА

Как уже говорилось, философия Пеги никоим образом не укладывается в рамки академического, дисциплинарного, университетского образа мысли. Более того, она всегда обращена к актуальности, современности, хотя стихия истории остается одним из интеллектуальных оснований его мышления. При этом философ никогда не удовлетворяется противопоставлением себя или своих идеалов «современности», он стремится воздействовать на те болевые точки своего времени, которые представляются ему симптомами повсеместного и бесповоротного упадка Франции.

«Пеги не анализирует социальные, экономические, политические процессы, пишет Т.С. Тайманова, – он констатирует симптомы общественной болезни, давая каждому из них свое название. Так в текстах публицистики Пеги появляются ключевые слова, символизирующие то или иное общественное явление ... Эти ключевые слова – «деньги», «нищета», «антисемитизм», «партия интеллектуалов» – постоянно находятся в центре внимания писателя, кочуют из статьи в статью...» (Тайманова 89–90). Сколь абстрактными ни казались бы рабочие понятия Пеги-аналитика «современного мира», под его беспокойным пером каждое из них становится своего рода «молотом», посредством которого писатель-философ сокрушает современные, слишком современные ценности. Сам стиль Пеги – с его постоянными повторами, развернутыми периодами, непрерывными возвращениями назад – оказывается главным двигательным нервом этого «философствования молотом», к которому призывал в свое время Ницше. Не менее важно и то, что «современный мир» Пеги критикует не столько во имя вневременных ценностей, сколько исходя из понятия вечно современной «мистики», которая противопоставляется всевластию в текущей действительности бездуховной политики, которое распространяется как на деятельность политических движений, так и на направленность государственных установлений. «Современная мистика» не есть бесплотная абстракция – это своего рода умственное подвижничество, направленное против господства политики, бесцеремонно занявшей в современном мире место религии.

Активная политическая позиция Пеги, его постоянное присутствие в современности подкреплялись постоянным вниманием к истории, точнее, к проблеме истории как науки. История была

истинной стихией всей мысли Пеги, тем элементом, в котором писатель постоянно черпал энергию для своих размышлений. Начиная с так и не написанной диссертации на тему «О ситуации, в которую была поставлена история в общей философии современного мира», необычайно высоко оцененной в обстоятельной работе знаменитого бельгийского философа И. Стенгерс (Stengers 31–67) и заканчивая работами о музее истории Клио, Бергсоне и Декарте, Пеги вновь и вновь обращается к исторической науке, постепенно разрабатывая свой метод постижения прошлого. Какой бы текст Пеги мы ни затрагивали, идет ли речь о прозе или поэзии, в нем всегда есть поворот к истории. Повышенное внимание Пеги к истории было не причудой одиночки, противопоставлявшего себя университетской исторической науке, а ответственным выбором писателя и мыслителя, который остро чувствовал недостаточность позитивистско-интеллектуалистского метода исторического повествования. Важно и то, что этот выбор осуществлялся в общем русле формирования нового понимания времени, куда вливались искания А. Бергсона, П. Валери, М. Пруста. По существу, Пеги-историк ставит под вопрос методы «большой истории» – истории событийной, политической, военной, дипломатической, биографической – выявляя неизбежность того методологического поворота в исторической науке, который был вскоре сделан школой «Анналов». Но если «Анналы» в противовес истории как единой и неделимой истине сделали ставку на «историю малых истин», то Пеги смещает метод истории в область религиозно-мистическую и поэтическую.

В апреле 1914 года Пеги пишет одну из важнейших своих философских работ – «Заметку о Г-не Бергсоне и бергсоновской философии», которая была необычайно тепло принята автором «Творче-

ской эволюции», писавшем своему бывшему ученику и критику 4 мая 1914 года после того как часть работы была опубликована в журнале «Grande Revue»: «Я только что получил Вашу статью из «Grande Revue» и сразу же хочу сказать, какое великое, величайшее удовольствие я испытал, ее прочитав. Она слишком доброжелательна; Вы увидели творчество сквозь призму симпатии, которую питаете к автору; но Вы замечательно уловили и передали если и не то, что я сделал, то, меньшей мере, то что мне очень хотелось бы сделать» (Bergson 853). В следующем письме, которое представляло собой отклик на выход в свет полного текста «Заметки о Г-не Бергсоне и бергсоновской философии», мыслитель подчеркивал: «Я особенно отметил для себя Ваши размышления о Декарте, а также нахожу глубокими ваши заключительные размышления о жесткости и гибкости, особенно о жесткости и гибкости в морали». (Bergson 854). Как будто откликаясь на замечание Бергсона, в июле 1914 г. Пеги принимается за новую работу, которую пишет словно в пандан к первой: «Сопутствующая заметка о г-не Декарту и декартовской философии». Несмотря на наукообразность двух заглавий, которые как бы пародируют друг друга, пародируя также стиль университетской философии, в этих работах не найти строгих рассуждений, посвященных двум важнейшим для Пеги французским философам. Речь идет, напротив, о своего рода метафизическо-поэтических соображениях о Франции, французском уделе, французской культуре, французской истории. Как уже говорилось, «Сопутствующая заметка о г-не Декарте и декартовской философии» оборвалась на полуслове; однако то сопоставление французской и немецкой наций, которое составляет один из интеллектуальных нервов этого труда, оказалось своеобразным мистическим предвосхищением двух грядущих

столкновений Франции и Германии в мировых войнах. Вот почему в заключение нашей работы представляется целесообразным привести русский перевод нескольких наиболее характерных фрагментов предсмертного труда Пеги, дополнив его кратким историко-филологическим комментарием.

**ШАРЛЬ ПЕГИ О ВОЙНЕ, ГЕРМАНИИ И ФРАНЦИИ (ФРАГМЕНТЫ
«ЗАМЕТКИ О Г-НЕ ДЕКАРТЕ И ДЕКАРТОВСКОЙ ФИЛОСОФИИ»)**

«Часто говорят о войне как о громадной дуэли, дуэли между народами и – взаимобразно – часто говорят о дуэли как о, так сказать, редуцированной, схематизированной, войне между двумя индивидами. Говорят о войне как о дуэли большого масштаба и о дуэли как войне малого масштаба. Это – великое заблуждение. Возможно, множество значительных исторических неясностей можно было бы рассеять, множество затруднений разрешить, если бы мы в точности различали, что есть два вида, рода войны и что они, возможно, не имеют между собой ничего общего. Я даже не скажу, что древняя борьба за жизнь разделилась на два рода: борьба за честь и борьба за власть. Я не скажу также, что эти два рода войны имеют общее происхождение. Я скажу: есть два рода войны, которые, возможно, не имеют между собой ничего общего и которые, тем не менее, постоянно смешивались и перемешивались в истории. Действительно, одна происходит от дуэли, а другая от нее вовсе не происходит. Одна война – это расширение дуэли, буквально: дуэль между народами. Есть род войны, которая является войной за честь, и есть совершенно другой род войны, которая является борьбой за господство. Первая происходит от дуэли. Представляет собой дуэль. Вторая не

имеет ничего общего с этим началом. Более того, она как нельзя более чужда дуэли, кодексу чести. Хотя не чужда героизма.

Есть род войны, которая являясь войной за честь, представляет собой войну за вечность. И есть род войны, которая являясь войной за господство, представляет собой войну за преходящее, временное.

Есть род войны, в котором главное – сражение, и есть род войны, где главное – победа.

Есть род войны, для которой бесчестная победа (при помощи предательства, например) намного хуже (сама мысль о ней невыносима), чем почетное поражение (то есть, поражение вынужденное, заслуженное в честной схватке).

И есть род войны, для которой успех оправдывает все, род войны, для которой чужда сама мысль, что может быть какая-то бесчестная война: ведь важно победить, род войны, для которой чужда сама мысль, что может быть бесчестная победа.

Есть род войны, где все устремлено к красоте сражения, и есть род войны, где все устремлено к провозглашению победы.

Есть род войны, где все устремлено к высказыванию, и есть другой род войны, где все устремлено к провозглашению.

Есть такой род войны, где все устремлено к постановке проблемы и другой, где все устремлено к разрешению проблем.

Есть война, которая стремится к постановке проблем и есть другая, которая стремится поскорее их разрешить.

Есть война, что устремлена к рыцарству, и есть другая, что устремлена к империи.

Эти два рода войны постоянно более или менее связаны между собой в военной и политической истории: они переплетаются между собой, рвут появившиеся связи, смешиваются и различаются.

По всей истории человека и мира они постоянно вступают в союзы, мезальянсы, разводятся. Множество неясностей можно было бы прояснить, множество трудностей разрешить, если бы не продолжали их путать [...]

Можно сказать, что в нынешнем, современном мире французы все еще являются превосходными и, возможно, единственными представителями рыцарской расы (строго определенной выше), тогда как немцы являются самыми неперменными и, возможно, единственными представителями господской расы. Именно поэтому мы ничуть не преувеличиваем, когда верим, что весь мир заинтересован в сопротивлении Франции немецким посягательствам. И что вместе с нами сгинет весь мир. И это будет мир свободы. И таким образом – мир благодати.

Германии никогда не перекроить Франции. Это вопрос расы, рода. Никогда ей не перекроить свободы, благодати. Германии никогда ничего не перекроить кроме своей империи и своего господства.

Когда французы говорят, что они кроют колониальную империю, не нужно им верить. Французы распространяют свободы. Когда Наполеон полагал, что основывал необъятную империю, не нужно ему верить. Он распространял свободы[...]. Эта «империя» была системой свобод. Сейчас это очевидно. Все народы, которые вытеснили «империю», положили сто пятьдесят лет на то, чтобы даже не преуспеть отвоевать себе некоторые из свобод, которые «империя» несла им, ничуть этого не остерегаясь, в кобурах имперских уланов, в походных сундуках имперских маркизанток. Настоящее чудо в том, что со всем своим имперским аппаратом немцы добились не больше чем мы, со всем нашим плачевным беспорядком в свободе. Наверняка есть в этой плачевной свободе

какой-то большой секрет. Добродетель. Благодать. Чудесная сила. Порядок (другой).

Я не хочу сказать, что мы стоим больше, чем другие. Мы – это род, раса. Немцы другого рода, другой расы. (Мы – грешники). Мы не всегда бываем хорошими учителями. Зато всегда – дурными правителями.

Мы претерпеваем всех деспотов, особенно если они популярны, мы из расы людей свободы. Свобода – уникальное благо, драгоценное до уникальности. Немцы веками не могли основать своей империи, а когда наконец переосновали, то исключительно на наших руинах, сорок четыре года назад, они из расы людей империи и всегда такими были. Священная германо-римская империя.

В этом также причина того, что в Германии никогда не могла родиться истинная философия свободы, ни даже истинно свободное мышление. Свободой немцы называют то, что мы называем добровольным рабством. То, что они называют социализмом, мы называем жалким левоцентризмом.

А что немцы называют революцией, мы называем законченным консерватизмом.

В этом также причина, что такая философия, как философия Бергсона, в сущности своей либеральная и либертарная, причем не только по системе, но и по сердцу, по роду, могла появиться только на французском языке, на французской земле, во французской культуре. Только французская свобода могла вылиться в такой конкретный случай, как бергсоновская свобода. Именно поэтому философия Бергсона как нельзя более противоположна немецкому мышлению. (Я имею в виду бергсоновское мышление и бергсоновскую свободу) (Рёдиу 1992: 1342–1347).

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Прежде всего несколько слов в объяснение названия. Согласно изысканиям французских текстологов, и «Сопутствующая заметка о г-не Декарте и декартовской философии», и «Заметка о Г-не Бергсоне и бергсоновской философии» восходят к замыслу диссертации «О ситуации, в которую была поставлена история в общей философии современного мира» (Réguy 1992: 1764). Жанр заметки (*la note*) отсылает в первую очередь к такому виду ученой или университетской работы, как рабочие «заметки на полях» какой-нибудь книги, статьи или рукописи; вместе с тем он соотносится с рабочей, черновой записью, сделанной в связи с замыслом какого-либо сочинения; так или иначе, в начале XX века, когда Пеги работает над своими эссе, жанр заметки относится к академической форме письма, имеющей подготовительный, предварительный характер, что предопределяет некую «неподсудность» стиля его философствования, его независимость от университетской институции.

Парадоксальность философского высказывания усиливается через биографизацию метода рассуждения, когда в выражении «Заметка о Г-не...» жанр ученой заметки направляется на личность, персонаж философа. Действительно, если принять, что заглавия двух эссе Пеги прямо отсылают к самой известной биографии Декарта, принадлежащей перу А. Байе (1649–1706) «Жизнь Г-на Декарта (1691)», то приходится признать, что Пеги убежден, что тот, кто мыслит, предвосхищает само мышление: на место *cogito ergo sum* выдвигается *sum ergo cogito*. В этом плане показательно, что именно в «Сопутствующей заметке о г-не Декарте и декартовской философии» появляется едва ли не самое знаме-

нитое высказывание Пеги об основоположнике картезианства, которое повсеместно цитируется во французских картезианских размышлениях: «В истории философии Декарт всегда будет этим французским шевалье, который тронулся вперед таким добрым аллюром» (Réguy 1992: 1280).

Противопоставление немецкой и французской наций, которое проходит красной нитью по всему фрагменту, основывается на концепции двух видов войны, как будто для Пеги именно война как событие, ломающее ход истории, является своего рода мерилем существа, события, пришествия нации. При этом сам стиль философского рассуждения принимает формы катастрофического события: несмотря на то, что военные действия еще не начались, мысль Пеги живет стихией войны или, по меньшей мере, дуэли, которая для него является эталоном борьбы за достоинство, честь и вечность, в отличие от имперского завоевания территорий, неизменно чреватого временностью, но не исключающего героизма.

Подобно многим современникам начала века, Пеги спокойно оперирует понятием «раса», которое в его мысли соотносится не с биологией, но с нацией как неким духовным принципом, своего рода экзистенциальным выбором, основанным на понятии свободы. Нация в мысли Пеги никогда не сводится к вопросам рода, территории, языка, которые неизменно играют у него второстепенную роль, тогда как последнее слово всегда остается за свободой, вот почему в дуэльном запале ему случается перегибать палку и представлять имперские амбиции Наполеона борьбой за установление в Европе системы свобод, как если бы сам он предавал забвению ту простую мысль, что свобода народа, навязанная извне, граничит, с одной стороны, с деспотизмом, тогда как с другой – с произволом, во всяком случае, с насилием, империализмом.

То же самое происходит с философией свободы Бергсона, которая с тем же дуэльным азартом противопоставлялась духовному строю немецкой мысли, олицетворением которой являлся для Пеги Кант.

В заключение необходимо еще раз повторить, что национализм Пеги никоим образом не принимает форм расистской или националистической доктрины, раса для него есть не иное, как единственное, исключительное в своем роде событие, наподобие пришествия, благодати – *la race=la grâce* – и жертвоприношения. Так или иначе, но следует полагать, что именно воинственный настрой мысли содействовал необычайному усилению способности критического суждения философа, мистическим образом предвосхитившего и ход Великой войны, и исход Третьего рейха. ♣

Литература

- БИБИХИН, В.В., 2010: *Слово и событие. Писатель и литература*. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке.
- КАРТАШЕВ, П.Б., 2009: *Шарль Пегу о литературе, философии, христианстве*. М.: Флинта, Наука.
- ПОДОРОГА, В.А., 2010: Событие // *Новая философская энциклопедия: в 4 т.* М.: Мысль, <<http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0139acd568bdd24f76199339>> 23. 10. 2016.
- РЕНЬЕ, Ф., 2003: Тезисы к дисциплине, именуемой «литература» (пер. с фр. С. Фокина под ред. С. Зенкина) // *НЛО* 2003, № 59. <<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/ren.html>> 23.10.2016.
- ТАЙМАНОВА, Т. С., 2006: *Шарль Пегу: философия истории и литература*. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Изд-во С.-Петербур. Ун-та,.
- ФОКИН, С.Л., 2003: Россия в геополитике Поля Валери // *НЛО* 2003, № 2 (60). 106–124.
- BENVENISTE, E., 1966: *Problèmes de linguistique générale*. I. Paris: Gallimard.
- BERGSON, A., 2011: *Écrits philosophiques/Sous la direction de F. Worms*. Paris: PUF.
- CASSIN, B. (Sous la direction), 2004: *Vocabulaire Européen des philosophies, dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil/Le Robert.
- DELEUZE, G., 1969: *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- EUROPE, 2014: Charles Péguy // *Europe*, №1024–1025 (août-septembre 2014).

- LEROY, G., 2014: *Charles Péguy, l'inclassable*. Paris: Éditions Armand Colin.
- PÉGUY, M., 1941: *Le destin de Charles Péguy*. Paris: Librairie académique Perrin.
- PÉGUY, CH., 1988: *Œuvres en prose complètes. II*. Paris: Gallimard.
- PÉGUY, CH., 1992: *Œuvres en prose complètes. III*. Paris: Gallimard.
- STENGERS, I., 2014: La thèse que Péguy n'a jamais écrite // *Europe*, №1024–1025 (août-septembre 2014). 31–67.
- TEYSSIER, A., 2014: *Charles Péguy*. Paris: Perrin.
- THIBAUDET, A., 1927: *La République des Professeurs*. Paris: Grasset.
- WORMS, F., RIQUIER, C., CHANTRE, B. (Sous la direction), 2015. *Pensée de Péguy*. Paris: DDB.

Резюме

Исходя из мысли Жюль Делеза, согласно которой событие есть, прежде всего, смысл, определяются главные задачи настоящей работы: во-первых, речь идет о нации как своего рода явлении, в том числе в самом сильном значении этого слова – пришествие нации, как говорят, о пришествии Христа; во-вторых, именно в этом смысле пришествия нация как событие обнаруживает свой более или менее неопределенный, необязательный характер: в этом смысле по-русски говорят «ждать до второго пришествия», то есть событие нации может случиться, а может и не случиться; в-третьих, нация как событие – это история, рассказ, нарратив о пришествии нации; в-четвертых, и это самый печальный смысл данного выражения, нация как событие заключает в себе смысл ухода нации в историю, в прошлое, в историческое небытие.

Разумеется, предложенная трактовка понятия нации как события имеет исключительно частный, необязательный характер: она сложилась в ходе работы с текстами Шарля Пеги (1873–1914) выдающегося французского мыслителя, писателя, поэта, публициста. Поэтому задачи работы могут быть выражены более точно следующим образом: нам важно остановиться на характеристике посмертного сочинения философа, которое имеет длинное и непростое заглавие: «Сопутствующая заметка о Г-не Декарте и декартовской философии» и представить исключительно оригинальное видение существа французской нации, выраженном Пеги в этой работе. Один из главных парадоксов этой концепции заключается в том, что, выйдя из под пера мыслителя буквально накануне Великой войны (1914), она мистическим образом предвосхитила и характер предстоящего военного конфликта, и последующий ход

европейской истории, вылившийся в 1939 году в новую кровавую бойню. Обращается внимание также, что концепция французской нации, представленная философом в своем «Декарте» отличается своеобразным интеллектуальным экстремизмом и, как это ни парадоксально, могла оцениваться как «национал-социализм» *avant lettre*: во всяком случае, она воспринималась таковой французскими писателями правого толка. В ходе анализа этой концепции нации в статье устанавливается, что нация в мысли Пегги никогда не сводится к вопросам рода, территории, языка, которые неизменно играют у него второстепенную роль, тогда как последнее слово всегда остается за свободой. Вот почему ему случается перегибать палку и представлять имперские амбиции Наполеона борьбой за установление в Европе системы свобод. То же самое происходит с философией свободы Бергсона, которая жестко противопоставлялась духовному строю немецкой мысли, олицетворением которой являлся для Пегги Кант.

Сергей Леонидович Фокин

Сергей Леонидович Фокин — доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой немецкого, романских и скандинавских языков и перевода Санкт-Петербургского государственного экономического университета; профессор кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литературы СПбГУ. Сфера научных и творческих интересов: история идей, французская литература, русская литература и философия, русско-французские интеллектуальные связи, немецко-французские культурные взаимосвязи, поэтика текста, история, теория, философия перевода. Автор многих статей по указанной тематике и ряда монографий: «Альбер Камю. Роман.

Философия. Жизнь», СПб, 1999; «Жорж Батай: Философ-вне-себя», СПб, 2002, «Пассажи: Этюды о Бодлере». СПб, 2011, «Фигуры Достоевского во французской литературе XX века». СПб, 2013.



Герменевтика поэтического события



The article contains two parts. The first part – «Philosophy vs. poetry» – is considered to the long-time historic controversy between philosophy and poetry, which formerly has begun by Plato, about the question of superiority and difference of poetic utterance and philosophical judgment. It is briefly described the positions of A. Badiou, J. Baudrillard and M. Heidegger concerning the function of poetry in the contemporary philosophical discourse. The second part – «“Drinking the wine of archaisms...”: on the poetry of Victor Kryvulin» – is devoted to the remarkable poet, important representative of Leningrad’s «second culture». It offers an attempt of «immanent reading» of several thematic lines in Victor Kryvulin’s poetic creativity, a kind of reconstruction of his «poetic myth».

PHILOSOPHY, HERMENEUTICS,
POETRY, ANCIENT POETICS, SUTURE,
EVENT, «IMMANENT INTERPRETATION»,
LENINGRAD’S «SECOND CULTURE»,
POETIC CREATIVITY OF VICTOR
KRIVULIN

Статья содержит две части. Первая часть – «Философия vs. поэзия» – посвящена длительной исторической тяжбе между философией и поэзией, начало которой положил Платон, по вопросу о первенстве и различии поэтического высказывания и философского суждения. Кратко обозначены позиции А. Бадью, Ж. Бодрийяра и М. Хайдеггера относительно функции поэзии в рамках современного философского дискурса. Вторая часть – «“Пью вино архаизмов...”: о поэзии Виктора Кривулина» – представляет собой попытку «имманентного прочтения» нескольких тематических линий поэтического творчества значимого представителя ленинградской «второй культуры» Виктора Кривулина, своего рода реконструкцию его «поэтического мифа».

ФИЛОСОФИЯ, ГЕРМЕНЕВТИКА,
ПОЭЗИЯ, АНТИЧНАЯ ПОЭТИКА,
ШОВ, СОБЫТИЕ, «ИММАНЕНТНОЕ
ПРОЧТЕНИЕ», ЛЕНИНГРАДСКАЯ
«ВТОРАЯ КУЛЬТУРА», ТВОРЧЕСТВО
ВИКТОРА КРИВУЛИНА

ФИЛОСОФИЯ VS. ПОЭЗИЯ

1. Опыт, предъявляемый современными формами философского дискурса, характеризуется, по признанию ряда авторов, как период утраты философией своего суверенитета, достигшего наиболее полного выражения в гегелевском учении, – в частности, в понятии «абсолютного духа». Философия, которая имеет основание в самой себе, уступила место такому способу философствования, где это основание радикально смещено, зеркально раздвоено, а любое суждение нуждается в дополнительном встречном аргументе, чтобы обрести достаточную степень достоверности. А. Бадью в «Манифесте философии» указывает четыре пространства, которым философия делегировала свой суверенитет: математика, или область научного знания, поэзия, или сфера художественного опыта, политика и любовь. К. Мейясу добавляет еще один немаловажный аргумент – религиозный: «конец метафизики в поисках основания своих притязаний на абсолют принял форму возвращения к крайней религиозности. Или так: конец идеологий принял форму безраздельной победы религиозного» (Мейясу 62). Для описания сложившейся ситуации Бадью использует понятие «шов» (*la suture*), говоря о том, что философия некоторым образом «подшита» (*suturer*) к этим пространствам, или, возможно, точнее было бы сказать – сшита с ними. При этом именно поэзия – во всяком случае, в традиции, связанной с именем Хайдеггера, – оказывается местом наиболее плотных и значительных швов: «В период, который открывается, в общем и целом, сразу после Гегеля, в период, когда философия зачастую подшита либо к научному, либо к политическому условиям, поэзия взяла некоторые из ее функций на себя. К тому

же всякий согласится, что речь здесь идет о периоде для этого искусства исключительном. Тем не менее той поэзией и именами, о которых мы говорим, вся поэзия и все поэты далеко не исчерпываются. Речь идет о тех, чье творчество непосредственно распознаваемо как работа мысли, для кого поэма, как раз там, где пробуксовывает философия, оказывается в языке местом, где свершается суждение о бытии и о времени» (Бадью 43); «С того момента как философия пытается подшиться к поэтическим условиям, канонические представители века поэтов становятся предметом философского избранничества» (45). Фигура поэта-избранника, взявшего на себя работу мысли, ставит вопрос о первенстве и скрытой борьбе, которая с новой силой возобновляется на почве современной философии: кто совершает отбор и вменяет поэту статус избранника? Эта привилегия остается за философом – в определенном смысле мы можем говорить о том, что, подчиняя по видимости философскую речь поэтическому слову, философ одновременно обходным маневром осуществляет реабилитацию своих суверенных притязаний. Он сохраняет за собой владение инстанцией власти, право последнего, решающего слова. Так, М. Хайдеггер, провозгласив и обосновав идею «преодоления метафизики», затем – на следующем шаге – находит возможность ее более фундаментального (*gründender*) учреждения заново в своих подробнейших прочтениях Гельдерлина, в создании и реализации проекта «поэтизирующего мышления» (*Dichtung und Denken, Dichtung-philosophie*).

2. Со времен Платона философ идентифицирует себя не иначе, как через противопоставление фигуре поэта. Платон также стал первым, кто выработал критерии для отбора поэтов, ввел сам принцип избранничества. В более ранних диалогах платонов-

1
Цитаты из диалогов
Платона приводятся по изданию,
указанному в списке
литературы.

ский Сократ выдвигает идею мифогенной природы поэтического слова и вненаходимости истока поэтического творения. «Поэт – если только он хочет быть настоящим поэтом – должен творить мифы, а не рассуждения» (Федон 61b)¹. Место размежевания обозначено предельно конкретно – поэт является поэтом в той мере, в какой не претендует быть философом. Но и в этом случае он может оказаться как хорошим, так и плохим поэтом. В одном из разговоров Сократ упоминает поэта Тинниха, который сочинил один-единственный прекрасный пеан, в других же своих произведениях был бездарен. Сократ объясняет, что лишь однажды его посетило то, что позже назовут «вдохновением», – единожды его коснулось божество, и в этот момент он превратился в его уста, сделался одержимым, а «кто подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» (Федр 245a). Настоящий поэт в буквальном смысле не ведает, что творит, поскольку, когда он создает стихи, говорит не он, но через него говорит божество. «Поэт – это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка» (Ион 534b). В другом разговоре, возвращаясь в очередной раз к критике гомеровского мифа, Сократ в качестве альтернативы приводит пример поэта Стесихора. По легенде, Стесихор создал поэму, в которой возвел хулу на Елену Прекрасную. За проявленное нечестие он был лишен богами зрения. Однако, говорит Сократ, «он не был так недогадлив, как Гомер, но понял причину» (Федр 243a). В качестве очистительного ритуала Стесихор написал «палинодию» (обратную или

возвратную песнь), где взял назад свои прежние слова. Завершив палинодию, Стесихор прозрел. Движение в строе оптических метафор слепота/прозрение приходит на смену паре рассуждение/исступление ранних диалогов Платона и знаменует переход к обоснованию идеи миметической функции искусства, которая в наиболее разработанном виде содержится в 3-й книге «Государства». Учинив распрю философа и поэта на почве их близости к истине, Платон в конечном счете прибегает к политическому аргументу: поэт больше не рассматривается как игрушка богов или инструмент их высказывания, – теперь философ определяет избранный статус поэта и его место в бытии. Что это за место? Платон изгоняет поэта в место, наиболее удаленное от истины: «Знаешь ли ты какой-либо более искусный или более приятный вид шутки, чем подражание?» (Софист 234b); «Значит, таким будет и творец трагедий: раз он подражатель, он, естественно, стоит на третьем месте от царя и от истины; точно так же и все остальные подражатели» (Государство 597e). Казалось бы, миф поэзии подвергся разоблачению и рассыпался. Однако на деле Платон создал прецедент, легший в основу длительного исторического расследования подлинной связи поэзии и философского мышления – расследования, периодами возрождавшего в полную силу миф поэзии и приводившего к прямо обратному порядку суждений: «[...] поскольку философия, а вместе с философией и все науки, следующие за ней по пути совершенствования, были рождены и питаемы поэзией, то можно ожидать, что, достигнув своего завершения, они вернутся отдельными потоками в тот всеобщий океан поэзии, из которого они вышли» (Шеллинг 485).

3. Парадоксальным образом философия оказывается наиболее плотно «подшита» к поэзии как своему истинностному усло-

вию не тогда, когда их отношения развиваются комплементарно, когда они взаимно проясняют или дополняют друг друга, а когда поставлены в ситуацию острого взаимного полемоса (размежевания, *Auseinandersetzung*, – если использовать термин Хайдеггера). Рудиментом романтического мифа остается представление о философской поэзии или поэтической философии как неком кентавре, в котором уживаются две природы или сращены две старинные формы «поэзиса». Хотя поэзию и философию сближает предметность их собственных речей (они говорят об одном и том же), но это сближение осуществляется, напротив, через нарастание взаимного отдаления, происходит в форме разрыва. Две позиции, вовлеченные во взаимную игру, помогают прояснить существо этого разрыва. Одна очерчена Хайдеггером, вторая – Бодрийяром. Позиция Хайдеггера в этом вопросе сводится к тому, что философское истолкование поэзии обязано устранять, снимать себя по мере собственного развертывания, что «разъясняющая речь всякий раз должна разбивать себя и свою попытку» (Хайдеггер 2003: 9). Идеальным результатом истолкования является его последовательное самоуничтожение, изобличающее его вынужденную избыточность: «Последний – но и самый трудный – шаг всякого истолкования состоит в том, чтобы исчезнуть вместе со своими разъяснениями перед чистым предстоянием стихотворения» (Там же). Но дать исчезнуть истолкованию – это вовсе не есть аннигиляция акта понимания с тем, чтобы прекратить движение рефлексии и замереть перед обнажившимся существом поэзии. Это значит следовать в поле поэтического опыта за внутренней работой языка, которая производит незапный сдвиг, – уничтожает не только истолкование в процессе его разрастания, но и предмет этого истолкования в следовании

ходу поэтического творения. Итак, истолкование исчезает не отдельно, а вместе со своим предметом. По мысли Бодрийяра, поэтическая речь стремится к минимуму языка, ломает, приводит в негодность машины непрерывного лингвистического порождения: «В самом деле, закон поэзии – путем строго рассчитанного процесса сделать так, чтобы не осталось ничего. <...> Поэзия – это восстание языка против своих собственных законов» (Бодрийяр 331). То, чему поэзия дает начало, она полагает и конец. Она обращается с языком так, что «дом бытия» оказывается помещенным на фоне своего рода пейзажа с отсутствующими или ускользающими фигурами, которые говорят о подчеркнутой близости к «источникам эманации» (*fons emanationis*) ничто. Отношение поэзии и философского истолкования выстраивается как взаимодействие двух вещей, организованных разрывом, отсутствием, ничто. В терминах, предложенных Хайдеггером, их приводит к близости и сущностной взаимопринадлежности «истинное говорение о ничто»². Допустим, что последовательно реализованы обе описанные позиции, то есть они совместились в фигуре, подобной двойному снятию. На этом все заканчивается? Ничего подобного – на этом все только начинается. Нам могло показаться, что мы двигались вперед к концу. Мы двигались вперед к началу, поскольку были исподволь обусловлены правилами инверсивной логики невозвращения. Согласно правилам этой логики, чем дальше уходишь от какого-то фиксированного места, тем с большей неотвратимостью к нему приближаешься, – но когда, казалось бы, оказываешься уже совсем близко, ты в действительности дальше всего. В результате, мы встречаемся с фигурой ничто именно там, где должен находиться исток поэтического произведения.

2

См. подробнее § 6 «Введения в метафизику» М. Хайдеггера, основанного на лекционном курсе 1935 года: «Вопрос о бытии и "логика"». Истинное говорение о ничто в мышлении и поэзии».

3

Стихотворения Виктора Кривулина приводятся по изданию, указанному в списке литературы.

4

Речь идет о ленинградском культурном феномене позднесоветского периода, который оформляется в 70–80-е годы XX века. «Вторая культура» не имела четких границ или идеологического наполнения, – единственным общим знаменателем для представителей этого культурного «подполья» являлось нежелание, неспособность либо невозможность вписываться в рамки господствующего официоза, а также принципиальный отказ от замкнутости, душевной провинциальности (в которой как раз и можно было упрекнуть тогдашний официоз с его институтами). Политическое диссидентство или борьба с существующим строем здесь не имела первоочередного значения. Творческие усилия были направлены прежде всего на освоение табуированных советской цензурой литературных, философских и богословских текстов, на расширение горизонтов восприятия, на снятие репрессивных механизмов со сферы производства смыслов.

«ПЬЮ ВИНО АРХАИЗМОВ...»: О ПОЭЗИИ ВИКТОРА КРИВУЛИНА³

Дальнейший разбор является попыткой «имманентного прочтения» нескольких тематических линий поэзии ленинградско-петербургского поэта, значимого представителя так называемой «второй культуры»⁴ Виктора Кривулина (1944–2001). Каждый поэт – творец собственного мифа, и Виктор Кривулин не исключение. Он знал, что путь, на котором поэт способен обрести подлинную творческую свободу, и путь, ведущий к истоку, один и тот же (мотив, пересекающийся с образом «подвижной лестницы» из стихотворения «Ламарк» Мандельштама).

*Если текст, возвращаясь назад,
не найдет ни сюжета, ни ловкого хода,
то сама невозможность развития и поворота
есть сюжет, направляющий взгляд
от корней – по коре, по морщинам сосны,
по прямому стволу – до насмешливой кроны...
Но тогда – возвращенье к началу – как бегство из плена!
(Такие прекрасные кисти!)*

*Мы проникли стекло, мы вернулись в обличье ребенка,
мы, старея, дошли до зародыша – вверх,
до гомункула в колбе, до мысли в царевом мозгу,
до пиявки-звезды, что прильнула к виску.
(Град Аптечный)*

Итак, отправляясь по кругу вперед, к поэтическому истоку, возникает несколько мотивов, значимых для поэзии Кривулина. И

первый – образ рта, прилипшего к вещам. Это не обычный рот, а рот, который содержит в себе нечто несвойственное, инородное. А именно, он заключает в себе глаз, распечатывает оптическую метафору. Не просто рот, а зрячие уста (поэтически изоморфные, скажем, «зрячим пальцам» у Мандельштама), которые пьют «влагу прозрачную взгляда». Кривулин изготавливает гремучие смеси, элементы которых относятся к различным чувственным регистрам. Рот способен пить взгляд, то есть присваивать себе более высокий уровень чувственности (обратная ситуация, играющая на снижение, зафиксирована в обороте «пожирать глазами»). Очевидно, мы попали на пир, – не платоновский, но кривулинский.

*Жирных цветов ярко-красные рты
влагу прозрачную взгляда
жадно пригубили – не отстранить.*

*Что же ты, зренье, не радо,
что же не счастливо ты
самой возможностью жить?*

*Я не смотрю, и опущены веки.
Багровые тени мелькают
хищными вспышками тьмы.*

*Даже и в памяти не отпускают
кровососущие губы! Навеки
жертвы цветов шевелящихся – мы.*

Преображение в красноголовых,
в отяжеляющих стебли свои
болью и жизнью чужой –

Самая чистая форма любви,
освобожденной от жеста и слова,
тела земного, души неземной.

Нечему слиться и не с чем сливаться!
Есть обращение виденья в свет,
судорога перехода,

оборотней бесконечное братство,
вечное сестринство – Смерть и Свобода.
Пир человекоцветов.
(Пир)

Первое место, в котором мы оказываемся на пути герменевтического прочтения поэзии Кривулина, – это место пира. Здесь зрячие уста пьют влагу взгляда как выдержанное в погребах «Логоса-брата» «вино архаизмов». Базовая фигура, которую проецирует машина поэтического зрения, запускаемая Кривулиным, описывается им как «обращение виденья в свет» (в этой связи можно упомянуть античное учение о синавгии). Машина поэтического зрения функционирует в режиме переключения зрительных перспектив, что создает возможность переставлять местами зрение и зримое, видение и сам вид вещей. Такая перестановка фантасмагорична и лишена плавности, она сопровождается «судорогой перехода», порождающей монстров, – «братство оборотней», «пир человекоцветов». Мы попали не

просто на пир, а на какую-то оргию исчезновения, в эпицентре которой определенность контуров вещей внезапно становится проблематичной, а их устойчивые формы начинают распадаться и струиться. Когда «обращение виденья в свет» осуществляется на высочайших скоростях, оно сопровождается эффектом кратковременной отмены неустранимой, казалось бы, дистанции стихов и стихий, вещей слов и вещей, вида и видения. Невесомые слова как бы обрастают субстанцией плотных тел, причем не без участия машины поэтического зрения (строго говоря, мы не видим того, чьего имени не ведаем). Свет, в который обращается видение, отворяет одновременно две створки пространства пира – и поэтическое зрение, и поэтическую речь, которые не могут существовать друг без друга. У Кривулина эта спайка выражается в совмещении глаза и рта, точнее, во внедрении глаза в рот. Зрячие уста – не два самостоятельных, а один сдвоенный орган, которому соответствует двойственное восприятие, порождающее двояких существ («человекоцветов»). Поэзии всегда сопутствует удвоение, разветвляющее то, что «есть», в альтернативные порядки того, что «могло бы быть» (Аристотель. Поэтика 1451a). Однако это удвоение производится не операцией различения, разнесения, разделения на части, а операцией сложения (стихосложения), слияния, соединения в обычном плане несоединимого. Поэзия, стремясь к минимуму средств языка или, согласно образному ряду Кривулина, к «веселой, крылатой» гибели каждого слова, повинует не интенции разлада, а складыванию, производству складок, которое запускается возвращением к исходно собирающему началу, – возвращением «в объятия Логоса-брата». Мы приходим к трем концептам, размыкающим пространство поэтического слова. Это удвоение, возвращение и складка.

В точке схождения этих мотивов мы впадаем в «старчество ребенка / на льду реки фламандского письма», обращаемся в «изборожденное нежнейшими когтями / лицо», становимся семенем, в котором «уже бушует лес, уже мертвеет осень» («Приближение лица»). Лишь поэзия способна делать из того, что еще не началось, то, что уже закончилось. Только она находит на этом сверхбыстром, молниеносном стыке вещей свое подлинное событие. Особенность аутентичного поэтического события заключается в том, что оно не обладает длительностью, однако образует складку со всем, что длится, начинается, заканчивается или меняет свой облик. Оно странным образом располагается в недоступном, превышающем предел разрешимости любой возможной оптики промежутке, разрыве между концом и началом, которые, в отличие от длительности между началом и концом, не разделяет ничего, кроме одного ничто. Здесь мы касаемся темы истока, поскольку именно исток является, в сущности, тем, что удерживает свой конец позади, а начало – впереди. С одной стороны, он уже всегда и навсегда утрачен, оставлен по ту сторону точки невозврата, с другой стороны, поэтическое событие обречено на вхождение в горизонт вечного возвращения к этому невозвратному истоку. Место этого события, расположенное между концом, возвращением и началом движения поэтического опыта, может быть идентифицировано в терминах путешествия Орфея в Аид, – прежде всего Орфея сонетов Рильке с их сквозным мотивом «*Sei allem Abschied voran*», «Будь впереди всех разлук» («Сонеты к Орфею», II, 13). В феноменологическом смысле есть вещи, которые всегда остаются у нас перед глазами, как бы мы ни вертели и ни хитрили. Точно так же есть вещи, которые всегда будут оставаться у нас за спиной. Когда мы оглядываемся, то с точки зрения устройства прямых зрительных пер-

спектив мы, очевидно, смотрим назад, – туда, где находится то, что мы оставили за собой. Мы не можем оглянуться, чтобы посмотреть вперед. Однако взгляд Орфея, брошенный им назад в Авернских долинах, все видит по-иному. Орфей – душа поэзии, которая прошла Аид насквозь и вышла с обратной его стороны. А для нашего мира Аид – такое пространство средоточия всех разлук, которое при любом развороте трансцендентального тела созерцания и в любых обстоятельствах душевной жизни находится впереди, перед нашим взором. Получается, что когда Орфей обернулся, чтобы посмотреть на идущую позади него Эвридику, он – в рамках этой необычной перевернутой оптики – посмотрел не назад, а вперед, то есть оказался в той же самой ситуации, в которой находился прежде того, как спустился в Аид. Эвридика, отступив обратно в смертную тень, засвидетельствовала истину того обстоятельства, что Орфей лишь на краткий срок стал впереди всех разлук, которые поворотом его же взгляда вновь его опередили.

*Все живое похоже и пристально снято,
 столь отчетливо складками разделено,
 что песок под ступней бестелесной
 и волнение простыни смятой –
 две космических силы, сведенных в одно
 еле слышное: тесно!*

*Ближе, ближе – вплотную!
 Орфей пограничен
 с каждым шагом, в любой промежуток,
 в освещении словесности нищем...*

*Тихо. Слышишь, как тихо? рискуя
быть никем не услышанным временем суток,*

*гулом, гулом сплошным
подсознания и сна...*

*И над ясным лицом, как затмение,
проплывает рука – Эвридика, страна,
столь чужая Эллада, с каким-то больным
отношением источника с тенью.*

(Еще Орфей)

Существуют поэты, и Кривулин имеет к ним отношение, внутренний настрой которых подчинен движению бесконечной тоски по утраченной родине души. Вячеслав Иванов причислял таких поэтов к роду «вергилиевских людей», «непрестанно томимых нежными сновидными воспоминаниями о девственной райской земле» (Иванов 647). Поэтическое здесь не центрировано в рефлексии «я», стоящем на твердой почве действительности. Напротив, оно безосновно, подвешено в сквозящей щели двоемирья, на зыбкой кромке которого вещи никогда не предстают такими, какие они есть, – их вид не предопределен. Мы попадаем во второе место на пути нашего путешествия: покинув место пира, мы переходим в место сновидения.

*Влюбленные заключены
в полупрозрачные шары огромных виноградин,
попарно в каждой ягоде... Всеяден
их жадный рот, и руки сплетены.
Но в городе вина всего пьянее сны –
сплетенье радужных кругов, перетеканье пятен.*

Сферические вечера.

В стеклярусных жилищах светотока
уснут любовники, обнявшись одиноко,
обвитые плющом от шеи до бедра...

Но в городе – во сне уснувшего Петра
змея впивается в расширенное око.

Чем зрение не виноград?

Когда змеиное раздвоенное жало
внутри зеленых ягод задрожало,
когда вовнутрь себя вернулся взгляд –
он только и застыл, что город-ветроград
растоптанной любви, копыта и канала.

Лишь остовы на островах!

Их ребра красные подобны спящим лозам,
их лица, увлажненные наркозом,
их ягоды блаженные в устах
раздавлены. Текут на мусорную землю.

Но светел шар небесного стекла,
и времени прозрачная змея
влюбленных облегла кольцом небытия.

(Виноград)

«Чем зрение не виноград?». Действительно, чем? Ассоциативный ход подсказывает, что виноград – выразительная метафора глаз, но в то же время его можно попробовать, поместить в рот, а при случае изготовить вино: субстанцию, опосредующую вожделение глаза и вожделение рта. Виноград – это не просто зрение, это зрение поэта.

О поэтическом ремесле Кривулин напишет: «Невесомо, поэтому невыносимо / воздаянье душе по трудам» («Послесловие»). Поэтическое произведение разворачивается в пространстве, где взаимодействуют тяжесть и легкость, – в складке летучих слов, которые жаждут обрести вес, и вещей, которые стремятся сбросить с себя тягостное бремя вещественности, трудится поэт (Мандельштам прочертил линии этого встречного движения в своих строках: «И призраки требуют тела, / И плоти причастны слова»). Образуются весьма специфические события, медиатором которых опять же выступает люменальное «вино архаизмов» и порождаемые им сны. Мы остаемся в режиме переключения зрительных перспектив, в котором обращение виденья в свет совпадает с переходом из места пира в место сновидения. В стихотворении «Виноград» сновидение даже удвоено – город предстает сном во сне, он не только пьянит и навеивает сны, но и сам является воплотившимся результатом опьянения, – сном «уснувшего Петра». Тем самым запускается в оборот обобщенная визуальная метафора становления взгляда городом и города – взглядом, развернутым внутрь себя.

Что кроется за метаморфозами, сопровождающими работу поэтического зрения? Если признать, что в определенном тематическом горизонте зрение имеет принципиальное отношение к свету, способно становиться светом, то увидеть – значит сделаться источником, проливающим свет на вещи, которых прежде все равно, что не существовало. Проблема в том, в какую сторону направить и как расценивать истолкование этого света, – в сторону пустого блеска и внешней видимости, или в сторону сияния самих вещей и высветления сущности бытийного поэзиса. Хайдеггер в полемике с Эмилем Штайгером по поводу понимания слова «scheint» из стихотворения Э. Мерики «К лампе» обозначил

две эти возможности терминами «фантом» и «эпифания»: «Художественное создание подлинного свойства есть само по себе эпифания мира, пронизанного его светом и им хранимого в его истине» (Хайдеггер 1993: 255). Поэтическое высказывание избирается философом в качестве подтверждающего условия своих суждений, – оно выступает местом, где проговаривает себя истина вещей, высветляется их сущность: лампа светит, но не только, в ней как в произведении светится что-то большее, чем она сама, – явленная красота мира. На тот же профетический лад настроено и поэтическое зрение Кривулина, понимающего эпифанию как присутствие «слушателя незримого», к которому обращен каждый стих. Третье место, куда мы тем самым попадаем, можно идентифицировать как место встречи.

*О чем, неважно, говорить, но говоренье
стихов – лишь к одному обращено,
кто сердце есть вещей, и око, и окно,
кто, словно зеркало, свободен в проявлении...
Он и дыханье примет, как пятно.
(Обращение)*

Обращение виденья в свет на новом витке продолжается обращением к тому, кто бросает свой взгляд на вещи с той их стороны, кто скрывается во внезапных стыках вещей, кто есть «одно живое ухо пустоты» («Обращение»). Мы приходим к мотиву поэтической аннигиляции, о котором говорили выше, но теперь можем рассматривать его как необходимое условие эпифании, способной производить поэтическое событие на пути возвращения поэзии к ее истоку. Исток этот не находится ни в языке, ни в вещах, ни в су-

щем как таковом, но он позволяет выставить напоказ, высветлить и язык, и вещи, и все сущее в целом. Поэзия создает волшебный порядок слов, то есть выстраивает «лучшие слова в лучшем порядке» (С. Кольридж). Вопрос в том, каким способом ей это удастся? Возможно, благодаря тому, что поэтический опыт не имеет выраженной телеологии. Поэзия – форма бесцельного существования, поскольку любая цель, любое окончание, любая завершенность у поэта всегда за спиной. В этом смысле поэзия владеет удивительной способностью ослаблять то, что Ж. Батай называет «ностальгией по утраченной непрерывности». Телеологией обладают только прерывные или, другими словами, целенаправленные и целеустремленные существа. Бодрийяр по этому поводу замечает: «Целенаправленность связана с порядком прерывного, именно прерывные существа выделяют из себя целенаправленность, всевозможные целевые установки, которые все сводятся к одной – к их собственной смерти» (Бодрийяр 278). Бодрийяр воспроизводит известный фрейдовский пассаж, согласно которому человек – это существо, которое хочет умереть на свой лад. Но поэт, подобно Орфею, живет так, как если бы он оказался «впереди всех разлук» (Рильке), и все, к чему он мог стремиться, осталось позади него. Его место – это место без единого «почему», без малейшего прерыва. Напротив, поэт восстанавливает в себе непрерывность мира. Поэтическое событие лишено длительности, однако наделено непрерывностью. Эффекты, производимые работой поэтического зрения, отпускают нас в эти мгновенные промежутки непрерывности без длительности. «Соприкасаются вечер и вечер». Что сквозит в этом соприкосновении, кроме миметического двойника самого вечера? Чтобы увидеть это, необходимо взглянуть на вещи взором поэта.

Точка. Прокол. Полнота бытия и покоя.
 Вечер. Июль. Изнутри сиянна листва.
 Вы, раскрытые окна! Слова
 Долетели. Смешались с листвою.

Но в раскрытости голос живет, обращен
 в то, о чем говорится –
 в точку.

Снова вырисовывается излюбленная Кривулиным поэтическая сцена обращения, только теперь на ней фигурирует не зрение, а голос. «В раскрытости голос живет». Жить в раскрытости для голоса означает быть обращенным в предмет собственных речей. А это невозможно без моментального точечного прокола в плотно сомкнутом строе сущего, без того, чтобы образовался «Пробел / или проблеск и вход в измерение иное» («Точка. Прокол. Полнота бытия и покоя»). У Кривулина постоянным образом промежутка выступает окно, его распаханность. Поэзия пробивает окна, создает проемы в стенах, которыми мы только и умеем, что отгораживаться от мира. Кривулин если чего и бежал, так это стать поэтом запертых окон и глухих стен. Как писал Сен-Жон Перс: «Опасна только инерция. Поэт – это тот, кто разрывает для нас пути привычки. Так поэт помимо своей воли оказывается связанным с историческими событиями. И в драме его времени ничто ему не чуждо. Пусть выскажет он в полный голос вкус к жизни в крупное время! Ибо огромен и нов час обретенья себя. И кому мы уступим честь жить в наше время?» (Перс 253). Нежелание уступать честь жить в собственное время – то, без чего поэзия не может обойтись. Жить в свое время – не столько ситуация, сколько судьба. Другое

дело, что расслышать в ситуации судьбический зов не просто. Голос живет в раскрытости, но раскрытость принадлежит не одному голосу, а прежде всего душе и вещам, навстречу которым она себя распахнула. Что происходит с вещами в обстоятельствах запертого окна, закупоренного изнутри души? Допустим, что поэт отказывается от идеи промежутка и не думает даровать вещам частицу собственного света. Остается ли все по-прежнему на своих местах? Или осуществляются какие-то неожиданные мутации в вещах, разбивающие поэтическую линию непрерывности?

*Есть новое и новое страшней
любого пережитого кошмара
самой незавершенностью своей
когда из довещественного пара
из толкотни мятущихся теней
засветится ядро невидимого шара
когда вокруг события сгущены
до состоянья плазмы до ползучей
ничем не заглушимой тишины –
дай совершиться им не слушай нас не мучай!*

*есть ожиданье – и оно покруче
реальной гибели тюрьмы или войны
что б ни случилось – это наилучший
исход!
но если не вольны
мы отдалить и ни приблизить вечность –
вот подлинный духовный плен
когда глядишь на свет, расчеловечясь,*

как пыльное окно с неосвященных стен, –
 глядишь не ты но смотрят сквозь тебя
 и плавится стекло и движется, слепя,

лотосовидный очерк по стеклу
 и ты глядишь на солнце как во мглу.
 (Есть новое)

Когда «ты глядишь на солнце как во мглу», ты эту мглу обнаруживаешь не где-нибудь, а в самом себе, и превращаешься если не в онтологическую невидимку, то в какую-то недотыкомку, не на которую смотрят, а смотрят сквозь которую. Альтернатива, предложенная Кривулиным, не ограничивается перипетиями отношений субъекта и объекта, в поле которых разворачивается паноптическая метафора европейской метафизики. Ситуация не сводится к возможности бросить взгляд, или быть схваченным взглядом, или перехватить взгляд того, кто на тебя его бросил, вступив с ним в диалог. Гораздо страшнее, если чей-то взгляд, брошенный на тебя, внезапно проходит насквозь. Быть видимым насквозь – не значит быть прозрачным как кристалл или чистое стекло. Это значит лишиться обратной, невидимой стороны. Когда ты смотришь на вещи через распахнутое окно, даруя им частицу собственного света, ты не видим насквозь. Наоборот, ты видим насквозь, когда превращаешься в «пыльное окно с неосвященных стен». Кривулин создает поэтические сцены обращения виденья в свет, а голоса – в то, о чем говорится, не ради того, чтобы растворить зрение и голос в зримом и говоримом, а ради того, чтобы кристаллизовать такие вещи в мире, которые не позволят нам смотреть сквозь них.

Обыкновенное понимание ассоциирует идею истока с идеей начала. В широком смысле так и есть. Хотя было бы точнее говорить о множестве начал или, совсем точно, о множественности начала, которое скрывает в себе некую полость, пустотный зазор, дыру в бытии, допускающую бесконечное количество исходов, пробных отливок форм творения. Прокол или дыра в бытии – это место без координат, в котором возможно абсолютно все. В частности, в нем возможно то, что является предметом невозможного опыта с точки зрения порядка вещей, осуществленного в пребывающих формах. То, что есть, что пребывает в устойчивых формах, и то, что «могло бы быть», что отсутствует, здесь существуют на равных правах. Поэт обладает санкцией языка на использование подобных прав, но лишь постольку, поскольку отдает себя в безраздельное пользование самому языку. Когда М. Цветаева признается, что поэта далеко заводит речь (И. Бродский повторяет эту же мысль, называя поэта «частью речи»), она свидетельствует не о всевластии языка, а о выходе по пути и при помощи языка за его пределы. Станным образом часть речи обращена против своего целого, доводит его до крайности. Поэт принадлежит к роду тофанов, приготавливающих из внутриязыковых ингредиентов и частиц дикуую ядовитую смесь, отравляющую ткань языка, его символическое тело с тем, чтобы выделить чистые бестелесные события. Совершая жертвоприношение языка с применением только самих же языковых орудий, он занимается теургийным кровосмесительством словесных энергий. Не поэт жертвует, а язык жертвует собой в поэте. Поэта далеко заводит речь. Далеко – это куда? Самое удаленное принято называть запредельным. Но свое запредельное для поэтической речи есть изначальное, дыра, исток. Даль истока не становится близью даже на пути сколь угодно долгого возвращения, поскольку это всякий

раз возвращение невозвратимого. Утраченная родина души утрачена безвозвратно. Идти ей навстречу – значит пытаться настигнуть след исчезающего дислокативного объекта, оставляющего за собой непрестанно смещающиеся топосы. Выход за пределы языка остается целью, к которой поэзия стремится, но которая остается ее призрачной утопией.

*нет не выходя из речи
может быть еще короче
нежели простое «нет»*

*вырывается наружу
воздух сохранивший душу
и звучание и свет*

«Не выходя из речи» – предельно точный поэтический самоотчет. Это не констатация факта, это ответ на желание такого выхода, на его сильнейший соблазн. Отсюда решительное и безоговорочное «нет» в начале строки. Войти в близость к истоку – то же самое, что встать на почву, которая на глазах уходит у тебя из-под ног. Когда ты решаешь, что подошел совсем близко, ты на самом деле дальше всего. О чем свидетельствует множественность начала, присущая поэтическому опыту? Она свидетельствует о возможности попятного шага к незавершенности вещей. Для того чтобы ее обнаружить, необходимо апеллировать не к порядку вещей, и даже не к порядку идей, а к порядку слов, который организован согласно поэтическому ладу, настроенному вне соответствия каким бы то ни было целям. Поэзия – высшая форма бесцельности. Остановить вещь на этом уровне – значит зафиксировать ее в момент свободного полета,

когда окончательный расклад еще не предрешен, и кости могут выпасть самым непредсказуемым образом. Решающий бросок костей присваивает вещи целенаправленность. Но поэзия сопротивляется решающему броску. Ставя в конце точку, она подразумевает многоточие, принимая в качестве истины первичного бытийного поэзиса допущение, что количество повторных бросков не ограничено. В отличие, скажем, от альтернативного варианта поэзиса, который реализуется в сфере материального производства вещей в их вещественности, где бросок всегда однократен и предрешен круговой порукой причинно-следственных связей. Поэзия продуцирует связи совсем иного рода, – связи, которые причиняются вещам единственно вязью стиха. Кривулин пишет: «Боги сходят на землю – но землю иную: / берега и языка, светотени и края» («Еще Орфей»). Язык фигурирует наряду с берегом, краем и светотенью среди признаков «земли иной». Вместе они образуют метафору, символизирующую стадию перехода, двойное бытие границы, иноприсутствие стихий в стихах, вещей в вещих словах, фюсиса в логосе. Когда боги сходят на землю, земля становится берегом неба, а небо становится светом, который льется на нас из сердца песни Орфея. Пока мы слышим эту песню, мы тоже – край этого света. ♣

Литература

БАДЬЮ, А., 2012: *Манифест философии*. СПб: Machina.

БОДРИЙЯР, Ж., 2000: *Символический обмен и смерть*.

М.: Добросвет.

ИВАНОВ, В., 1979: Эхо (из письма к Карлу Муту) / *Собрание сочинений: в 4 т. Т. III*. Брюссель: Foyer Oriental Crétien.

КРИВУЛИН, В., 1988: *Стихи: в 2-х томах*. Ленинград–Париж: Беседа.

МЕЙЯСУ, К., 2015: *После конечности. Эссе о необходимости контингентности*. Екб.-М.: Кабинетный ученый.

ПЕРС, С.-Ж., 1996: *Поэзия. Речь на банкете по случаю вручения Нобелевской премии / Избранное*. М.: Русский путь.

ПЛАТОН, 1968–1972: *Сочинения в 3 т. (4 кн.)*. М.: Мысль.

ШЕЛЛИНГ, Ф. В. Й., 1987: *Система трансцендентального идеализма / Сочинения: в 2 т. Т. 1*. М.: Мысль.

ХАЙДЕГГЕР, М., 1993: *По поводу одного стиха Мерике / Работы и размышления разных лет*. М.: Гнозис.

ХАЙДЕГГЕР, М., 2003: *Разъяснения к поэзии Гельдерлина*. СПб.: Академический проект.

Резюме

1. Современный философский дискурс в лице его ярчайших представителей от Хайдеггера и Гадамера до Лаку-Лабарта и Бадью демонстрирует устойчивое тяготение к поэтической форме высказывания, – более того, признается существование некоторых «избранных» поэтов, которые берут на себя работу мысли, то есть обнаруживают поэтическое инобытие философского логоса. Этот процесс «десуверенизации» философии, ее прикрепления к смежным областям духовного опыта, когда оказывается возможным не только мыслить посредством философского суждения, но и мыслить стихотворением, через него, возобновляет вопрос о древней полемике философов с поэтами и их попытках найти четкие критерии для внутреннего взаимного размежевания.
2. Ключевой в древнем споре философов с поэтами является фигура Платона, который этот спор инициировал и устами различных участников диалогов обозначил основные возможные позиции. Хотя философские аргументы участников диалогов и не сводятся к сквозной единой линии, следует отметить ужесточение отношения Платона к поэтам от ранних диалогов к позднейшим. В конце концов, поэт помещается в «Государстве» на третье место по удаленности от «царя и истины», сразу следом за изготовителями горшков и кроватей, а на его деятельность распространяются репрессивные механизмы культурной селекции. Философ по видимости одерживает верх над поэтом. Между тем, более ранние диалоги лишены такой однозначности. Отношение к поэзии в них амбивалентно, – оно строится на сложном взаимодействии сил сближения и отталкивания, отождествления и инаковения. В сущности, речь идет о попытках философии определиться на фоне

собственного истока, разорвать связь с истоком, чтобы обрести форму автономного существования в поле чистого мышления, но и удержать эту связь в виде бесконечно открытой для себя возможности (о чем говорится в «Поэтике» Аристотеля).

3. В качестве одного из примеров поэзии, берущей на себя работу мысли, можно рассматривать творчество Виктора Кривулина, одного из выдающихся представителей ленинградского культурного андеграунда, получившего название «второй культуры». Герменевтическое прочтение поэтического опыта Кривулина 1970 – п. п. 1980-х годов позволяет раскрыть символическую топику его поэтического ландшафта, – динамически переходящие друг в друга место пира, место сновидения, место встречи. Каждое из них является не только местом, в котором конструируется соответствующий элемент авторского поэтического мифа и генерируется его образная ткань, но также и местом, где создаются предварительные условия события мысли, того, чтобы поэзия оставалась в поле философии самой открытой для нее возможностью.

Даниэль Орлов

Даниэль Орлов — заместитель главного редактора альманаха «Русский миръ. Пространство и время русской культуры», научный сотрудник научно-образовательного центра проблем философии, религии и культуры Государственного университета аэрокосмического приборостроения (С.-Петербург), ведущий редактор журнала «Eina: философия, религия, культура». Закончил Институт богословия и философии по специальности «теология», затем – философский факультет Санкт-Петербургского государственного университета и аспирантуру того же факультета по специальности «социальная

философия». Автор многочисленных публикаций в российских и зарубежных изданиях по философской герменевтике, поэтике, феноменологической философии, фундаментальной онтологии М. Хайдеггера, а также социальной аналитике современности. Автор книг «От Эдипа к Нарциссу» (2001) и «Ужас реального» (2003), созданных совместно с православным богословом Татьяной Горичевой и петербургским философом Александром Секацким. Лауреат премии «Вторая навигация» Санкт-Петербургского философского общества в номинации «Философская инвестиция в культурную жизнь Петербурга» (2003). Принимает участие в исследовательских проектах издательства «Русская культура», направленных на публикацию в России ранее недоступных или малоизученных текстов значимых представителей русского зарубежья.

Event in Poetry and Art

Поэзия как событие: опыт Николая Гумилева

The article attempts to consider poetry as an event through the experience of Nikolai Gumilyov, one of the founders of “Acmeism” – a new literary school of the early 20th century that replaced Symbolism, which in itself can be regarded as an event. The eventful nature of Gumilyov’s poetry and his theoretical work on the creation of an integrated poetics is studied in the light of the philosophical category “Age of Poets” developed by the French philosopher Alain Badiou. We focus on Gumilyov’s article “Baudelaire’s poetry”, where, speaking of the poetry written by the author of “Les Fleurs du mal”, Gumilyov formulates his own understanding of modern poetry as an event. The emphasis placed on the explosive nature of poetry and its readiness to become a catastrophe, such as the event of the revolution. The poet turns into an organ of speech for all that exists and acquires the ability to perceive revolutionary events, which allows him to foresee his own fatal destiny.

GUMILYOV, BADIOU, POETRY,
AGE OF POETS, EVENT

В статье предпринята попытка рассмотреть поэзию как событие на примере опыта Николая Гумилева, одного из основателей «акмеизма» – нового направления поэзии начала XX века, пришедшего на смену символизму, что само по себе можно рассматривать как событие. Событийная природа поэзии Гумилева и его теоретические работы по созданию интегральной поэтики рассматривается в свете философской категории «века поэтов» французского мыслителя Алана Бадью. Внимание сосредоточено на статье Гумилева «Поэзия Бодлера», где, рассуждая о поэзии автора Цветов зла, Гумилев формулирует собственное понимание новейшей поэзии как события. Акцент ставится на взрывчатом характере поэзии, ее готовности обратиться катастрофой, каковой является событие революции. Поэт обращает себя органом речи всего существующего и приобретает способность восприятия революционного события, в силу которого ему дано предвидеть свой собственный гибельный удел.

ГУМИЛЕВ, БАДЬЮ, ПОЭЗИЯ,
ВЕК ПОЭТОВ, СОБЫТИЕ

Если следовать мысли Алена Бадью о том, что «поэзия может взять на себя те операции мысли, которые философия, парализованная или закупоренная своими швами, оставляет незадействованными», высказанной в работе «Век поэтов» (Бадью 2003а), мы можем поставить Николая Гумилева (1886–1921) в один ряд с поэтами, которых французский философ причисляет к философской категории «века поэтов» (между 1860 и 1960 гг.). Это Рембо, Малларме, Тракль, Пессоа, Мандельштам, Целан, хотя, как он сам замечает в *Манифесте философии*, этими именами «вся поэзия и все поэты далеко не исчерпываются» (Бадью 2003б: 40). Для Бадью поэзия всегда остается местом мысли <...> процедурой истины, или порождающей процедурой» (Бадью 2003а). С другой стороны, в онтологии Бадью концепт истины напрямую связан с событием. Событие — это радикально случайная «встреча», вырывающая субъекта из привычного способа бытия и вносящая имманентный разрыв в наличное положение вещей, побуждая его решиться на бытие иным. Таким образом, если рассматривать категорию «века поэтов» как узел поэзии и философии в «бесхозное из-за зашитости философов время <...> когда стихотворение раскрыло и удержало поколебленный смысл этого времени, <...> самую изощренную формулировку опыта современного человека» (Бадью 2003б: 40–41), фигура Гумилева, ушедшего из жизни на самом подъеме своей поэтической мысли и не попавшая в поле зрения французского философа, может быть вписана наряду с Мандельштамом в парадигму концепции Бадью, соединяющую поэзию и событие.

В самом деле, среди русских поэтов серебряного века Гумилев считается системно мыслящим поэтом. Как никто другой он был одержим созданием общей теории поэзии, интегральной

поэтики, т. е. идеей разработки метода поэзии, который согласно Бадью «устанавливает директивы для мысли, предлагает мысли единственные в своем роде операции». «Бытие не дается в мысли бытия, ибо всякая мысль бытия в действительности является мыслью мысли. Бытие дается в непосредственности испытания, оно есть то, что я испытываю в требующей подтверждения не-рефлексивности испытания» (Бадью 2003а). Говоря о поэзии как об этом не-рефлексивном испытании ее можно приравнять к событию. Событие мгновенно, как вспышка молнии. Поймать этот всполох и заключить в некую поэтическую форму и составляет задачу поэта. Поэзия сама как всполох, историческое прозрение. В. Подорога в своей трактовке события уточняет, что событие «схватывается», присваивается или «особствляется» мыслью, поскольку оно быстрее мысли (о нем), та опаздывает. Событие всегда есть акт присвоения бытия (Подорога).

Теорию акмеизма Гумилева, его попытку создания единой акмеистической поэтики можно рассмотреть в свете концепции событийности поэтического акта. Начало этому литературному направлению, само рождение которого можно рассматривать как событие, положило создание «Цеха поэтов» (1911 г.). Главными идеологами были Гумилев и Городецкий, а одним из активных членов Мандельштам, которого в определенном смысле можно считать учеником и последователем Гумилева-теоретика. Изыскания акмеистов в области формы, их установки на экономию в украшениях и словесном убранстве можно рассматривать как своего рода контрромантизм, одну из операций мысли, наряду с детотализацией и диагональю, о которых говорит Бадью (2003а). В основе нового взгляда на поэзию Гумилева лежал отказ от мистической стихии, которую привнесли в поэзию символисты и

признание «самодовлеющей ценности мира — пространства, времени, вещества — мира «обесцененного» символистами в поиске иных миров» (Гиппиус 83). Согласно Городецкому, автору одного из манифестов акмеизма, борьба новейшей русской поэзии начала второго десятилетия нового XX века, влившего в нее новую кровь, — это борьба не против, а «за» — «за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю» (Городецкий 17), причем в отличие от фантома, в который превратил этот мир символизм, наполнив его соответствиями, акмеизм приемлет его «во всей совокупности красот и безобразий» (17), акмеисты «берут в искусстве те мгновения, которые могут быть вечными» (20).

В своей программной статье «Наследие символизма и акмеизм» одним из принципов нового направления Гумилев провозглашает стремление «всегда идти по линии наибольшего сопротивления» (Гумилев 2006: 148), принципа, которого он будет придерживаться и в жизни, и в творчестве. Кроме того Гумилев заявляет, что направление, идущее на смену символизму, требует «большого равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме» (147), словно пытаясь нащупать основную линию на «отстранение категории объекта» (Бадью 2003б: 42), которой придерживаются поэты «века поэтов» и пересмотреть в этом новом опыте категорию субъекта.

Пройдя через целый ряд жизненных испытаний — путешествия, война, революция — Гумилев вплотную подходит к разработке своего метода поэзии. Его понимание поэзии как события находит наивысшее выражение в одной из последних теоретических работ «Поэзия Бодлера» (Гумилев 2006: 230–235). Действи-

тельно, на фоне революционных событий 1918–1920 гг., когда он готовит для издательства «Всемирная литература» новые переводы *Цветов Зла*, Бодлер становится для него одним из величайших поэтов XIX века, а сама поэзия *Цветов Зла* — одним из тех знамений современной мировой катастрофы, в стихиях которой билась в то время взвихренная Россия. При этом, поэзия не есть только «знамение», или знак, катастрофы, поэзия — в сильнейших своих творениях — есть сама катастрофа. То есть, если взять одно из синонимичных значений этого понятия, событие в его отличии от бытия, то есть устроенного, устоявшегося мира, настает внезапно, вдруг — это мгновение, молния, трещина, рана.

Во всяком случае, именно в таком катастрофическом и революционном духе рисовал Гумилев в своей статье портрет Бодлера-поэта-завоевателя, характерно представив его на фоне выразительной картины «героического» XIX столетия, где импрессионистический образ автора *Цветов Зла* оттенялся прямым сопоставлением его с Карлом Марксом и упоминанием «взрывчатой силы» пролетариата как одной из главных движущих сил современной истории: «Девятнадцатый век, так усердно унижавшийся и унижаемый, был по преимуществу героическим веком. Забывший Бога и забытый Богом человек привязался к единственному, что ему осталось, к земле, и она потребовала от него не только любви, но и действия. Во всех областях творчества наступил необыкновенный подъем. [...] Появился целый ряд новых наук, прежние получили неожиданное направление. Леса и пустыни Африки, Азии и Америки открыли свои вековые тайны путешественникам, и кучки смельчаков, как в шестнадцатом веке, захватывали огромные экзотические царства. В недрах европейского общества Лассалем и Марксом была открыта новая мощная

взрывчатая сила — пролетариат. В литературе три великие течения, романтизм, реализм и символизм, заняли место наряду с веками царившим классицизмом.

Бодлер к поэзии отнесся, как исследователь, вошел в нее, как завоеватель. Самый молодой из романтиков, явившийся, когда школа уже наметила свои вехи, он совершенно сознательно наметил себе еще не использованную почву и принялся за ее обработку, создав для этого специальные инструменты» (231–232).

Заметим сразу, что последние строки и такие слова, как «почва», «обработка», «инструменты», равно как и «героический век», «земля», «действие», «подъем», «взрывчатая сила», «завоеватель», «исследователь», со всей очевидностью соотносились не только и даже не столько с фигурой Бодлера-поэта сплина Парижа, которому Бадью отказывал в принадлежности к «веку поэтов», сколько с автобиографическим образом самого «поэта-конквистадора», который осваивал новые территории для поэтической мысли, чтобы мыслить свою эпоху.

В сущности, само своеобразие Бодлера Гумилев выразил в таких словах, которые вполне соответствовали его собственному пониманию поэзии как события, как подвижничества и призвания говорить от имени всех и каждого, что, разумеется, было крайне далеко от нарциссического эстетизма «искусства для искусства» русского символизма: «Веками подготовлявшийся переход лирической поэзии в драматическую в девятнадцатом веке наконец осуществился. Поэт почувствовал себя всечеловеком, мирозданием даже, органом речи всего существующего и стал говорить не столько от своего собственного лица, сколько от лица воображаемого, существующего лишь в возможности, чувств и мнений которого он часто не разделял. К искусству творить стихи прибавилось ис-

кусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подобранность – на его совершенство. Бодлер является перед нами и значительным и совершенным. Он верит настолько горячо, что не может удерживаться от богохульства, истинный аристократ духа, он видит себе равных во всех обиженных жизнью, для него, знающего ослепительные вспышки красоты, уже не отвратительно никакое безобразие, весь позор повседневных городских пейзажей у него озарен воспоминаниями о иных, сказочных странах» (233–234).

Этот удивительный по прозорливости в отношении Бодлера пассаж требует нескольких комментариев в отношении самого Гумилева. Во-первых, русский поэт говорит о синтезе лирического и драматического в новейшей поэзии, что в принципе выводит поэтическое творчество в событийный план: отныне поэтическое слово не просто слово, но ответственное деяние. Во-вторых, этот новый синтез осуществляется не иначе, как на основе нового отношения поэта и языка: если для классических форм поэзии язык оставался средством выражения прекрасного, то в новейшей поэзии поэт обращает себя органом речи всего бытия, языковым мирозданием всечеловечества, что означает как следствие отрицание романтической фигуры поэта как человека не от мира сего, изгоя, отверженного. В-третьих, новая фигура поэта определяется не только умением творить себе маски, но стремлением выйти за рамки эстетического, говорить не только о прекрасном, но и о безобразном, творить с «сознанием Зла», если вспомнить знаменитую формулу Бодлера. Иными словами, поэзия отныне не просто неотъемлема от сознания Зла, она сама готова обратиться Злом, катастрофой или, если вернуться к контексту, в котором

Гумилев пишет свою статью о Бодлере, таким событием, как Революция. Отныне поэзия и Революция вступают в своеобразные кровосмесительные отношения: революция как исключительно кровавое событие может источать своеобразную поэтичность. Когда чекист-эсер Я.Г. Блюмкин, который 26 июля 1918 г. застрелил германского посла Мирбаха, декламирует наизусть стихи Гумилева (Шубинский 622–623) — это уже пародия на поэзию революции, тогда как сама поэзия ведет себя так, будто беременна революцией.

Мы не будем здесь задаваться вопросом о действительном, субъективном отношении Гумилева к Революции: важно лишь подчеркнуть, что он не мог не почувствовать того, что Революция — это по-настоящему эпохальное событие, это слом, перелом, разлом привычного хода вещей, распад исторического времени, когда открываются новые возможности жизни, обнаруживаются новые горизонты бытия. Разумеется, Гумилев вовсе не думал поставить поэзию на службу революции, как это сделали десятилетие спустя французские сюрреалисты, но он отчетливо понял, что поэзия, особенно поэзия взрывчатая, завоевательная, жаждущая сильных ощущений, не может остаться безучастной в отношении такого катастрофического события, как Революция.

Вместе с тем, в поэтическом проекте Гумилева было нечто политическое или даже сюрполитическое, что, в общем, объясняло его более или менее лояльное отношение к большевикам. В этой связи достаточно будет вспомнить, какое впечатление произвел Гумилев на знаменитого английского писателя Гильберта Кита Честертона (1874–1936), когда встречался с ним в Лондоне в июне 1917 г. Этот фрагмент воспоминаний классика английской литературы хорошо известен, поэтому дадим из него только самые характерные выдержки:

«Майор Морис Беринг... привел какого-то русского в военной форме. Последний говорил без умолку [...] В его речах было качество, присущее его нации, [...] которое, попросту говоря, состоит в том, что русские обладают всеми возможными человеческими талантами, кроме здравого смысла. Он был аристократом, землевладельцем, офицером одного из блестящих полков царской армии — человеком, принадлежавшим во всех отношениях к старому режиму. Но было в нем нечто, без чего нельзя стать большевиком, — нечто, что я замечал во всех русских, каких мне приходилось встречать. Скажу только, что, когда он вышел в дверь, мне показалось, что он вполне мог удалиться и через окно. Он не коммунист, но утопист, причем утопия его намного безумнее любого коммунизма. Его практическое предложение состояло в том, что только поэтов следует допускать к управлению миром. Он торжественно объявил нам, что и сам он поэт. Я был польщен его любезностью, когда он назначил меня как собрата-поэта абсолютным и самодержавным правителем Англии. Подобным образом Д'Аннунцио был возведен на итальянский, а Франс — на французский престол» (Шубинский 484–485).

Разумеется, в этой мемуарной зарисовке многое можно списать на снобизм английского литератора, готового в каждом русском увидеть человека, лишенного здравого смысла. Вместе с тем здесь обращает на себя внимание явный анахронизм: в июне 1917 г. не то что в Европе, в России мало кто знал, что представляли собой русские большевики. Вместе с тем, очевидным образом мы сталкиваемся здесь с особой темой политического призвания поэзии, которая является своего рода частным преломлением темы поэзия как событие. Хорошо известно, что в 1921 г., когда у поэта не могло быть иллюзий относительно большевистского режима, он прочел на заседании Петроградского союза поэтов доклад «Государственная

власть должна принадлежать поэтам». В частных беседах ему тоже случалось утверждать, что «если сейчас, в революционное время, в России отдать власть поэтам, все сразу придет в порядок и Россия сразу станет первой в мире державой» (Одоевцева 153). Другими словами, идеи поэтократии, при всем их утопизме, необходимо принимать всерьез и поместить, например, в ту перспективу, в рамках которой Фридрих Гельдерлин, еще один поэт, помешавшийся на революции, грезил о «коммунизме мысли», духовном сообществе поэтически мыслящих людей. Словом, поэзия как событие неизменно предполагает преодоление индивидуального поэтического проекта, выход поэта не столько за рамки здравого смысла, как утверждает Вячеслав Десятов (2007), ссылаясь на теорию трансгрессии Жоржа Батая, сколько за рамки строго индивидуального поэтического начинания.

Как уже говорилось, поэзия как событие подразумевает, в первую очередь, три принципиальные трансформации, которые Гумилев наметил в статье о Бодлере: во-первых, синтез лирического и драматического переводит поэтическое высказывание в сферу праксиса; во-вторых, синтез субъекта поэтического высказывания с самой языковой способностью выливается в новую фигуру авторской субъективности, которая буквально за все и вся в ответе; в третьих, говоря от имени всех, примеряя на себя любую маску, поэт отныне сознает, что не чужд порывов безобразных, что сама поэзия идет рука об руку со злом, может всякий миг обернуться катастрофой. Эти три условия поэтического высказывания являются необходимыми для того, чтобы поэзия была в состоянии притязать на статус события. Тем не менее, являясь необходимыми, они вряд ли могут считаться достаточными, поскольку эти три операции нуждаются в высшем синтезе. Словом, чтобы поэзия стала событием необходим

некий связующий элемент, каковым в опыте Гумилева явилась, как известно, религия. Рассмотрению сложных переплетений этих четырех стихий: поэзии как действия, поэзии как чистого языка, поэзии как зла и поэзии как религии мы посвятим вторую часть нашей работы.

Возвращаясь к статье «Поэзия Бодлера», в которой тема поэзии как события получила достаточно развернутое выражение, необходимо заметить, что тематически и хронологически она тесно при-
мыкает к двум последним теоретическим работам Гумилева, посвященным разработке «интегральной поэтики»: речь идет о статьях «Читатель» (Гумилев 2006: 235–240) и «Анатомия стихотворения» (240–243). Действительно, статья «Читатель» часто рассматривается как своего рода итог теоретических изысканий поэта, своего рода поэтологическое завещание, в котором иные именитые специалисты по творчеству Гумилева склонны находить даже больше, нежели в этот текст мог вкладывать сам автор, отнюдь не считавший, что пишет свою «Сумму поэтики». Напротив, если подойти к этому тексту генетически или археологически, если подойти к нему как к одному из застывших побегов поэтической мысли, из которого со временем могло бы вырасти цельное древо поэтологического знания, то нельзя не отметить двух новых положений, которые появляются в этом тексте в сравнении со статьей «Поэзия Бодлера». Во-первых, в сознании поэта появляется забота о читателе, разумеется, не в том инфантильном смысле, в каком поэты-дилетанты загодя готовят экспромты для определенной прекрасной дамы, а в смысле выражения определенной заботы о необходимости разделения того экзистенциального опыта, который был положен в основу стихотворения. Как писал тот же Бодлер в обращении к читателю, предварявшем книгу «Цветы Зла»:

1
Перевод с французского Эллиса.

*Нет криков яростных, но странно слиты в нем
Все исступления, безумства, искушенья;
Оно весь мир отдаст, смеясь, на разрушенья.
Оно поглотит мир одним своим зевком!*

То – Скука! – облаком своей houka одета
Она, тоскуя, ждет, чтоб эшафот возник.
Скажи, читатель-лжец, мой брат и мой двойник
Ты знал чудовище утонченное это?!¹
(Бодлер 1970:13)*

Нельзя исключить, что статья Гумилева «Читатель», по крайней мере, в некоторых своих аспектах, восходит к этим строчкам Бодлера. Во всяком случае, в таких выражениях, как «мистический собеседник», «еще не явившийся друг» можно расслышать отголоски тех созвучий, посредством которых автор *Цветов Зла* определял своего двойника. Здесь важно другое: забота о читателе знаменует преодоление инфантильного состояния поэзии как самовыражения человека; забота о читателе — это забота о том, чтобы поэзия стала событием, поскольку событие — это всегда утверждение множества в ущерб индивидуальности.

Следующий и, в общем, последний шаг в преодолении инфантильности поэзии сводится к тому, чтобы соотнести и попытаться синтезировать поэзию и религию. Мы не будем здесь касаться вопроса о том, в какой степени эта религиозная забота позднего Гумилева могла восходить к аналогичным начинаниям русского символизма; нам важнее проследить оригинальную динамику восхождения русского поэта к той вершине поэтического, на которой поэзия говорит то же самое, что религия, разумеется, на различных

языках. Именно в статье «Читатель» Гумилев изложил эту идею как нельзя более прямо:

«Поэзия и религия – две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, не известной им самим. Этика приспособляет человека к жизни в обществе, эстетика стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии» Гумилев 2006: 235–236).

Заметим, что общность религии и поэзии Гумилев усматривает в их поистине революционной задаче — перерождении человека в высший тип. И этические, и эстетические соображения отходят на второй план — поэзия как событие есть поэзия по ту сторону Добра и Зла. Более того, учитывая, что само понятие Добра в эпоху катастрофического преобразования мира лишается какой бы то ни было определенности, поэзия как событие ищет своей сущности именно на стороне Зла, катастрофы. Но это не безрассудное погружение во Зло. Вот почему именно в религиозной своей ипостаси поэт приобретает способность говорить уже не с отдельной личностью, как это делает любой поэт, а с всечеловечеством: «Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены» (Гумилев 2006: 236). Поэзия как событие не есть просто выражение

«трав неясного запаха», она немыслима без ощущения катастрофы, без ощущения того, что соображения красоты, прелести, очарования должны отступить назад перед этой устремленностью сказать те слова, которые без тебя никто бы не сказал.

Та же идея о взаимодополняемости поэзии и религии повторяется в статье «Анатомия стихотворения», которая завершается пожеланием наступления таких времен, «когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений» (243).

Эта связь поэзии и религии во многом объясняет и показной «монархизм» Гумилева вкупе с нарочитой «религиозностью» в период военного коммунизма (как известно, он открыто объявлял себя монархистом и крестился на все церкви) и одновременно его активное сотрудничество с советской властью в красном Петрограде. Как отмечает В. Шубинский в своей обстоятельной биографии Гумилева *Зодчий*, у него «была склонность к построению глобальных историософских моделей. [...] Он верил, что вся история подчиняется простому круговороту. На смену власти жрецов (друидов, брахманов) и поэтов пришла власть воинов, кшатриев (соответствующая тому, что марксисты называют рабовладельческим и феодальным строем). На смену ей – власть купцов (капитализм). На смену власти купцов приходит власть народа (что, собственно, и происходит в России). «Самодержавный народ» сменяют опять священники и поэты. Тогда-то и настанет обетованный золотой век» (Шубинский 516). В историософской модели Гумилева большевики были необходимы как этап на пути к грядущей теократии... или к поэтократии. Как ни странно, для Гумилева это было более или менее одно и то же.

Таким образом, еще раз уточним: поэзия выливается в катастрофу, в революцию не в том смысле, что поэт принимает сторону по-

бедившего режима; наоборот: именно потому что поэт обращает себя «органом речи всего существующего», он приобретает особую способность восприятия революционного события, в силу которой ему случается порой прозреть свой собственный гибельный удел во враждебных вихрях революционного времени. В этой связи заметим, что хотя стихотворения «Рабочий» (1916) и «Мужик» (1916) написаны по другим эмпирическим поводам, задним числом в них можно прочесть предощущение смертного удела, уготованного поэту рабоче-крестьянским режимом.

Действительно, хорошо известно, что стихотворение «Рабочий» было написано до революции, что речь в нем идет о немецком рабочем, отливающим пули, предназначенные для русских солдат, воюющих на Двине, где храбро воевал сам поэт. Тем не менее, почти сразу после смерти Гумилева, появились трактовки этого текста как пророческого:

*Он стоит перед раскаленным горном,
Невысокий старый человек.
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.*

*Все товарищи его заснули,
Только он один еще не спит:
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.
(Гумилев 1999: 103).*

Что поражает в этом стихотворении, над которым в свое время потешались недалекие эстеты-ценители точных рифм и изыскан-

ных образов? Прежде всего – контрастная линия композиции, своего рода красная нить, которая делит весь словесный массив текста на две равновеликие и совершенно независимые части: с одной стороны, рабочий человек, который просто занят своим делом, не пышет классовой ненавистью, напротив, кажется покорным, домашним («Дома ждет его в большой постели / Сонная и теплая жена»), это просто «невысокий старый человек»; тогда как с другой перед нами предстают картины кровавой смерти поэта, принимающие характер предсмертного бреда:

*Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.*

*Упаду, смертельно затоскую,
Прошое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву.
(Гумилев 1999: 103).*

Согласно Бадью «чтобы перечеркнуть самонадеянность ориентированной Истории» «поэзия века поэтов организует дезориентацию мысли» (Бадью 2003а). В одном из своих самых известных и загадочных поэтических творений, стихотворении «Заблудившийся трамвай» (1920) Гумилев подобно Георгу Тракля, цитируемому Бадью, для дезориентации самой мысли противопоставляет фигуру, чреватую абсолютным прерыванием : фигуру смерти.

Вывеска – кровью налитые буквы
 Гласят – зеленная, – знаю тут
 Вместо капусты и вместо брюквы
 Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
 Голову срезал палач и мне,
 Она лежала вместе с другими
 Здесь в ящике скользком, на самом дне.
 (Гумилев 2001: 82)

И, как замечает Бадью, анализируя строки Тракля, «это не смертная забота, не смертная печаль, не какой-нибудь субъективный аффект смерти — это смерть сама по себе». Зримость, вещьность живописания собственной смерти, словно «захваченной тенетами материальности» (2003а), дезориентирует нас во времени и пространстве происходящего, позволяет вслед за лирическим субъектом поэмы, вскочившим на подножку трамвая, заблудиться в бездне времен, раствориться в множественной субъективности. И снова вслед за Бадью можно сказать, что и в поэзии Гумилева, созвучной в этой поэме эпохе, захваченной событийностью поэтического акта Тракля «дезориентация есть не что иное, как утрата времени в медленном и сладостном испытании смертью» (2003а). Гумилев не мог лучше высказать своего поэтического кредо, возводящего его поэзию на уровень события как в этих словах: «поэт всегда господин жизни, творящей из нее, как из драгоценного металла, свой образ и подобие. Если она окажется страшной, мучительной и печальной, значит, такой он ее захотел» (Гумилев 2006: 201). ♡

Литература

- БАДЬЮ, АЛЕН, 2003а: *Век поэтов*. Фокин Сергей (перевод с франц.) // *НЛО* 2003, № 63. <<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/badu.html>> 29.09.2016.
- БАДЬЮ, АЛЕН, 2003б: *Манифест философии*. Лапицкий Виктор (сост., перевод с франц.). Санкт-Петербург: Machina.
- БОДЛЕР, ШАРЛЬ, 1970: *Вступление // Цветы зла*. Москва: Наука.
- ГИППИУС, ВАСИЛИЙ, 1989: *Цех поэтов // Тименчик, Р.Д., Поливанов, К.М. (сост.). Анна Ахматова, десятилетия*. Москва. 82–83.
- ГОРОДЕЦКИЙ, СЕРГЕЙ, 2002: *Некоторые течения в современной русской поэзии // Лекманов, Олег (сост.). Критика русского постсимволизма*. Москва. 13–20.
- ГУМИЛЕВ, НИКОЛАЙ, 1999: *Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Стихотворения. Поэмы (1914–1918)*. Москва: Воскресение.
- ГУМИЛЕВ, НИКОЛАЙ, 2001: *Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918–1921)*. Москва: Воскресение.
- ГУМИЛЕВ, НИКОЛАЙ, 2006: *Полное собрание сочинений. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии*. Москва: Воскресение.
- ДЕСЯТОВ, ВЯЧЕСЛАВ, 2007: *Мессианизм: случай Николая Гумилева*. <http://www.lik-bez.ru/archive/zine_number1454/zine_critics1458/publication1493> 17.06.2016.
- ОДОЕВЦЕВА, ИРИНА, 1991: «Так говорил Гумилев». Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников. Ленинград: Международный фонд истории науки. 152–155.
- ПОДОРОГА, ВАЛЕРИЙ. *Событие и массмедиа*. Сайт В.А. Подороги. <<http://podoroga.com/sobimass.html>> 29.09.2016.

ШУБИНСКИЙ, ВАЛЕРИЙ, 2014: *Зодчий. Жизнь Николая Гумилева*.
Москва: АСТ.

Резюме

Если рассматривать категорию «века поэтов» Алена Бадью как узел поэзии и философии, фигура Гумилева, также может быть вписана в парадигму концепции, соединяющую поэзию и событие. Событие мгновенно, как вспышка молнии. Поймать этот всполох и заключить в некую поэтическую форму и составляет задачу поэта. Понимание поэзии как события находит у Гумилева наивысшее выражение в статье «Поэзия Бодлера», где поэзия «Цветов Зла» становится для него одним из знамений современной мировой катастрофы. Более того, в сильнейших своих творениях она и есть сама катастрофа – то, что настает внезапно, вдруг – это мгновение, молния, трещина, рана. Поэзия отныне не просто неотъемлема от сознания Зла, она сама готова обратиться Злом, катастрофой или, если вернуться к контексту, в котором Гумилев пишет свою статью о Бодлере, таким событием, как Революция. Но чтобы поэзия стала событием, необходим некий связующий элемент, каковым в опыте Гумилева явилась, как известно, религия. Общность религии и поэзии Гумилев усматривает в их поистине революционной задаче – перерождении человека в высший тип. Поэзия выливается в катастрофу, в революцию не в том смысле, что поэт принимает сторону победившего режима; наоборот: именно потому что поэт обращает себя «органом речи всего существующего», он приобретает особую способность восприятия революционного события, в силу которой ему случается порой прозреть свой собственный гибельный удел.

Ольга Волчек

Ольга Волчек – филолог-романист, преподаватель французского языка, курсов по страноведению Франции, теории и практике литературного перевода на Факультете свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. С 1992 по 2006 г. заведовала отделением французского языка и литературы НОУ ВПО «Институт иностранных языков». Соорганизатор 11 международных конференций по французской литературе и компаративным исследованиям национальных культур. Автор ряда работ по творчеству Пьера Дриё ла Рошеля, русско-французским литературным взаимосвязям, в частности французским влияниям на творчество Ф.М. Достоевского, теории и истории перевода в Советской России. Публиковалась в «Романском коллегии», «Новых российских гуманитарных исследованиях» ИМЛИ РАН, издательстве «Новое литературное обозрение». Переводчик научных статей и литературы с французского (Б. Виан, А. Роб-Грийе, А. де Монтерлан, Ж.-П Сартр, П. Дриё ла Рошель, М. Лейрис, К. Пеньо, Ж. Делез, Л. Болтански, М. Сюрис, А. Бадью и др.)

Что такое событие у Александра Введенского

The article considers the representation of the event in the oeuvre of Alexander Vvedensky. Starting from the judgment of the event given by Yakov Druskin, the philosopher close to the poet, we follow the connection in Vvedensky poetry between, on the one hand, the event, something that happened (the case), the world, and on the other, time, the moment, memory. The poet's thoughts about infinitesimally small units of space and time, and the inextricability of our existence from those, lead to a logical paradox about life as a moment in comparison to the moment. The subject of this article is Vvedensky's inquiry into the event as the moment of poetic existence.

VVEDENSKY, OBERIU, EVENT,
MOMENT, MEMORY

В данной статье мы рассматриваем репрезентации события в творчестве обэриута Александра Введенского. Исходя из рассуждений близкого поэту философа Якова Друскина о случае, мы проследили у Введенского связь между событием, случившимся (случаем), миром, с одной стороны, и временем, мгновением, памятью, с другой. Размышления поэта о бесконечно малых величинах времени и пространства, и неотрывно связанного с ними собственного бытия, привели к логическим парадоксам о жизни как мгновении в сравнении с мгновением. Исследование события как мгновения поэтического бытия Введенского является предметом статьи.

ВВЕДЕНСКИЙ, ОБЭРИУ, СОБЫТИЕ,
МГНОВЕНИЕ, ПАМЯТЬ

1 В комментарии к сочинению «К философии поступка» Л. Гоготишвили высказывает предположение, что бахтинское «событие бытия» могло возникнуть под влиянием идей символистского поэта и мыслителя Вяч. Иванова (Гоготишвили 403–410).

2 В. Биbihин критикует установку Бахтина на персональное Я, «якобы способное с помощью поступка приобщить себя к событию бытия», так как, по его мнению, «никак, ну никак не получается что событие есть такая вещь, что субъект может устроить ее сам себе по собственному почину» (70, 71).

3 В «Новой философской энциклопедии» В. Подорога пишет: «В современных и новейших философских онтологиях “организмистского” (постбергсониянского), феноменологического и постструктуралистского толка понятие события (аналог становления) противопоставляется понятию бытия» (Подорога 2010).

Можно ли говорить о событии у обэриутов, когда в их произведениях разорвана причинно-следственная связь, когда нет последовательности действия, чисел, времени, когда Случай своей единичностью занимает центральное место в амнезии, в которую попадают герои, тем самым свидетельствуя о прерывности времени?

В русской философской традиции событие рассматривалось неотрывно от его языковой предопределенности словом «бытие» (как сопровождающее его – со-бытие). В «Философии поступка» М. Бахтин обосновывает «событие бытия» как восприятие (переживание) бытия индивидуальным сознанием, как действительное причащение (поступок) индивида, «конкретной единственности мира», к бытию (Бахтин 17).¹ Обращаясь к бахтинской «Философии поступка», В. Биbihин рассуждает о событии бытия (мира) как воплощении бытия через глагол «сбыться», производный от глагола «быть» (в форме настоящего времени «есть»): «Чтобы было “событие мира”, должно сбыться то, что есть» (Биbihин 71).² По-другому к событию подходит В. Подорога, учитывая современное постструктуралистское философское наследие, которое понятие события противопоставляет понятию бытия.³ В «Новой философской энциклопедии» он определяет событие следующим образом: «Событием может быть названо любое явление, которое, свершаясь, индивидуализируется в своей уникальной и неповторимой сущности и даже обретает собственное имя. [...] Событие, осуществляясь, отменяет прежние наблюдения (в противном случае событие описывалось бы и исследовалось как повторяющееся явление, т. е. в системе прежних возможностей наблюдения)» (Подорога 2010). Об открытости события пишет и А. Грякалов: «Событие конструируется, но оно же и конструирует – взаимостремление опыта и рефлексии повторены друг в

друге, они одновременно различены и объединены» (Грякалов 23). А. Грякалов подчеркивает важность события не только для неклассических наук, философии поступка или обыденного сознания, допускающего «неопределенность, случайность, судьбу», но и для эстетики, так как оно «всегда эстетическое, ибо соединяет открытость и ограниченность, завершение и совершение», и «рефлексия эстетического имеет дело с парадоксальностью неформализуемой формы и неструктурируемой структуры» (там же).

Размышляя о мире обэриутов, В. Подорога пытается определить, что такое событие и что такое случай: «Случай относится к порядку следствий, событие – к порядку причин», случай – это «истина, которую мы не можем изменить» (Подорога 2011: 435). Различая большое и малое время, русский философ с большим временем связывает последовательность и необратимость хода, отсутствие настоящего времени, с малым – длительность и неповторимость, поэтому, «когда большое время вторгается в малое, то это и будет Событием (часто катастрофическим), когда малое – в большое, то это и будет Случаем» (436).

Из этого следует, что размышления о событии, бытии, случае, мире, я напрямую связаны с временем, мгновением, памятью. В этом смысле важную роль в мировоззрении обэриутов сыграла философская концепция Я. Друскина. Его «Разговор о времени» (1930–е), задуманный как диалог между Фалесом и его учеником, по сути, о событии и времени. Философ задается вопросом: «Когда бывают события? В прошлом были события, они остались в моей памяти. Событие – это два мгновения, когда их соединяют. Что соединяет два мгновения?» (Друскин 1998а: 750), пытаясь определить природу соединения мгновений. С его точки зрения, речь о потерянных мгновениях, т. е. умерших мгновениях, ибо только

они могут быть соединены памятью в событие, и связь между ними – время. Размышляя о природе мгновения, Я. Друскин отрицает его временной характер («Мгновение не было, оно всегда есть»), для него «мгновение есть сейчас» и поэтому оно остается не соединенным (750, 751). Соединение одного с другим приводит к кончине одного и это порядок событий, который, по мнению Я. Друскина, губит целое. К тому же, порядок соединения остается непонятным, и он делает вывод, что «надо стремиться к остановливанию движения», поскольку тогда происходит «распадение предметов и чувств» и это можно уподобить «точкам, случайно разбросанным в разных местах пространства, случайному расположению деревьев в саду или лесу или звездному небу» (751).

Аналогичные мысли высказывал и Л. Витгенштейн. Рассуждая о жизни и смерти, австрийский философ утверждал: «Смерть не событие жизни. Человек не испытывает смерти. Если под вечностью понимать не бесконечную длительность времени, но безвременность, то вечно жив тот, кто живет в настоящем» (Витгенштейн 71 [п. 6.431]). Настоящее, по-видимому, понималось им как мгновение, как неподвижное сейчас, избежавшее участи времени. Именно это мгновение, по мнению Я. Друскина, и принадлежит вестникам, какими он видит Хармса и Введенского: «Жизнь вестников происходит в неподвижности. У них есть начала событий или начало одного события, но у них ничего не происходит. Происхождение принадлежит времени. Время – между двумя мгновениями. Это пустота и отсутствие: затерявшийся конец первого мгновения и ожидание второго. Второе мгновение неизвестно» (Друскин 1998б: 773).

Разгадать мгновение и собственное бытие в нем, было главной задачей Введенского. Его мысли о бесконечно малых величи-

нах, вернее, его логические парадоксы о «расстоянии», которое измеряется «временем» (если «время бесконечно дробимо», то «и расстояний нет», а, значит, «ничего и ничего нельзя сложить вместе» – Липавский 222), с одной стороны перекликаются с размышлениями Я. Друскина, с другой же – восходят к новейшим по тем временам положениям квантовой физики, изучающей микроскопические характеристики космоса с бесконечным дроблением элементарных частиц. Бесконечно малые величины были по-особому осмыслены Введенским в его определении жизни: «Те (писатели прошлого – К.И.) говорили: жизнь – мгновение в сравнении с вечностью. Я говорю: она вообще мгновение, даже в сравнении с мгновением» (Липавский 243).⁴ Поэтому Я. Друскин и связывал с Введенским мгновение, т. е. «сейчас» как полноту времен, как абсолютную полноту, которой соответствует лишь абсолютная пустота. Ссылаясь на мысли Введенского, что для поэта настоящее время – «час до смерти», Я. Друскин утверждал, что «авторитет бессмыслицы» «жил в абсолютной пустоте: негде приклонить голову, быть не при деле» (Друскин 2001 399).

По мнению Введенского, на стыке жизни и смерти человек осознает замедление времени до застывания и исчезновение пространства, он подходит к границе бытия, за которой и все слова-события можно выстроить в один ряд, как в «Четырех описаниях»:

*Теперь для нашего сознания
Нет больше разницы годов.
Пространство стало реже,
И все слова – паук, беседа, человек, – одни и те же.
(I: 172)*

4
О мгновении в
предсмертный час за-
думывается и Отец в
песке А. Введенского
Потец: «Но где ж
понять исчезновение,
И все ль мы смертны?
Что сообщишь ты
мне мгновенье,
Тебя ль пойму я?»
(Введенский 190).

5

Шестов выступает за разрыв философии с логикой, ибо «философия есть искусство, стремящееся прорваться сквозь логическую цепь умозаключений и выносящее человека в безбрежное море фантазии, фантастического, где все одинаково возможно и невозможно» (там же).

Поэтому единственное, что остается – это выразить «обыденные взгляды на мир», которые зачастую разрывают привычную логику мышления и языка, множат «апельсины на стаканы», как сообщает Введенский в «Разговорах» (Липавский 220). Поэт понимает, что аристотелевская логика не единственный способ познания мира, вернее, вообще не способ познания мира, если обыденный взгляд на мир равняется бессмыслице, алогичности, абсурду. Этими своими рассуждениями он приближается к рассуждениям Льва Шестова, утверждающего, что «привычка к логическому мышлению убивает фантазию» и вводит человека в заблуждение, что отказ от логики значит «идти наверняка к нелепости» (Шестов 59),⁵ тогда как на самом деле этот отказ открывает иной путь к истине. Поэтическая критика разума, которую собирается провести Введенский в поисках истинных связей в мире, основывается на разрыве с заранее установленными логическими и языковыми законами.

Творческие устремления Введенского, направленные на открытие иной логики для связей между мгновениями и новых законов мироздания, которые основывались бы на иных взаимоотношениях между Временем, Смертью и Богом, привели к тому, что его персонажи зачастую одновременно являются живыми и мертвыми, жертвами и палачами, зрителями и участниками, они одновременно движутся в двух направлениях-смыслах, т. е. одновременно раскрывают смысл и бессмыслицу. Так, например, Ответ и Душа из сочинения «Факт, теория и Бог» одновременно являются и зрителем и участником, пребывая в двух по сути тождественных, скрывающих смысл мирах:

с того постороннего света
и мигом увидев все это
я был там. Я буду
я тут и я там;

иди сюда я
иди ко мне я
тяжело без тебя
как самому без себя.
(I: 172)⁶

Игра в «здесь» и «там», в посюстороннее и потустороннее, в прошлое и будущее для Введенского приобретает смысл становления «я» как события в делезовском смысле («событие – это то, что должно быть понято, на что направлена воля и что представлено в происходящем» – Делез 199), утверждающего и отождествляющего два противоречивых мира-смысла. Парадокс утверждения двух смыслов одновременно заключается и в тождестве «я»-существительного и «я»-объекта: они предстают взаимозаменяемыми и обратимыми.⁷ Гибридное сочетание противоречивых смыслов в стихах Введенского отмечал и Друскин в своих дневниках 1944 года: «О стихах Введенского: в каждой фразе главное направление мысли и погрешность. Погрешность здесь материализована: словом, нарушающим смысл главного направления» (Друсский 1999: 205).

Эту противоречивость текстов Введенского по-другому сформулировал В. Подорога. По его мнению, сила текстов обэриутов (в том числе и Введенского) заключается в том, что «они нам показывают со всей ясностью линию демаркации между чтением и пониманием» (Подорога 1993: 140). Если философское мышление

6

В «Кругом возможно Бог» Фомин оказывается в ситуации пребывать одновременно здесь и там, в прошлом и настоящем: «Фомин ведь ты же убежал, И вновь ты здесь» (I: 132).

7

В данном отношении напоминаем о понимании парадокса у Делеза: «Парадокс прежде всего – это то, что разрушает не только здравый смысл (bon sens) в качестве единственного возможного смысла (sens unique), но и общезначимый смысл (sens commun) как приписывание фиксированного тождества» (Делез 18).

«исследует существование поэтического произведения в “настоящем”, во время чтения» (141), т. е. становление его во время чтения, то возникает вопрос, претерпеваем ли и мы становление в тексте во время чтения или наше становление происходит в области затора между чтением и пониманием? Об этом Введенский на «своем языке» писал в «Синей тетради»:

Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени. Тем не менее, может быть, что-нибудь можно попробовать и написать, если и не о времени, не по поводу непонимания времени, то хотя бы попробовать установить те некоторые положения нашего поверхностного ощущения времени, и на основании их нам может стать ясным путь в смерть и в широкое непонимание. Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно, что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени (II: 79).

Непонимание, о котором пишет Введенский, есть разрыв времени (мысли, языка), область бессмыслицы, выход за пределы понимаемого. Широкое непонимание означает регрессию в добытийное. С ним связаны как онтологические, так и логические и гносеологические вопросы. Только из него, добытийного, можно вызвать мир Словом и Смыслом, «заставить» его быть, но уже на других (поэтических) основах. Примером такого мира, возможно, могут послужить заключительные строчки – эпилог в сочинении

«Мир»: «На обоях человек, А на блюдечке четверг» (I: 160). Не случайно Яков Друскин писал в 1969 году в своем дневнике, что «Мир» Введенского ощущает «вполне экзистенциально», хотя «иероглиф последней строчки» не может «не только определить, но и сказать о нем что-либо», так как чувствует, что «это последний предел мысли» (Друскин 2001: 455).

Введенский в своем творчестве посягает на понятия и их исходные логические обобщения, характеризуя их как «поэтическую критику разума», о чем сообщает в «Разговорах» следующим образом: «Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием “здание”. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира» (Липавский 186).

Введенский, по-видимому, размышлял о новом уровне единства явлений в мире, задолго до ученых, описавших хаотические процессы (нестабильность, непредсказуемость, дробную размерность) в динамических системах. Свое ощущение нестабильности – «мерцания» мира, хаоса, раздробленности времени поэт воплощал в стихах, пытаясь ответить на вопрос о мире и человеке в мире, как, например, в стихотворении *Значенье моря*:

по усам ходили чаши
на часах росли цветы
и взлетали мысли наши

8

Еще с времен Эмпедокла в философии существовала мысль о том, что хаос способен порождать порядок и, более того, что это неизбежный процесс.

*меж растений завитых
наши мысли наши лодки
наши боги наши тётки
наша души наша твердь
наши чашки в чашках смерть;*

*мы подумав будто трупы
показали небу крупы
море время сон одно
скажем падая на дно.
(I: 117)*

В фрактальном понимании хаос – это не беспорядок, а конструктивное, творческое начало, хаос – это возможность, в том числе и возможность творить.⁸ Таким образом, само искусство становится средой возможностей становления, т. е. зарождения события бытия в границах языка. В качестве примера может послужить начало *Некоторого количества разговоров* Введенского, очерчивающее хаотическую ограниченность мира и языка; оттуда и неоднократно повторяющиеся требования «уважай бедность языка» и «уважай нищие мысли»:

1. РАЗГОВОР О СУМАСШЕДШЕМ ДОМЕ

В карете ехали трое. Они обменивались мыслями.

П е р в ы й. Я знаю сумасшедший дом. Я видел сумасшедший дом.

В т о р о й. Что ты говоришь? я ничего не знаю. Как он выглядит.

Т р е т и й. Выглядит ли он? Кто видел сумасшедший дом.

П е р в ы й. Что в нём находится? Кто в нем живет.

В т о р о й. Птицы в нём не живут. Часы в нём ходят.

Т р е т и й. Я знаю сумасшедший дом, там живут сумасшедшие.
 П е р в ы й. Меня это радует. Меня это очень радует. Здравствуй,
 сумасшедший дом;

[...]

Карета останавливается у ворот. Из-за забора смотрят пустяки.
 Проходит вечер. Никаких изменений не случается. Уважай
 бедность языка. Уважай нищие мысли.

П е р в ы й. Вот он какой сумасшедший дом. Здравствуй,
 сумасшедший дом.

В т о р о й. Я так и знал, что он именно такой.

Т р е т и й. Я этого не знал. Такой ли он именно.

П е р в ы й. Пойдёмте ходить. Всюду все ходят.

В т о р о й. Тут нет птиц. Есть ли тут птицы.

Т р е т и й. Нас осталось немного и нам осталось недолго.

П е р в ы й. Пишите чисто. Пишите скучно. Пишите тучно.

Пишите звучно.

(I: 196)

Введенский своими поэтическими диалогами как будто продемонстрировал природу хаоса, с его воображаемой, мнимой логикой, подразумевающей динамичность, нестабильность, бесконечное изменение себя, самоорганизацию.

Пример из «Разговора о воспоминании событий»:

П е р в ы й. Припомним начало нашего спора. Я сказал, что я вчера был у тебя, а ты сказал, что я вчера не был у тебя. В доказательство этого я сказал, что я говорил вчера с тобой, а ты в доказательство этого сказал, что я не говорил вчера с тобой.

Они оба важно поглаживали каждый свою кошку. На дворе стоял вечер. На окне горела свеча. Играла музыка.

П е р в ы й. Тогда я сказал: Да как же, ведь ты сидел тут на месте А, и я стоял тут на месте Б. Тогда ты сказал: Нет, как же, ты не сидел тут на месте А, и я не стоял тут на месте Б. Чтобы увеличить силу своего доказательства, чтобы сделать его очень, очень мощным, я почувствовал сразу грусть и веселье и плач и сказал: Нас же было здесь двое, вчера в одно время, на этих двух близких точках, на точке А и на точке Б, — пойми же.

Они оба сидели запертые в комнате. Ехали сани.

П е р в ы й. Но ты тоже охватил себя чувствами гнева, свирепости и любви к истине и сказал мне в ответ: Ты был тобою, а я был собою. Ты не видел меня, я не видел тебя. О гнилых этих точках А и Б я даже говорить не хочу.

Два человека сидели в комнате. Они разговаривали.

(I: 198–199)

Данный пример наглядно показывает, что творческий процесс складывается не по законам, привнесённым извне, а по законам свободной самоорганизации, формирующей бытие Первого и Второго в разных временных и вещественных измерениях.

Дробимость времени и вещества Введенский показывает также в «Елке у Ивановых» в ходе часов, разрывающих единое время (единое мгновение), и последовательной смерти всех действующих лиц семьи Пузыревых. Неразрывно связав исчисляемое часами время и смерть героев Введенский, на самом деле, показал механизм действия жизни-мгновения в сравнении с мгновением продолжительностью 22 часов. Переход в другую инерциальную систему с другими пространственно-временными координатами

(за дверью – Рождество) совершается героями через собственное преобразование – смерть; они попадают в область мнимости и прерывности, где начинаются, согласно П. Флоренскому, трансцендентные условия жизни, или Тот свет. Поэтому когда Введенский пишет в «Серой тетради» о времени, как единственном вне нас не существующем и одновременно поглощающем все, существующее вне нас, т.е. превращающем все в ноль, он противопоставляет время последней надежде – Воскресшему Христу (II: 78–79). Таким образом девятую картину в «Елке у Ивановых» можно истолковать как сжатие времени и мира до нуля в преддверии новых координат – Рождества Христова, как События бытия.

Исследуя природу взаимоотношений разных понятий, Введенский пришел к выводу о недействительности существующих логических законов. Чувство раздробленности времени и бессвязности мира дало повод поэту задуматься о хаосе и его организации. Он понимал, что линейные процессы в мышлении, языковой логике, истории ушли в прошлое, что их место заняли нелинейные процессы в организации мира и искусства. Это означало, что в художественном процессе – нелинейном – исходное состояние отнюдь не предопределяет всего течения процесса, а лишь задает первичную структуру, развитие которой непредсказуемо. На языке Введенского эти процессы понимались как сочетание логически несочетаемого, как критическая точка, в которой открываются новые, неожиданные возможности бытия. Допуская возможность существования множества систем противоречивых связей, Введенский, так или иначе, рассматривал все в динамическом ключе, включая художественное произведение, что подразумевало принцип самодостраивания художественной системы в творческом мышлении.⁹ Иными словами, художественное

9

Е. Князева и С. Курдюмов определяют самодостраивание следующим образом: «Происходит не просто объединение целого из частей, самоструктурирование частей в целое, не просто проявление более глубокой структуры из подсознания, а самовырастание целого из частей в результате самоусложнения этих частей. Сам поток мыслей и образов в силу своих собственных потенциалов усложняется и спонтанно выстраивает себя. Из простой структуры вырастает более сложная» (Князева – Курдюмов 216).

произведение своей способностью аутопоэзиса (самообновления) передает ключевую черту организации живого – его автономию в становлении. Аутопоэзис – творческое начало в процессе самосозидания, самодотраивания, самообновления можно считать событием живого бытия в поэзии А. Введенского. ✂

Литература

- БАХТИН, М., 2003: К философии поступка // *Собрание сочинений*.
Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Издательство
русские словари – Языки славянской культуры.
- БИБИХИН, В., 2010: *Слово и событие. Писатель и литература*.
М.: Университет Дмитрия Пожарского.
- ВВЕДЕНСКИЙ, А., 1993: *Полное собрание произведений*. В 2 т.
М.: Гилея.
- ВИТГЕНШТЕЙН, Л., 1994: *Логико-философский трактат* //
Философские работы. Часть 1. М.: Гнозис.
- ГОГОТИШВИЛИ, Л., 2003: *Комментарии* // М. Бахтин. *Собрание
сочинений*. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.:
Издательство русские словари – Языки славянской культуры.
- ДЕЛЕЗ, Ж., 1998: *Логика смысла*. М. Фуко. *Theatrum philosophicum*.
М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга.
- ГРЯКАЛОВ, А., 2004: *Письмо и событие. Эстетическая топография
современности*. СПб.: Наука.
- ДРУСКИН, Я., 1998а: *Разговор о времени* // “...Сборище друзей,
оставленных судьбою”. Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин.
Д. Хармс. Н. Олейников. “Чинари” в текстах, документах и
исследованиях. Т. 1. Б. м.
- ДРУСКИН, Я., 2001: *Дневники*. 1963 – 1979. СПб.:
Академический проект.
- ДРУСКИН, Я., 1999: *Дневники*. СПб.: Академический проект.
- ДРУСКИН, Я., 1998б: *Разговоры вестников* // “...Сборище друзей,
оставленных судьбою”. Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин.
Д. Хармс. Н. Олейников. “Чинари” в текстах, документах и
исследованиях. Т. 1. Б. м.

- КНЯЗЕВА, Е., КУРДЮМОВ., С., 2002: Основания синергетики: режимы с обострением, самоорганизация, темпомыры. СПб.: Алетейя.
- ЛИПАВСКИЙ, Л., 1998 Разговоры // "...Сборище друзей, оставленных судьбою". Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников. "Чинари" в текстах, документах и исследованиях. Т. 1. Б. м.
- ПОДОРОГА, В., 2011: Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Т. 2. Часть 1. Идея произведения. *Experimentum crucis* в литературе XX века. А. Белый. А. Платонов. Группа Обэриу. М.: Культурная революция.
- ПОДОРОГА, В., 2010: Событие // Новая философская энциклопедия. М.: Мысль. Интернет-версия издания: <<http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0139acd568bdd24f76199339>> 6. 1. 2017.
- ПОДОРОГА, В., 1993: Беседа с В. Подорогой. К вопросу о мерцании мира // *Логос* 1993, № 4.
- ШЕСТОВ, Л., 1991: *Апофеоз беспочвенности*. Л.: Издательство Ленинградского университета.

Резиме

Полазећи од размишљања о догађају филозофа Јакова Друскина, блиског пријатеља Александра Веденског и једног од обериута, као и филозофских концепција 1920-их година (Бахтин, Витгенштејн), покушали смо да покажемо како види догађај песник Веденског. На основу разговора обериута, у којима учествује Веденски, његових забелешки и самих песничких текстова испратили смо везу између догађаја, случаја, света, с једне, и времена, магновења, памћења, с друге старне. За Веденског су бесконачно мале величине времена и простора нераскидиво везане за човеково постојање, које он формуише парадоксом да је живот само тренутак у поређењу с тренутком. Осећај покиданости времена и неповезаности света дао је повод Веденском да се запита о хаосу и о томе како је он организован. Веденски је схватио да су линеарни процеси у мишљењу и језичкој логици постали прошлост и да су њихово место заузеле нелинеарни процеси у организацији и света, и уметности. Зато је он догађај посматрао као кризну тачку, као спој логички неспојивог, из чега се развијају нове могућности постојања. Пренесено на уметничко дело то је значило његову способност самоорганизације и самообнављања (аутопоезис), његову аутономију и стваралачки принцип у грађењу самог себе, што је у поезији Веденског постало равно догађају као рађању живе уметничке „хелије“ из критичне тачке.

Корнелия Ичин

Корнелия Ичин – литературовед, переводчик, профессор Филологического факультета в Белграде. Кандидатская диссертация: «Цикл К Синей Звезде Николая Гумилева» (1993), докторская диссертация: «Драматургия Льва Лунца» (1999). Автор 7 научных монографий (последняя: «Авангардный взрыв», СПб: Издательство Европейского университета, 2016, 384 стр.); редактор более 20 научных сборников на русском языке, посвященных русской литературе и искусству XX века; автор более 150 статей, опубликованных в европейских научных журналах и сборниках. Главный редактор журнала «Славистический сборник Матицы сербской» (ERIH). По приглашению неоднократно читала лекции в университетах в Риме, Падуе, Париже, Клермон-Ферране, Мюнхене, Кёльне, Загребе, Москве, Калининграде, Токио, Киото, Саппоро. Организовала многочисленные международные научные конференции в Белграде, посвященные русской литературе, философии, искусству XX века.

■■■■■

**Конь Бледный Б. Савинкова
(В. Ропшина) и идейное
убийство: от события
исторической реальности
к событию в литературном
произведении¹**

■■■■■

The purpose of this paper is to observe interrelationship between specific historical event (ideological assassination as revolutionary and terrorist practice during of First Russian Revolution 1905) and ideological assassination as central element of topical structure of *The Pale Horse* (1909; 1913), novel of Boris Viktorovich Savinkov (pen name V. Ropshin). As in the other novels of Savinkov-Ropshin, topic of *The Pale Horse* is heavily based on actual historical circumstances and absorbs string of specific historical events in which the author of the novel, member of Socialist Revolutionary Party, played active role as organiser or executor of the actions. Historical subtext is illustration of ideological plan of the novel whose base is reviewing the question of „right“ on someone's else life, i.e. ethical side of ideological assassination.

SAVINKOV, ROPSHIN, *THE PALE HORSE*,
IDEOLOGICAL ASSASSINATION, FIRST
RUSSIAN REVOLUTION 1905, SPECIFIC
HISTORICAL EVENT AND LITERARY
TEXT, RUSSIAN LITERATURE IN
20TH CENTURY

В настоящей работе рассматривается соотносённость конкретно-исторического события (идейное убийство как революционно-террористическая практика эпохи первой русской революции 1905 года) с идейным убийством как стержневым элементом сюжетной структуры романа *Конь бледный* (1909; 1913) Б. В. Савинкова (В. Ропшина). Подобно другим романам Савинкова-Ропшина, сюжетная основа романа *Конь бледный* крепко опирается на реальную историческую обстановку и впитывает в себя ряд событий, в которых автор романа, революционер-эсер Савинков, принимал активное участие, то ли в роли организатора, то ли в роли непосредственного исполнителя. Исторический подтекст представляет иллюстрацию идейного плана романа – рассмотрение вопроса «права» на чужую жизнь, т. е. этической стороны идейного убийства.

САВИНКОВ, РОПШИН,
КОНЬ БЛЕДНЫЙ, ИДЕЙНОЕ УБИЙСТВО,
ПЕРВАЯ РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ
1905 ГОДА, ИСТОРИЧЕСКОЕ
СОБЫТИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ,
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

1
Настоящая работа была прочитана на международной научной конференции «Русская мысль о событиях: философский и культурный аспекты», которая проводилась в Белграде 27 и 28 июня 2016 года, в организации Института философии и социальной теории Университета в Белграде и Филологического факультета Университета в Белграде.

Больше чем у других писателей, биография автора играет важную роль в разборе литературного творчества Бориса Викторовича Савинкова (1879–1925), революционера-террориста и крупной фигуры русской политической сцены начала XX века. Две страсти определили личность Савинкова – революционная деятельность и литературное творчество; как акция и реакция, они чередовались на протяжении всей жизни Бориса Викторовича, переплетенные иногда настолько крепко, что трудно определить, где кончается одна, а где начинается другая.

Творчество Савинкова можно рассматривать и как своего рода компенсацию за неудачи на поле революционно-политической борьбы.

Литературный опус В. Ропшина, литературного alter ego революционера Савинкова, представляет авторский «ответ» исторической эпохе. И любой обстоятельный анализ этого опуса невозможен без осознания историко-идеологического контекста эпохи. Свой взгляд на эпоху Савинков дал в ряде статей о деятельности им и Азефом руководимой Боевой организации партии социалистов-революционеров (эсеров), в духе пропаганды революционно-террористической борьбы. Статьи создавались в периоде между 1907 и 1909 годами, параллельно с литературными произведениями (*Конь бледный*, на пример, о котором дальше пойдет речь) и впоследствии опубликованы под общим заглавием *Воспоминания террориста (1917–1918)*. Мемуары одного из непосредственных участников описываемых событий, несмотря на все упреки в субъективности, рассматриваются исследователями как важный документ идейных поисков эпохи первой русской революции.

Центральная тема литературного творчества Савинкова-Ропшина – осмысление «права» на идейное убийство, его этическая

сторона в первую очередь, т. е. полемика с такой, по мнению автора, губительной нигилистической идеей. Автор исходит из позиций абсолютного этического авторитета, нравственного кодекса Христа, и важнейшей заповеди «не убий». Нравственные позиции Савинкова здесь близко сходятся с Достоевским, хотя Борис Викторович заходит дальше, вопросом возможности этического оправдания идейного убийства он интересуется и на уровне его практической реализации в революционно-идеологической борьбе, обоснованной на собственном террористическом опыте. По словам Мережковского: «В религиозном вопросе о насилии между Достоевским и Конем бледным – такая же разница, как между химической формулой взрыва и взрывом. Тот сказал, этот сделал» (Мережковский 134).

Роман *Конь бледный* (1909; 1913) основывается на революционно-террористической практике его автора. Подобно другим романам Савинкова-Рошина (*То, чего не было и Конь вороной*), сюжетная основа романа *Конь бледный* крепко опирается на реальную историческую обстановку и впитывает в себя ряд событий, в которых автор романа, революционер Савинков, принимал активное участие, то ли в роли организатора, то ли в роли непосредственного исполнителя. Литературовед Е. Фролова считает, что историчность и автобиографичность романа являются результатом авторского понимания творческого процесса: «Ему [Савинкову – Б.Ч.] просто необходимо было заново пережить поступки, которые он совершал, и события, которые происходили в его жизни: встречи, удачи, неудачи, как он понимал и оценивал их; вспоминать лица соратников и тех, кто им противостоял» (Фролова 142). В образе главного героя, Жоржа, наблюдается целый ряд автобиографических черт и свойств. Близкий друг и литературный

2

Хотя и утверждают, что прямое отождествление автора с главным героем романа представляло бы банализацию разбора литературного текста, современные литературоведы и литературные критики не отрицают тесное сродство между ними: «При всех оговорках, что *Конь бледный* – это художественное произведение, скандальную интригу создавало заметное сходство главного героя повести Жоржа и Савинкова» (Архипов 113). Роман многими рассматривается как художественное видение одной политической биографии: «*Конь бледный* был ярчайшим фактом литературной биографии террориста, воплощенным в художественное произведение» (Гончарова 193).

патрон, З.Н. Гиппиус, считает: «писал он, конечно, себя, свою революционную жизнь» (335).

Роман *Конь бледный* представляет наглядный пример переосмысления идейных позиций революционера-террориста Савинкова: критический подход к революции и допустимости/недопустимости революционного насилия (этическая сторона террора как формы революционного насилия), полностью противостоит авторской позиции (позиция: оппозиция) поощрения, афирмации и агитации террора в мемуарной публицистике того же периода (*Воспоминания террориста*).

И пока критика по-разному относилась к роману, исходя, прежде всего, из оценки (положительной или отрицательной) идеологических позиций героя и, вслед за ним, самого автора (поскольку многие в главном герое Жорже видели автора, Савинкова),² читатели же пытались через роман узреть изнанку кровавой эпохи; к нему подходили как к факту исторической истины, намного более увлекаясь историко-идеологическими, чем литературно-художественными качествами романа.

В литературно-критических кругах возникла полемика по поводу достоверности, истинности и объективности сюжета романа или некоторых его составляющих элементов. Полемика основывалась на разборе вопроса «было ли» то, о чем роман повествует, «могло ли быть» и могло ли быть «именно так» или как-то по-другому. Полемика эта, вернее всего, побудила автора назвать очередной свой роман на тему революционного террора *То, чего не было* (1912), настаивая таким образом на концепции романа как художественной фикции, которая может опираться на реально-историческую фактографию, но ни в коем случае не претендует на историческую объективность и достоверность переработанной,

модифицированной для художественных целей данной фактографии, теперь уж в сюжете фиктивного художественного текста и его псевдоисторической сюжетной действительности.

Роман *Конь бледный* написан в форме дневниковых записей, которые хронологически ведет Жорж, главный герой романа. В повествовательной форме первого лица он высказывается о событиях, непосредственным активным участником которых и является. Субъективная повествовательная форма дает возможность представить динамическую картину мыслей и переживаний героя, его внутренний план. Динамика внутреннего плана повествования соответствует динамике внешнего, сюжетно-событийного плана. Этот внешний план разворачивается двумя сюжетными линиями (убийство генерал-губернатора и любовный конфликт), внутренний же – постановкой этического вопроса дозволенности убийства.

Автор записей берет на себя «ответственность» за повествовательную конструкцию действительности, но таким образом «истинность» и «достоверность» этой действительности явно релятивизируются, поскольку она воспринимается глазами не «объективного» наблюдателя со стороны, а активного участника событий, высказывающего свою собственную, субъективную позицию. Его записи не представляют нейтральную, достоверную фиксацию событий, а их интерпретацию, подразумевающую субъективную позицию, угол зрения.

И весь внешне-событийный план можно рассматривать лишь как иллюстрацию мировоззренческих позиций главного героя, так что в данном случае вместо исторической достоверности сюжета можно говорить о псевдоисторической действительности литературного текста.

Художественная псевдоисторическая действительность *Коня бледного* однако воспринимается в контексте реально-исторической действительности, через ассоциации с конкретными историческими событиями, легшими в основу сюжета романа.

В настоящей работе рассматривается соотнесенность конкретно-исторического события (идейное убийство как революционно-террористическая практика эпохи первой русской революции) с идейным убийством как стержневым элементом сюжетной структуры литературного произведения.

Оно, событие, в сюжетной структуре романа никогда не является простым воспроизведением конкретно-исторического события: оно всегда подразумевает определенную «деформацию» – модификацию и переосмысление составных элементов исторического события (время, пространство, участник – свидетель, субъект – объект, процесс реализации и факт реализованного события, причина, смысл, цель, замысел и реализация, интерпретация, последствия).

Сюжет *Коня бледного* строится на ряде попыток реализации идейного убийства (событие в процессе реализации): после двух неудач – третья попытка убить генерал-губернатора закончилась успехом.

Для автора, с другой стороны, важной представляется и мотивировка события. Носитель процесса реализации замысла убийства генерал-губернатора, главный герой, глава подпольной террористической группы Жорж, идейное убийство мотивирует двумя идеями: 1. нужность идейного убийства как эффективного способа революционной борьбы («официальная» партийно-идеологическая мотивировка), с элементами сакрализации данного поступка как совершения высшей, небесной правды (террористы как орудие Божией кары), и 2. идейное убийство или, более широко, вообще убийство, как акт проявления личной воли – своеволия как основно-

го начала самодостаточной деятельной личности, самореализация которой никем и ничем не должна ограничиваться.

В ходе сюжета первая мотивировка оказывается ложной, в то время как вторая подтверждается как единственная верная (повторяется «ситуация Раскольникова» – изначальная двойственная мотивация убийства сводится к одной верной, при чем другая оказывается ложной – «идея Наполеона» и «идея Растиньяка», по определению Мочульского; Мочульский 231–232).

Автором же идейное убийство в романе видится как нарушение этического кодекса, осмысляющего человеческую жизнь. Нарушение его неминуемо ведет к автодеструкции опустошенной, разочарованной и потерпевшей крах на всех полях реализации эгоистической личности. Деструкция – убийство, как путь обесмысливания деятельности человека в итоге приводит к автодеструкции – самоубийству потерявшей на жизненном пути личности.

Трактовка же идейного убийства как поощрения революционной борьбы на благо будущих поколений, также как и идея христообразности жертвенного подвига террориста-революционера, взявшего на себя крест греха и страдания из-за любви к порабощенному ближнему – бытовавшие в некоторых кругах террористов-эсеров – автором отвергаются как фальшивые: на пролитой крови и на убийстве нельзя строить будущую гармонию социальной и этической справедливости.

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТА. ДВЕ ВЕРСИИ

Конь бледный опубликован в 1909 году, сперва в журнале *Русская мысль*, а потом и отдельным изданием, в довольно искаженном

цензурой виде. Полная нецензурированная версия романа вышла в свет лишь в 1913 году в Ницце, во Франции. Две версии отличаются между собой, прежде всего, пространственно-временными определениями сюжета.

Из цензурированной версии убрана любая пространственно-временная конкретизация сюжета, все, что могло бы в сознании читателя вызвать ассоциацию с реальными историческими событиями недавнего прошлого, или с участвующими в этих событиях реальными лицами, или же – установить личность автора, скрывавшегося за псевдонимом В. Ропшин.

Нецензурированная версия, наоборот, характеризуется пространственной определенностью, т. е. географической конкретизацией сюжета: Москва (и целая система семантизированных московских городских координат), и Петербург, куда перебрасывается герой в конце романа.

Временные рамки в обеих версиях одинаковы и одинаково неопределенны: сюжет романа длится семь месяцев (в хронологической последовательности, которую обусловила форма дневниковых записей), с 6 марта по 5 октября одного, неопределенного года, который остается за рамками реально-исторического времяисчисления.

Временные рамки исторического подтекста сюжета, однако, намного шире; аллюзиями на конкретные исторические события – идейное убийство в первую очередь – в романе отражается бурная революционная жизнь России времен первой русской революции, с 1904 по 1906 год.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СЮЖЕТА

Историческая достоверность, объективность сюжета, в литературном произведении никогда не является критерием его качественной оценки. Однако выявление исторического подтекста в сюжете дает возможность более обстоятельного анализа текста литературного произведения. Тем более, если этот исторический подтекст основывается на личном опыте автора, в данном случае: на революционно-террористической деятельности Савинкова в Боевой организации партии эсеров, изложенной в документальном виде в *Воспоминаниях террориста*.³

Для творчества Савинкова в целом характерно употребление в сюжете ряда фактов исторической реальности (историческое событие или какой-нибудь аспект события).

Историческая эпоха в *Коне бледном* конкретизируется уже поверхностным упоминанием героями ряда исторических событий: московское декабрьское восстание 1905 года (Ропшин 8–9), роспуск Государственной Думы (75), День коронации Николая II («императорский день», 14 мая; см. стр. 50, 55, 70), покушения на представителей императорской семьи конца XIX века (Халтуринский взрыв в Зимнем дворце в 1880 году; см. стр. 99, или цареубийство 1 марта 1881 года; см. стр. 52), и ряда исторических деятелей того времени – Константина Победоносцева, идеолога политической реакции конца XIX века, или Дмитрия Трепова, московского обер-полицмейстера, который своими распоряжениями несет ответственность за кровопролитие во время революционного 1905 года (см. стр. 23).

Исторический подтекст дальше обнаруживается и на сюжетно-событийном плане: стержневым элементом сюжетной ор-

3

Мемуарная книга Савинкова рассматривается нами как довольно объективный с позиции документальной фактографичности источник исторического материала.

ганизации романа является идейное убийство – покушение на московского генерал-губернатора членами подпольной террористической группы, в основе которого, по общему мнению историков и литературоведов, лежит убийство великого князя Сергея Александровича, которое 4 февраля 1905 года в Москве в Кремле совершила Боевая организация партии эсеров, с Иваном Каляевым как непосредственным исполнителем.

Однако, на наш взгляд, исторические рамки покушения на генерал-губернатора в сюжете *Коня бледного* намного шире. В нем обнаруживаются элементы нескольких исторических событий одного и того же типа (политическое убийство): убийство великого князя Сергея Александровича, убийство министра внутренних дел В. К. Плеве 15 июля 1904 года, неудавшиеся попытки покушения на министра внутренних дел П. Н. Дурново и московского генерал-губернатора Ф. В. Дубасова, оба весной 1906 года.

УБИЙСТВО ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ СЕРГЕЯ

К убийству великого князя Сергея отсылает место действия сюжета романа – Москва (однако не и время), роль «жертвы» – объекта покушения – безымянного московского генерал-губернатора (имеется в виду нецензурированное издание), и ряд сюжетных обстоятельств: совершение теракта у ворот Кремля революционерами-бомбистами; генерал-губернатор погибает от взрыва бомбы, брошенной под его карету; террористы во время своего нелегального пребывания в Москве следили за генерал-губернатором, переодетые в извозчиков (сравни с главой «Убийство великого князя Сергея» – Савинков 1990: 69–106).

Убийца генерал-губернатора в романе, Ваня – сторонник идеи революционного христианства, убийца во имя Христа и Его любви – в своих идейно-религиозных взглядах повторяет концепцию революционной борьбы в духе христианского подвига Ивана Каляева, эсера-террориста и близкого друга Савинкова по Боевой организации, убийцы великого князя Сергея. Ваня в сюжете романа повторяет судьбу известного террориста после покушения: он не погиб в теракте, арестован и приговорен к смертной казни (Ропшин 105, 117). Ванино письмо из тюрьмы Жоржу (105–106) почти целиком воспроизводит отправленное Каляевым из тюрьмы письмо к товарищам, которое Савинков приводит в *Воспоминаниях террориста* (Савинков 1990: 100, 101). Подобно Каляеву, и Ваня решительно выступает против убийства детей в готовящемся покушении (Ропшин 101). В романе, однако, данная позиция героя остается в рамках теоретического обсуждения; Каляев же, в конкретной акции, в последний момент решается не бросить бомбу на карету великого князя, потому что в ней сидят дети, племянники великого князя (Савинков 1990: 92–93).

Террористическая группа, реализовавшая убийство великого князя, состояла из пяти членов (четыре мужчины, одна женщина): Борис Савинков, Петр Куликовский, Иван Каляев, Борис Моисеенко и Дора Бриллиант (Савинков 1990: 79, 82). Пятерку составляет и террористическая группа в романе: Жорж, Федор, Ваня, Генрих, Эрн. Распределение ролей в группе идентично: организатор, трое исполнителей, переодетых извозчиками, и девушка, изготавливающая снаряды/бомбы.

Английский паспорт Жоржа (Ропшин 5, 42, 109) соответствует английскому паспорту на имя Джемса Галлея, за которым

скрывался Савинков во время покушения на великого князя (Савинков 1990: 79).

Поведение генерал-губернатора в романе, частые переезды из городской резиденции в загородную (Ропшин 18, 38, 87), сочетаются с поступками великого князя накануне убийства (Савинков 1990: 83, 85).

Нереализованный план покушения на генерал-губернатора после спектакля в Большом театре (Ропшин 77) отражает тождественную идею членов Боевой организации, подробно изложенную в *Воспоминаниях террориста*. В общем, сцена первой (нереализованной) попытки покушения на генерал-губернатора в *Конь бледном* (80–81) строится автором по модели неудавшегося покушения на великого князя 2 февраля 1905 года, во время его посещения Большого театра (Савинков 1990: 93–94).

Душевные переживания Доры Бриллиант, сознание собственной нравственной ответственности за пролитую кровь, в романе передаются Эрне – сравни Дора Бриллиант: «Это мы его / великого князя – Б. Ч./ убили... Я его убила... Я...» (Савинков 1990: 97); Эрна, в нецензурированной версии: «Это... это я виновата... (...) Что он /генерал-губернатор – Б. Ч./ не убит (...) Нет, это я, это я, это я...» (Ропшин 97–98); Эрна, в цензурированной версии: «Это... это я виновата... (...) Что Федор... (...) Нет, это я, это я, это я...» (Савинков 1992: 185–186). Заметим, что в нецензурированной версии Эрна сожалеет о том, что генерал-губернатор все еще жив, в то время как в цензурированной версии в центре ее внимания погибший в неудавшейся попытке покушения товарищ, член террористической группы, Федор. К тому же, Дора Бриллиант сожалеет о великом князе после его убийства; в романе же, в обеих версиях, попытка покушения кончилась провалом.

УБИЙСТВО ПЛЕВЕ

С первой крупной акцией Боевой организации – убийством министра внутренних дел В.К. Плеве, 15 июля 1904 года в Петербурге (Савинков 1990: 25–68), сюжет романа связывает время реализации первой («неудавшейся») попытки покушения в нецензурированной версии (Ропшин 78–81). В цензурированной версии запись от 16 июля, в которой повествуется о неудавшейся попытке, слита с предшествующей записью от 14 июля (Савинков 1992: 174), очевидно во избежание любой прямой ассоциации с реальным, историческим событием. Из самого текста записи все-таки можно и без временной фиксации понять, что речь идет о событии, совершившемся 15 июля.

Кроме вышеуказанной близости с Каляевым, Ваню, непосредственного исполнителя покушения в романе, можно в идейно-религиозном смысле соотнести также с Егором Сазоновым, убийцей министра Плеве. И тот и другой носят в себе чувство греха за содеянное. В *Воспоминаниях террориста* о Сазонове читаем: «И тот же Сазонов впоследствии мне писал с каторги: „Сознание греха никогда не покидало меня“» (Савинков 1990: 54). В том же духе рассуждает и Ваня: «Убить тяжкий грех» (Ропшин 12); «Нет мне выхода, нет исхода. Иду убивать, а сам в Слово верю» (29).

Так же, как и в случае покушения на великого князя Сергея, убийству министра Плеве предшествовало несколько неудавшихся попыток. В сюжете *Коня бледного* наблюдается ряд ассоциаций с первой попыткой Боевой организации убить Плеве: план покушения предполагает взорвать карету жертвы на улице бомбой; Сазонов не заметил промелькнувшей мимо него неожиданно быстро кареты министра (Савинков 1990: 39–40), так же, как и Генрих не заметил проехавшего мимо него генерал-губернатора

в романе (Ропшин 80). Генрих стоял тогда на мосту, так же, как и Каляев, второй участник нереализованного покушения на Плеве (Савинков 1990: 39).

Жуткий кошмар Жоржа, в котором приготавливающая снаряды для очередной акции Эрна погибает от взрыва (Ропшин 84), в действительности не раз постигал Боевую организацию. Так, например, в ходе акции покушения на Плеве, взорвался сотрудник Савинкова Покотилов (Савинков 1990: 42). Вернее всего, к нему и отсылают слова главного героя романа: «Один мой товарищ уже погиб на такой работе. (...) Эрна рискует тем же» (Ропшин 84). Смерть Покотилова во время второй неудавшейся попытки убить Плеве, в сюжете романа отразилась в смерти террориста Федорова во время второй «неудачной» попытки убить генерал-губернатора (Ропшин 92–95).

Сцена взрыва, убийство Плеве, передается в романе почти без изменения в соответствующей сцене убийства генерал-губернатора. В *Воспоминаниях террориста* читаем: «Я увидел, как от земли узкой воронкой взвился столб серо-желтого, почти черного дыма. Столб этот, все расширяясь, затопил (...) всю улицу» (Савинков 1990: 62–63). В *Коне бледном*: «(...) от земли взвился узкий столб серо-желтого, по краям почти черного дыма. Он воронкой ширится вверх, затопляет улицу» (Ропшин 104). Метафора взрыва «чугунный гул» («В ту же минуту – знакомый, странный, чугунный гул» – Ропшин 104) в роман также переключалась из соответствующей сцены *Воспоминаний*: «Вдруг в однообразный шум улицы ворвался тяжелый и грузный, странный звук. Будто кто-то ударил чугунным молотом по чугунной плите» (Савинков 1990: 62).

Спор Вани и Генриха о том, кому принадлежит «право» первому бросить бомбу, кроме возможного пародирования евангель-

ского спора Иакова и Иоанна Заведеевых о том, кто сядет рядом с Христом (Матфей 20, 20–23; Марк 10, 35–40), может являться отражением приведенной в *Воспоминаниях* реплики одного из участников покушения на Плеве, террориста Покотилова: «Первая бомба мне. Я ждал слишком долго. Я имею на это право» (Савинков 1990: 34). Подобно Покотилову, Генрих твердит: «... я жду очень давно. (...) за мною право. За мною первое место» (Ропшин 52).

ПОПЫТКИ ПОКУШЕНИЯ НА ДУРНОВО И ДУБАСОВА

В начале 1906 года Боевая организация партии эсеров занялась организацией покушения на министра внутренних дел П. Н. Дурново и на московского генерал-губернатора Ф.В. Дубасова, с условием, чтобы они были проведены в дело до созыва Первой государственной Думы 27 апреля 1906 года (Савинков 1990: 169), поскольку террористические методы борьбы не совмещались с парламентской формой политической борьбы. И в романе, в разгар реализации плана покушения на генерал-губернатора, приехавший из Петербурга партийный деятель Андрей Петрович поднимает вопрос о временном прекращении террора из-за выборов в Думу и решения партии взять участие в парламентской работе (Ропшин 19–20). В очередном разговоре с Жоржем Андрей Петрович упоминает разгон Думы и требование партии усилить террор (Ропшин 75).

Остается до конца не выясненным о какой Думе, на самом деле, идет речь в романе – о Первой, которая проработала с 27 апреля по 7 июля 1906 года, или о Второй, созванной 20 февраля, распущенной 3 июня 1907 года. Учитывая датировку дневниковых записей, в которых Андрей Петрович высказывается об открытии Думы (29

марта; Ропшин 19–20), т. е. о ее роспуске (10 июля; 75–76) то, вернее всего, речь идет о Первой государственной Думе. Однако, партия эсеров не принимала участия в работе Первой Думы. С другой стороны, Вторая Дума распущена царским декретом и принят новый выборный закон; таким образом напрямую нарушена конституция от 23 апреля 1906 года, запрещающая менять выборные законы без согласия Думы. Реплику Андрея Петровича в записи от 10 июля «Вот вам и конституция» (75), можно понять только учитывая контекст исторических обстоятельств роспуска Второй Думы.

План покушения на Дубасова отражается в тексте романа, прежде всего, «географическим» – пространственным определением жертвы (московский генерал-губернатор). К Дубасову отсылает и история участия Федора, героя романа, в московском восстании (Ропшин 9–10); именно Дубасов подавил декабрьское восстание в Москве в 1905 году. Напомним, что рассказ Федора об участии в московском восстании обнаруживается только в нецензурированной версии, так как в цензурированной убрана любая возможность ассоциирования рассказа с реальным историческим контекстом.

С планом покушения на Дубасова текст романа связывают и временные рамки упоминаемых в тексте христианских праздников Страстной недели и Пасхи (Савинков 1990: 178; Ропшин 25–29).

Места, которые бомбисты в романе занимают у ворот Кремля (79), повторяют план намеченной акции на Дубасова в Страстную субботу, день торжественного богослужения в Кремле (Савинков 1990: 179), лишь с той разницей, что вместо у Никольских ворот, в романе один из героев, Ваня, должен стоять у Спасских ворот (50, 52, 77, 79). Спасские ворота, отсылающие ко Христу – Спасителю, соответствуют концепции образа Вани как «христианского ре-

волюционера», «убийцы во имя Христа», грех которого искупит Спаситель (106).

Кондитерская Сиу, место встречи членов Боевой организации (Савинков 1990: 179), является местом встречи Жоржа и Федора в первой части романа, в нецензурированной версии (64), в то время, как в цензурированной фигурирует лишь какая-то неконкретизованная кондитерская (Савинков 1992: 167). Все мотивы, созидающие сцену встречи в кондитерской двух членов террористической группы и последующую развязку первой части романа – первую неудачу на пути реализации плана покушения (запись от 12 мая), повторяют событийную цепочку неудавшегося покушения на Дубасова и раскрытие группы Савинкова (Савинков 1990: 179–180) – главный герой сообщает, что за ними следят сыщики; члены группы спешно покидают Москву; газетная статья сообщает о раскрытии приготовления покушения на московского генерал-губернатора «преступной шайкой» (Ропшин 64–65).

Подводя итоги, обращаем еще раз внимание на исходные позиции настоящего доклада:

- исторический подтекст представляет иллюстрацию идейного плана романа – рассмотрение вопроса «права» на чужую жизнь, т. е. этической стороны идейного убийства (теракт как экстремальная форма идейного убийства);
- ассоциативным путем в сюжетно – событийной структуре романа отражены исторические факты, которые охарактеризовали эпоху первой русской революции. ♡

Литература

- АРХИПОВ, И., 2008: Борис Савинков: террорист и литератор // *Звезда* 2008, № 10.
- ГИППИУС, З.Н., 2002: Дмитрий Мережковский // *Собрание сочинений. Т. 6. Живые лица: Воспоминания. Стихотворения.* Москва: Русская книга.
- ГОНЧАРОВА, Е.И., 2006: «Заграничные связи нам тоже слишком дороги»: Письма З. Гиппиус, Д. Мережковского, Д. Филофова к Б. Савинкову. 1912–1913 годы. (Вступительная статья, публикация и примечания Е. И. Гончаровой) // *Русская литература* 2006, № 1.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.С., 1991: «Конь бледный» // *Большая Россия. Избранное.* Ленинград: Издательство Ленинградского университета.
- МОЧУЛЬСКИЙ, К., 1980: *Достоевский. Жизнь и творчество.* Париж: YMCA-PRESS.
- РОПШИН, В. (Б.В. САВИНКОВ), 1913: *Конь Бледный.* Ницца: Книгоиздательство М.А. Туманова.
- САВИНКОВ, Б.В., 1990: *Воспоминания террориста // Избранное.* Москва: Политиздат.
- САВИНКОВ, Б.В., 1992: *Конь бледный» (цензурованная версия, 1909 г.) // То, чего не было. Роман, повести, рассказы, очерки, стихотворения.* Москва: Современник.
- ФРОЛОВА, Е., 2008: Иноходец // *Звезда* 2008, № 10.

Резиме

Циљ овог рада јесте да се сагледа међуоднос конкретно-историјског догађаја (идејно убиство као револуционарно-терористичка пракса времена прве руске револуције 1905. године) и идејног убиства као централног елемента сижејне структуре романа Коњ блед Б. В. Савинкова (књижевни псеудоним В. Ропшин). Попут других романа Савинкова-Ропшина, сижејна основа романа Коњ блед чврсто се ослања на реално-историјске околности и у себе упија читав низ реалних историјских догађаја, у којима је аутор романа, револуционар-есер Савинков, узимао активно учешће, било у улози организатора, било у улози непосредног извршиоца. Историјски подтекст представља илустрацију идејног плана романа, у чијој основи је разматрање питања „права“ на туђ живот, т. ј. етичка страна идејног убиства.

Роман Коњ блед објављен је 1909. године, испрва у часопису „Руска мисао“, затим и као посебно издање, у прилично цензурисаном виду. Пуна, нецензурисана верзија романа појавила се 1913. године у Ници, у Француској. Две верзије разликују се, пре свега, просторно-временским одредницама сижеа. Из цензурисане верзије одстрањена је било каква просторно-временска конкретизација сижеа. Нецензурисану верзију, с друге стране, одликује просторна одређеност, т. ј. географска конкретизација сижеа: Москва (и читав низ семантизованих московских градских координата) и Петербург, куда на крају романа одлази главни јунак. Временски оквири обеју верзија подједнако су неодређени: сиже романа траје седам месеци (у хронолошком континуитету који подразумева форма дневничких записа), од 6. марта до 5. октобра једне, неодређене године, која остаје изван оквира реално-историјског календара.

Временски оквири историјског подтекста сижеа, ипак, много су шири: алузијама на конкретне историјске догађаје – идејно убиство пре свега – у роману се одражава бурни револуционарни живот Русије периода прве руске револуције, од 1904. до 1906. године. Историјски подтекст разоткрива се на сижејном плану: централни елемент сижејне организације романа јесте идејно убиство, убиство московског генерал-губернатора, које су извршили припадници илегалне терористичке групе, а у чијој основи, према општем мишљењу историчара и књижевних критичара, лежи убиство великог кнеза Сергеја Александровича, које је 4. фебруара 1905. године у Московском Кремљу извела Бојева организација партије есера са Иваном Каљајевом као непосредним извршиоцем.

По нашем мишљењу, међутим, историјски оквир убиства генерал-губернатора у сижеу Коња бледог много је шири. У њему откривамо елементе неколико историјских догађаја истог типа (политичко убиство): поменуто убиство великог кнеза Сергеја Александровича 4. фебруара 1905. године, убиство министра унутрашњих послова В. К. Плевеа 15. јула 1904. године, неуспели покушаји убиства министра унутрашњих послова П. Н. Дурново и московског генерал-губернатора Ф. В. Дубасова, оба у пролеће 1906. године.

Бобан Чурич

Бобан Чурич – доктор филологических наук. Преполагает русскую литературу и русскую культуру на кафедре славистики филологического факультета Белградского университета. Автор работ по русской литературе XIX и XX веков, русской эмиграции и истории сербско-русских культурных взаимоотношений. Автор научной монографии на сербском языке «Из живота руског Београда» (2011); расширенное и дополненное издание на русском «Из жизни русского Белграда» опубликовано в 2015 г.



Проект «ДАП» как инцидент



The paper deals with the textual, visual and performative aspects of the “DAP project”, viewed as an “incident” in russian culture. In the light of an event-oriented philosophical and culturological scientific approach, the methodological problems are resolved in favor of a polycentric, “vibratory” view of the author’s work, allowing us to take in consideration the various aspects of the project’s relations toward the questions of authorship and the use of textual, visual, somatic and other “artistic materials”. The pursue for a special kind of distance, separation from the used “artistic materials” and a yearning “not to be identified” inside of them, to remain in the sphere of an (idealistically said) “complete artistic freedom” are by this means discovered as the main goals of the project.

THE “DAP” PROJECT, EVENT, INCIDENT,
CULTURE, HISTORY, POLYCENTRISM,
TRANSGRESSION

В данной статье рассмотрены проявления, произведения и персоны художественного проекта «Дмитрий Александрович Пригов» в русской культуре в свете событийно-ориентированной философий и культуроведения. Методологические проблемы исследования «инцидентного события в сфере культуры» разрешены в пользу «полицентрического» подхода феномену «ДАП», в котором исследователь отказывается от зафиксированного, категориально определенного взгляда на данную тему, идентифицируя ее как непрерывно движущуюся, «мерцательную». В этом ключе автор исследует вопросы авторства и отношения проекта «ДАП» к его «творческим материалам», включая различные идеологические дискурсы и аксиоматики различных речевых и поведенческих практик. Стремление к дистанции к материалу, неидентифицированности и неопределенности, инцидентности и «чистой художественной свободе» в таковом исследовании обнаружены как основные цели проекта.

ПРОЕКТ ДАП, СОБЫТИЕ,
ИНЦИДЕНТ, КУЛЬТУРА, ИСТОРИЯ,
МЕРЦАТЕЛЬНОСТЬ, ТРАНСГРЕССИЯ

Если мы хотим определить какое-то событие как инцидент в сфере культуры, необходимо в первую очередь сформулировать, что мы подразумеваем под понятиями «событие», «инцидент» и «культура». В этой части исследования мы обозначим «культуру» как непрерывный процесс, состоящий из событий, связанных пространственно-временными и причинно-следственными связями. Когда мы говорим о целостности исторического процесса, каузальность является одним из главных факторов чередования событий. В этом смысле, инцидент является подтипом события, которое характеризует неожиданность, случайность. Инцидент отличается от события тем, что в закрытой причинно-следственной системе исторического процесса событий он оказывается чем-то исключительным, неподчиненным законам ожидаемого, логичного проявления последствий вдоль временной оси. Здесь можно заметить, что инцидент в каждой зафиксированной референтной системе возникает как особый вид субверсивности, нарушения именно этой зафиксированности.

Проблема в наблюдении инцидентного события в любой референтной системе возникает, когда поднимается вопрос о перспективе наблюдателя событий в культурно-историческом процессе дистанцированных событий. Если мы исследуем отдельное событие (например, проект ДАП) изолированно, не принимая во внимание его связь с событиями, предшествовавшими и последствовавшими ему, то оно приобретает характеристику случайного, инцидентного. С другой стороны, наблюдатель в предмет наблюдения все-таки включает особенности собственного «измерительного инструмента», оценивая объект наблюдения в пределах разных категорий. В рамках данного процесса инцидент в сознании наблюдателя снова получает закономерность через категоризацию.

Свобода и случайность, являющиеся сутью рассматриваемого инцидента, при этом скрываются от взгляда исследователя.

То же самое происходит и на диахроническом уровне. Инцидент, который в моменте своего проявления имеет характер свободного, случайного действия, в силу того что он рассматривается в контексте пространственно-временных обстоятельств, снова получает место в системе причинной взаимообусловленности. Свобода, присущая понятию инцидента, вновь исчезает.

Мы приходим к выводу, что благодаря обусловленности сознания наблюдателя каузально-временным восприятием феноменов, перцепция инцидента как свободного и ничем не принужденного действия, возникающего в определенной референтной системе, стремится подчиниться, уложиться в рамки этой системы, а также приспособится ограниченности перспективы, через которую инцидент воспринимается. Попытка категоризации того, что по определению находится в сфере свободы, аннулирует внутреннюю непринужденность данного феномена, и трансформирует категориальные рамки употребляемой перспективы. Доказательство этих выводов можно обнаружить почти в каждой попытке категоризации произведений искусства, по своей сути чаще всего претендующих на привязанность к сфере свободы. Свобода здесь подразумевается как возможность автора художественного произведения или объекта произведения «влипать и вылипать» в различные внешние аксиоматики, и через это колебание подтверждать или опровергать их правомерность; понятия «свободы» и «инцидента» приравниваются один другому.

Предмет нашего исследования, Дмитрий Александрович Пригов, помещает себя именно в эту сферу. Во многих теоретических текстах и интервью он определяет свободу как главную миссию

художника. В тексте «Помиришься со своей гордостью, человек», он пишет: «И подозреваю, что миссией художника является свобода, образ свободы, тематизированная свобода не в описаниях и толкованиях, но всякий раз в конкретных исторических обстоятельствах конкретным образом являть имидж свободного художника, инфицировавшего себя свободой со всеми составляющими ее предельностями и опасностями» (290). Постоянная изменчивость его позиции к рамкам, в которых он осуществлял свою творческую деятельность, разнообразие областей искусства, в которых он творил, а также само количество созданных им произведений, помешали исследователям однозначно утвердить «что такое ДАП на самом деле». Внутренняя динамика проекта оказалась главным препятствием для зафиксированных аналитических перспектив, имеющих в основе «распознавание образов» и символическое превосходство над узнаваемым предметом. В результате, большинство исследователей выбрало редукционистский подход, занимаясь отдельными частями проекта, тем самым потеряв возможность увидеть проект в целом.

Чтобы уклониться от инвазивности стационарных перспектив к динамичной теме, мы выбрали подход, более соответствующий неопределимости и динамике изучаемого проекта. Если исследуемый предмет находится в непрерывном движении, наблюдатель должен занять соответствующую динамическую позицию. Здесь наблюдатель смотрит на исследуемую референтную систему не свысока и извне, а изнутри и на этом же уровне, находясь в движении, в флуктуации. Фокусом этого вида исследования остается случайное, произвольное и свободное движение, то есть, непредсказуемость выбора направлений наблюдаемого предмета и описание этого множества из соответствующего множества исследователь-

ских позиций. Этот релятивистский подход вполне соответствует приговскому понятию «мерцательности» (Словарь 58).

Используя вышеуказанную методологию, мы снова попробуем определить отношение проекта ДАП к культуре, как основной сфере его деятельности. Под понятием «культуры» в более узком смысле мы понимаем набор взаимосвязанных нарративов, созданных как рефлексий человеческого состояния, и объектов, полученных в процессе возвратной материализации этих нарративов, чередующихся в пространстве и времени. Как определение понятия «проекта» мы будем использовать то, предложено самым Дмитрием Александровичем в «Словаре московской школы концептуализма»: «ПРОЕКТ — в отличие от любых языковых практик и идентификации с ними (включая и перформансно-поведенческий текст) предполагает доминанту временной составляющей и процесса развертывания вдоль временной оси (предел: проект длиною в жизнь), когда любого рода текстовые знаки суть лишь некие отметки, определяющие траекторию, вектор проектного существования, художественно-эстетического бытования почти фантомным способом» (193). Что касается самого проекта ДАП, в интервью с Аленой Яхонтовой Пригов его называет «цельным проектом, внутри кого все виды деятельности играют чуть-чуть иную роль. То есть они есть некоторые указатели на ту центральную зону, откуда они все исходят. И в этом смысле они суть... случайные отходы деятельности вот этой центральной зоны, где происходят основные поведенческие события» (Пригов, Яхонтова 74). В этом определении мы видим, что внутри проекта существует разграничение на внутреннюю и внешнюю части. Условно говоря, внешней частью являются «проявления художественного логоса проекта». В первую очередь мы будем рассматривать внешний,

«экзотерический» слой проекта. Чтобы иллюстрировать диапазон действия этой стороны проекта ДАП, мы обсудим вопрос авторства в этой зоне.

Главным термином, с которым Дмитрий Александрович связывал этот, внешний, слой проекта, и к которому он весьма часто возвращался в своих теоретических размышлениях, является термин «назначающего жеста». Он «назначающим жестом» обозначил «назначение произведением искусства явлений или объектов окружающей среды посредством перенесения их в выставочное или журнально-книжное пространство. Другим примером может служить, скажем, назначение одного и того же вербального текста произведением изобразительного искусства при экспозиции его на выставке либо литературным текстом посредством публикации в книге или журнале» (Словарь 192). В этом определении заметно равноправие всех материалов, которые через процесс номинализации превращаются в различные аспекты проекта. Номинализация материалов превращает каждую практику, т.е. творческое поведение художника в часть проекта; проект, следовательно, имеет тоталитарно-поведенческий характер. Каждый вид творческого поведения, все его составляющие — личность автора, жест, текст, картина, идея, дискурс, тема, значение и т. п., а также и ограничивающие их концепты — стили, методы, формы высказывания — являются относительными и вменяемыми. Продолжительность проекта ограничена только в времени, т.е. ее пределом является предел биологического существования Пригова-человека, который вместе с проектом проходит через непрерывную трансформацию. Психосоматика автора оказывается предметом рефлексии фантомного центра проекта не менее, чем остальные внешние материалы — к ней он относится с той самой

дистанции, с которой манипулирует всем элементам художественного действия. Например, в контексте деканонизации больших советских мифов-дискурсов, «ДАП технология», кроме создания текстов, перформансов, картин и прочего, трансформирует также наружность своей биологической основы с целью вполне «влипнуть» в предзаданную проблематику. Дмитрий Александрович пользуется различными масками, подходящими его цели: кроме употребления знаменитой милиционерской фуражки, он также сознательно преобразовывает свои привычки, свою творческую рутину, чтобы создать соответствующую пародию на советского «ударника» с «долгосрочным планом», реализующуюся через гиперпродукцию текста (известное его настаивание на «рутины в творчестве» — Пригов, Эпштейн 56 —, а также заявленный им в начале 1990-их план написать 24 000 стихотворений до 2000 года — см. Пригов, Долин). Тотальность внешнего аспекта проекта имитирует тотальность дискурсов, являющихся материалом проекта.

На этом фоне, после «потери актуальности» советского мифа, Пригов переориентирует технологии, использованные проектом, на критику русской культурной среды новых, постсоветских (т.е. псевдолиберальных) идеологий и дискурсов, претендующих на тотальность в эпоху падения властвующих ранее советских идеологических аксиоматик. Пригов начинает проблематизирование и разбалансирование между прочим, языка массмедиа (нпр. сборники «Стереоскопические картинки частной жизни» 1993, «По материалам прессы» 2004), феминистско-гендерных вопросов («Женская сверхлирика» 1987, «Сверхженская лирика» 1988, «Женская лирика» 1989, «Старая коммунистка царь коммунизма и голос живого страдания» 1989 и тд.), гомосексуальной лирики («Мой милый ласковый друг» 1993), дискурса «постсоветской сексуальной

революции» (нпр. стихотворение «Войдет красавица и сядет на бедро...») и других. Приговская критика показывает безразличие и дистанцирование от любой правящей идеологии, вне зависимости, рассматривается ли она как материал художественного действия, или как элемент социально-культурной реальности.

Субверсивность и инцидентность здесь раскрываются как способность «игры» с материалом, воспринимаемым как закрытые системы языка, изображения, звука, мифа, идеологии и т. п., взятым также из закрытых, но более крупных систем истории и культуры. Фильтрация этих материалов через иллюзорный контекстуальный фильтр творческого поведения проекта обнаруживает и их имманентную иллюзорность. Проект ДАП «влипает» и камуфлируется внутри фиксированных аксиоматик (нпр., внутри систем советских культурно-пропагандных штампов или массмедийных клише постсоветского времени), в которых действует, будучи одновременно вне их самих, порождая себе в процессе рефлексирования этих систем через собственную условную перспективу наблюдателя. Это и есть мерцательность в приговском смысле, которая является для него задачей настоящего серьезного искусства, всегда инцидентного по сути.

Общую границу между использованным материалом и его контекстуализациями и конкретизациями назначающим жестом Пригов называет «квантом перевода из одной действительности в другую» (Гандалевский 5). Говоря об этой «мерцающей точке» мы снова приходим к идее «фантомного центра проекта ДАП». Этот центр является инструментом и пространством, в котором проводится выбор поведенческих стратегии дальнейшего разветвления проекта. Самым простым подходом к толкованию этой центральной точки является ее отождествление с биологической основой,

телом, носителем проекта и его сознанием. Тем самым, мы снова возвращаемся к идее свободы, показанной в виде свободы выбора материала, форм и целей проекта, существующих в сознании автора, и самой являющейся материалом проекта. В основе сознания автора ближе всего к мерцательному центру проекта лежит лишь стремление к абсолютной неидентифицированности, неопределимости, чистой свободы как ультимативному инциденту.

Этот «вирус свободы» переносится и в сознание получателя сообщения, т. е. читателя, зрителя, слушателя – того, кто является реципиентом проекта ДАП. Даже после окончания существования биологической основы проекта, т. е. после прекращения разветвления его внешних манифестации, когда он из открытой системы превращается в закрытую, его мерцательность и релятивистское отношение к аксиоматикам культурной реальности резонирует и в отношении с тем, кто его воспринимает. Проект ДАП, являющийся наблюдателем референтной системы культурной реальности и одновременно создателем произведения культуры, имеющих в основе свободную и ироническую дистанцированность по отношению к догме, становится преобразователем этой реальности, возвратно трансформирующим ее иллюзорную систематичность через создание параллельной реальности проекта, все-таки являющейся частью культурного процесса. Этим действием он вызывает символическое искривление пространственно-временного континуума культуры. К концу концов, мотив «черной дыры» очень тесно связан с творчеством Пригова, и он снова возвращает нас к идее «фантомного центра». Искривление вызвано этой черной дырой в хронотопе культуры, следовательно, косвенно происходит и в сознании наблюдателя референтной системы «проект ДАП», которому, аналогично инцидентному отношению проекта ДАП

к культуре, открывается множественность, вменяемость и относительность всех составляющих проекта, косвенно и дискурсов, нарративов и аксиоматик, являющихся их элементами, взятыми из реального мира. Инцидент переносится из наблюдаемого в сознание наблюдателя, и рефлексия воспринимаемого, подобно непосредственному экстатическому восприятию в древнем искусстве, вызывает метаидеологический катарсис и терапевтический эффект. Мерцательная полиперспективность раскрывается как новая данность, где временное фиксирование перспективы и аксиоматики служит только для обеспечения процессуальности проекта и его жизни в времени. Имея внутри себя абсолютную свободу, и снаружи абсолютную вменяемость категориальных и аксиоматических масок, временно употребляемых только для достижения иллюзорных исторических целей, т. е. подтверждение факта жизни и существования отдельного сознания, проект ДАП с успехом имитирует и эту, последнюю идеологию и утопию: утопию бытия и жизни, истории, культуры, человечества, биологических данностей, возможностей, свобод. Инцидент ДАП по своей сути направлен именно на эту утопию, на утопию веры в уровень общеантропологических оснований. Рассматривая его с позиции сегодняшнего антропологического состояния человечества, инцидент ДАП является как раз попыткой инцидентного трангрессивного выхода человеческого искусства за пределы антропологической утопии, к новым видам бытия, непонятливым и неоднозначным, подобно черной дыре. ♡

Литература

- ГАНДАЛЕВСКИЙ, СЕРГЕЙ, 1993: Между именем и имиджем (Разговор с Д.А. Приговым) // *Литературная Газета*, 12 мая 1993, № 19.
- ПРИГОВ, ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ, 1994: Помиришь с своей гордостью человек. *Wiener slawistischer Almanach*, Bd. 34.
- ПРИГОВ, ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ, ДОЛИН, АНТОН, 1997: Я идеальный поэт своего времени // *Русский журнал* 20. 10. 1997.
- ПРИГОВ, ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ, ЭПШТЕЙН, МИХАИЛ, 2010: Попытка не быть идентифицированным // *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов*. М.: Новое литературное обозрение.
- ПРИГОВ, ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ, ЯХОНТОВА, АЛЕНА, 2010: Отходы деятельности центрального фантома // *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов*. М.: Новое литературное обозрение.
- СЛОВАРЬ, 1999: *Словарь терминов московской концептуальной школы*. М.: AD MARGINEM.

Резиме

У раду је изложено тумачење уметничког „пројекта Дмитриј Александрович Пригов“ у кључу догађајно-оријентисане филозофије и културологије. Методолошки део рада бави се позиционирањем самих појмова „културе“, „историје“ и догађаја или инцидента у овакве теоријске оквире. „Пројекат ДАП“ препознат је као инцидентна тековина руске културе XX века, управо због његовог савршеног уклапања у изнети „полицентрични“ методолошки оквир, што је поткрепљено примерима из интервјуа у којима је сам Пригов често износио своје теоријско-културолошке и филозофске ставове, као и минуциозне анализе сопственог дела. На примерима Приговљевих ставова о питањима ауторства и ауторске телесности, идеје „пројекта“, термина „одређујућег геста“, итд. у раду се показује суштински трансгресивни, фантомски и ка идеалу апсолутне уметничке слободе једино оријентисани поглед на свет овог руског уметника и његовог свеобухватног, животног пројекта.

Milan Vičić

Milan Vičić is a senior undergraduate student of russian language, literature and culture at the University of Belgrade. He is also a translator and an associate of the Belgrade based book publishing house UTOPIA. He has two published translations for this publisher, the first being Omar Khayyam's Book of Revelations by the Tajik writer Temur Zulfikorov (2016), and the second What to do? 54 Technologies of Resistance Against Power Relations in Late-Capitalism by Alexander Brener and Barbara Schurz (currently in print). In June and September 2016 he participated in conferences Russian thought on the event: philosophical and cultural aspects, and From utopia to catastrophe: the soviet cultural experiment, where he presented papers on Dmitri Aleksandrovich Prigov. His review of the book Prigov: notes on artistic nominalism was published in the 90th number of the Matica Srpska Journal of Slavic Studies.



Событие фотографии в эпоху медийного поворота¹



Photography is a form of media. New media are changing the context of photographing and ways of reflection of photography. One of the important concepts of understanding the events in photography in the era of the medial turn is the pose of the logos. The pose of the logos is not only a posture of the external body, but the posture of the internal, it is an organic whole conceivable and visible, conceptual and perceptual, as it is inseparable from the affect and from the reflection.

THE EVENT, MEDIAL TURN,
PHOTOGRAPHY, POSE OF THE LOGOS

Фотография — вид медиа. Новые медиа изменяют как контекст фотографирования, так и способы рефлексии фотографии. Один из важных концептов понимания события фотографии в эпоху медиального поворота — поза логоса. Поза логоса это не только поза внешнего тела, но и внутреннего, она есть органическое целое мыслимого и видимого, концептуального и перцептивного, она неразрывна как с аффектом, так с рефлексией.

СОБЫТИЕ, МЕДИАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ,
ФОТОГРАФИЯ, ПОЗА ЛОГОСА

1
Статья написана при финансовой поддержке гранта РНФ 16-18-10162 «Новый тип рациональности в эпоху медиального поворота», СПбГУ.

О СОБЫТИИ

Неувядающая актуальность темы события в XX веке, с одной стороны, выражает интерес к посястороннему, к взгляду на реальность вне субъект-объектного диктата, разделяющего мир на богатых и бедных, на аристократов и простолюдинов, на активных и пассивных, на просвещенных и темных, на думающих и не думающих, на говорящих и молчащих. В ряду интереса к событию стоит неубывающий интерес к стоящей вне психофизиологической оппозиции психосоматической реальности пациента психоанализа. С другой стороны, представленной контртенденцией модернистскому сознанию, неизменно отстаивающему координаты привычного и понятного мира, четко разграниченного на я и не-я, на субъект и объект, на активное и пассивное начало.

В результате мы получаем онтологию, в которой событие не равно бытию, оно пребывает вне оппозиций бытие – ничто. Событие – результат оценки произошедшего как значимого; оно означает прерывание постепенности, естественности и обыденности. События самого по себе мы не обнаружим в природе; оно из культурного ряда, сама культура, противостоящая натуре, есть событие. Поскольку событие есть законодательный акт творения *ex nihilo*, то в этом качестве оно противостоит бессобытийному Хаосу. Строго говоря, в Хаосе нет событий, событие здесь сам Хаос. Онтологическая перспектива понятия «событие» освещает его использование в повседневном языке, отличающем в чреде однотипных явлений *подлинное* событие, событие касающееся меня лично, пусть внешне и не значительное для другого, что, например, отмечает Жиль Делез: «В тот вечер проходит концерт. Это событие» (140). Иногда, напротив, событие прихода нового не

считывается современниками, не схватывается и не опознается ими, оставляя это на суд потомкам, которые оценивают его значимость, исходя из определенной ситуации.

СИТУАЦИЯ ПЕРВАЯ

Любое событие (а оно всегда в поле культуры) — есть акт именования. Происшедшее становится событием когда получает имя, выделяя его из безымянного и безликого пребывания, составляющего Хаос. Того, что пребывало в равнодушии к человеку и его интересам, что ускользало от его внимания. Аристотель в Метафизике по этому поводу замечает: «природа всецело находится в движении, а ни один [предикат, высказанный] о том, что изменяется, не является истинным, [они (приверженцы Гераклита — В.С.) полагали], что по крайней мере о том, что абсолютно и во всех отношениях изменчиво, истинные высказывания невозможны. Из этого воззрения расцвел крайний взгляд указанных философов, притязающих на то, что они следуют Гераклиту, подобный тому, какого держался Кратил, который под конец считал, что не следует ничего говорить, а только шевелил пальцем и упрекал Гераклита за то, что он сказал, что нельзя дважды войти в одну и ту же реку [фр. 40]; сам он считал, что нельзя и один раз» (Мет. Г 5. 1010 а 7). Что значит ни один раз? Это значит событие именования, а по существу события, невозможно. Невозможность именования, продуманная как принципиальная невозможность сопряжения вечного идеального имени (поскольку, по Платону, от природы «существует некая правильность имен, одна и та же для всех: и для эллинов, и для варваров. (Кратил, 383 а 4)) с вечно же текущей природой, неупорядоченным хаосом и изменчивыми вещами.

Много позже трактовка проблемы именования претворяется у позднего Хайдеггера открытием *события*, продуманного как событие бытия, как неразрывность Dasein. Тематизировав событие в экзистенциально-феноменологическом ключе, Хайдеггер обнажил проблемы, над которыми билась мысль всего XX века. Не ставя себе задачу определить итог всего движения (это потребовало бы отдельного исследования), отмечу тот аспект проблемы, который дает возможность обосновано перейти к заявленной теме доклада, а именно: как происходит остановка потока становления, то есть прерывается естественно-исторический ход изменений и появляется культурное событие? Как «событие сбывается» или иначе как «событие событийствует» («Das Ereignis ereignet» — 406). Явление переходит в статус события — сбывается, когда появляется имя, а, следовательно, и место в истории, которая всегда есть история следующих друг за другом событий. На эту отличительную особенность недвусмысленно указывает В.А. Подорога: «событие есть явление, обретшее индивидуальную выраженность, собственное имя» (Подорога). Иная проблема, вытекающая из первой, возникает тогда, когда уже есть имя, образ, идея, проект, кои предваряют представление о событии, то есть в хаосе сущего, в его непрерывности ищется нечто, что соответствует имени, приближается к идеальному образу. Это использует и в этом обнаруживает себя фотография.

Событие, хотим ли мы того или нет, всегда возникает в ситуации отнесенности к нашему существованию, что нас задевает. Только экзистенциальный модус придает чреде непрерывного становления статус выделенного, зафиксированного, ставшего. Поэтому, полагаю, Бадью ввел различие двух понятий *событие-событие* и *событие-именование* (Бадью 2006: 11), или в хайдеггеров-

ской терминологии «бытие мира» и «бытие человека». Не желая использовать строго маркированные термины гносеологии, как то: «вещь в себе», «бытие само по себе», «естественно-природные процессы», и не дав себе труд найти понятие, означающее время хаоса до события (в версии Бадью — события-именования того, что пребывало в неопознанности), он оставляет нас в зоне уже-случившегося-события, *er-eignis*. Все есть событие, одно не поименованное, а другое само по себе. А сам акт производства события — или именование чего то *в качестве события* — происходит по Бадью в результате использования сита (иначе сказать сказать — фильтра), Кант сказал бы в этом случае «суждения вкуса», иные имена сита: установки сознания, оценка, концепт, конструкции взгляда, в случае фотографии это называется — позой Логоса. Событие это то, что сбывается. У каждого свой масштаб события. Мы видим образом уже-названного события, поэтому событие ретроактивно. Из оформившегося события, события ставшего таковым, оно определяет ожидание грядущего события, концерта, например.

СИТУАЦИЯ ВТОРАЯ

Ветхозаветное поименование есть творение. Но творение не было бы творением, если бы не получило оценку. Мы не знаем и не можем узнать были ли и сколько было попыток творения мира, по поводу которого Бог-создатель сказал «плохо», «не очень», «не то», которые исчезли, уступив место следующей попытке, когда, наконец, «увидел Бог, что это хорошо». (Равно как неведомо нам, сколько и какой мощности были взрывы, предшествовавшие «Большому взрыву», приведшему к нынешнему состоянию Вселенной).

Функция творения-называния Бога, перешедшая затем к поэту, творцу, художнику, определила рефлексию творчества всей иудео-христианской цивилизации.

Первыми по праву близости к именованию вещей и событий были поэты. Вспомним вывод М.Л. Гаспарова, о том, что в ту пору *только поэт обладал властью вписать имя человека в историю*, ибо только поэзия – как полагали поэты – имела статус пропуска в вечность. За это поэта уважали в той же мере, в какой боялись, ибо поэтические строчки были не мнением, а единственным хранителем памяти о человеке: «Если событие не нашло своего поэта, оно забывается, т. е. перестает существовать: “счастье бывшего – сон: люди беспамятны <...> ко всему, что не влажено в струи славословий» (Пиндар 376). Но абсолютной монополии внесения имени человека в историю, в архив, в вечную память у поэта не было, поскольку не только он, но и художник — пусть вначале робко, но неуклонно росло его влияние на сохранении в памяти потомков — обладал способностью запечатлевать образ человека. Не лишне вспомнить, что бюсты и прочие портреты, в силу особенности восприятия и понимания времени, в котором они жили, ваялись на века. Скажем вместе с Германом Хафнером, что скульпторы высекали портретные образы, а живописцы писали личностей, «обладающих авторитетом и, следовательно, силой определять ход событий (см: Хафнер). Тем самым они вписывали имя человека в историю. Сегодня это делают фотографы.

СИТУАЦИЯ ТРЕТЬЯ

Здесь я приближаюсь к главному сюжету своего доклада, поскольку именно в фотографии ежесекундно текучий, изменчивый мир

противостоит остановленному и зафиксированному кадру. Как случается то, что нами именуется фотографией, фотографией остановившей мгновение? Выбор мгновения, которое, замечу, всегда уникально, то есть превращение вечного изменения и трансформации в определенный фотографический образ — составляет существо художественной фотографии. Дело фотографа избирательность — остановленный и противопоставленный контексту уникальный образ, который есть результат совмещения концептуальной оснащенности (что в историко-философской перспективе называлось умное видение), силы переживания и телесной моторики. Все вместе составляет существо позы логоса.

ЧТО ТАКОЕ ПОЗА ЛОГОСА?

Фотография — вид медиа. Изменяется контекст фотографии, изменяется и способы рефлексии события фотографии. Один из важных концептов настоящего времени — поза логоса, которая является не только позой внешнего тела, но и внутреннего, она есть род собранности мыслимого и видимого, концептуального и перцептивного, она неразрывна как с аффектом, так с рефлексией. Фотографы, создавая сильные образы, принимают, создают, овладевают позой логоса. В актуальном фотографическом образе *logos* обретает тело, форму и цель (*ti telos*), иными словами, *Logos* задается телеологической природой образа, а образ, в свою очередь, есть результат усилий художников, кураторов, философов; он является образом уподобления новой конфигурации сил и отношений. И чем значительнее фотограф, тем более он ощущает несовместимость своего видения и тиражируемой картины мира и, принимая (а в истоке — открывая, изобретая, создавая) позу ло-

госа, предлагает новый образ, зримо указывающий на изменения, произошедшие в существующей картине мира, в его устройстве, в векторе ее развития.

Поза логоса — это событие, ее нельзя умозрительно придумать, как нельзя ее увидеть в природе (поскольку наглядное, очевидное, видимое оказывается столь эзотерическим); она пребывает в зоне соматической неразделенности мысли и тела, понятия и позы. Она есть остановка в непрекращающейся осцилляции образа и концепта. Поза логоса сродни картине мира, но не исчерпывающей декартовской, а художественной, предполагающей возможность других картин этого же мира. Скажем так, у позы логоса есть альтернативные и конкурирующие позы, но, тем не менее, всегда есть соблазн принять господствующую за единственно возможную. Массмедиальный режим принуждения к господствующей позе логоса можно, однако, выдержать, осознав то, что человек волен выбирать иную, будь то альтернативную, будь то зарождающуюся в качестве будущей всеобщности.

Свой импульс сфотографировать мы обнаруживаем на стороне объекта. Ему же теоретики визуальности делегируют желание снимать. Но объект становится таковым, каковым его видит образ, образ, нашедший свое воплощение. Образ видит нами, определяя конструкцию взгляда, его направленность, подобно тому, как Лакан нашел образ консервной индустрии в плывущей по волнам моря банке. По факту происходит напряженная осцилляция образа и многообразия проявлений мира, в котором, совпав, образ обнаруживает объект. В этой ситуации в то место, где находится фотограф, направлены проекции ожиданий метаобраза, заставляющие увидевшее объект тело художника принять определенную позу, сконцентрироваться и, выждав мгновение — сфотографировать.

ПРИЕМ ПОЗЫ ЛОГОСА

Поза логоса как прием — форма уподобления господствующей позе логоса. Новый образ — событие тела и представления — требует отказа от господствующей позы логоса и предполагает отбор и фиксацию мгновения. Но фотография мгновения — чистый лист фотобумаги, на котором еще ничего не запечатлелось, или возможно будет зафиксирован любой момент настоящего времени. Чистый лист фотобумаги есть метафора времени, поскольку «чистый образ всех предметов чувств вообще есть время» (Кант 224). Но фотография мгновения является еще и фотографией *настоящего времени, времени вечно пребывающего*. Зафиксировать пребывающее — значит схватить и удержать конкретное бытие в определенном отрезке времени, оно же *место* разворачивающегося события. Ибо «конечное бытие или небытие измеряется определенным временем, а не мгновением» (Фома, Браварди 150). Так фотография следа элементарной частицы в ускорителе требует временной длительности, пусть и сколь угодно малой. Любой визуальный образ — плотно сработанное событие. Мгновение, как и мимолетность, — культурные образования, заданные свойствами нашей телесной и психофизиологической организации, которая не позволяет различить более мелкие единицы времени, нежели те, которые даны нашей способностью апперцепции. Далее идут единицы длительности событий, величину которых мы можем представлять лишь умозрительно. Поэтому человек эмоционально сопричастен лишь тому, что соотносит со своим внутренним временем.

2

Говоря о мгновенной фотографии уместно привести сведения о том, какая выдержка соответствовала понятию «мгновенная фотография»: «С момента изобретения светописы шло усовершенствование фотографических процессов, направленных на сокращение времени от момента съемки до получения готового фотографического изображения. Выдержка при съемке на дагеротип равнялась 30–15 минутам (1839–1851 гг.), съемка на мокроколлодионных пластинках (1851–1864 гг.) занимала в среднем 10 секунд. Сухие бромосеребряные коллодионные эмульсии (1864–1878 гг.), требовали выдержки около 15 секунд, а съемка на бромосеребряных желатиновых эмульсиях (1878–1880 гг. до настоящего времени) стала укладываться в сотые, порой даже в тысячные, доли секунды. Таким же образом менялась относительная чувствительность позитивных материалов» (Попов 140).

МГНОВЕНИЕ В МАТЕМАТИКЕ, МЕТАФИЗИКЕ И ФОТОГРАФИИ

Стоит четко различать мгновение как термин математики или метафизики и метафору, используемую в фотодискурсе. Приближение же к демокритовскому, то есть более не делимому затвором выдержки *тому времени*, столь же желанно, сколь и невозможно (даже у «мгновенной» фотографии есть выдержка).² Но если бы кто-либо смог сделать мгновенный снимок, или, что едино, снимок мгновения, то он воплотил бы пресловутую метафору смерти; фотография оказалась бы одновременно пределом света или, что здесь одно и то же, пределом тьмы, угнетающей нас своим покоем, абсолютной неподвижностью луча света, возможно, она была бы портретом Хаоса, перед которым трепетали древние боги. У мгновения нет ни архитектуры, ни конструкции, ни связи элементов. Оно не может остановиться, ибо само есть остановка; оно не может *вобрать сущее*, или, иначе, *последовательный ряд мгновений*, тем самым не может *запечатлеться* в фотографии. Размышляя о понятии «моментальная фотография», понимаем, что это метафора, выражающая наше желание подойти к *пределу воспринимаемого* и упорядочить видимый мир, объяснив его геометрически, то есть в двумерной плоскости изобразить трехмерную картину — из допущения точки, не имеющей площади, линии, не имеющей толщины, и мгновения, не имеющего длительности. Как природа приоткрывает себя в смене состояний, так и человек не может застыть в одном образе, состоянии, в одной позе. На это обращает внимание Ж.-Ф. Лиотар, размышляя над работами французского фотографа Жака Монори: отпечаток, вмещающий 1/500 секунды, никоим образом не позволяет нам жить в мгновении (Amelunxen 17). Художник выхватывает из течения времени состояние изобра-

жающего и изображаемого. Фотомиг поэтому никогда не дан, но всегда избран. На основе своего поиска точности образа художник жертвует образами иных состояний.

На миг выжигая воздух между прошлым и будущим фотовспышка останавливает время и высвечивает пространство для фотографии неизменно-настоящего. Время вечности и мгновения тождественны — они вне изменений.³ Поэтому механизм упорядочивания последовательности событий дает сбой. Не выдерживая давление всевозможных интерпретаций, смысл коллапсирует. Однако соблазн интерпретировать фотографию как остановленное время столь велик, что теоретики, игнорируя очевидность, вновь и вновь повторяют расхожие метафоры о смерти, убийстве и т. д. Но исходная точка измерения пространства и времени лишены как плотности, так и длительности. Отказ от них — условие концентрации движения внутри кадра. Осознание невозможности быть в мгновении как раз и вызывает упомянутые смерть, убийство, приостановку. Они же — являются частотными инструментами проникновения в природу фотографии как *процесса*. Однако фиксация мгновения, отсрочка будущего возможны в другом измерении — благодаря нашей пространственной памяти. Точен В. А. Подорога: «Смерть не относится к природе фотографии, природа фотографии воспоминательная, она интенсифицирует нашу жизнь тем, что способна насытить переживание жизни прошлыми образами, вновь ввести их в повседневный опыт настоящего, — вот что самое существенное в фотографии» (Подорога 2001: 206). Фотография возвращает пространству его наполненность; тот непривычный нам факт, что для древних греков не было пространства как пустого вместилища вещей, а принималось тождество вещи и пространства, которое она занимает (локус), а

3
В вечности, то есть бесконечности времени и беспредельности пространства, смена событий столь мгновенна, что становится неразличимой. Время замирает и останавливается. Вечность — это сбывшаяся полнота, максимум, в которой луч света — мерило времени, способ запечатлеть события, — утратив связь с исходной точкой, никогда не достигнет конечной и поэтому же станет неподвижным. В беспредельности луч, двигаясь не движется, замирает и останавливается. Останавливается в беспредельном, ибо в нем «сомкнулось сущее с сущим» (Парменид). В мгновении же пространство сжимается до геометрической точки, до абсолютного минимума, до невозможности движения, то есть до абсолютного начала начал, до экстаза, большого взрыва. Абсолютный покой (и пространства, и времени) в ожидании акта творения. Аналогом в рефлексии акта фотографии является признание *вечно пребывающей повседневности* по ту сторону фотографии. И так, если в вечности время уже не течет, то в мгновении время еще не течет, поскольку пространство не разомкнулось, а время не насытилось событиями.

также место ее расположения (топос). И потому фотография не есть пустая плоскость для вместилища видимых вещей, а сама есть вещественно-телесное их представительство: их легкости или тяжести, агрессивности или мягкости, покоя или движения. Поле зрения фотографа настолько плотно, насколько он осознает свою связь с природой фотографируемых вещей.

СОБЫТИЕ РЕШИМОСТИ

В *плотности* и *неделимости* мгновения коренится и момент решимости что-то предпринять, и исток того, что в искусстве мы называем свежестью, единым дыханием, цельностью и точностью схваченного состояния. Обращение к мыслителям, думавшим о природе мгновения, важно потому, что их исследования во многом определили концепты искусства. Одним из первых, кто «посвятил XX век в мистику мига» был Кьеркегор, для которого важен был «миг» откровения, «миг» соприкосновения божественного и человеческого закона, миг принятия решения (Рюдигер Сафранский). Ницше впоследствии отметил, что в миг «великого разрыва» человек, соприкасающийся с абсолютным, переживает предельную *интенсивность*. А Карл Шмитт продумывает фигуру суверена, единственного, кто, осознав важность мгновения, может прерывать нормальный привычный ход вещей и устанавливать «чрезвычайное положение». Его известный тезис, что «в чрезвычайном положении силы действительной жизни разрушают механизмы ее устойчивого воспроизведения», ведет к переосмыслению понятия времени, к введению важного термина *Grenzfall*, который можно перевести и как «пограничный случай», но по смыслу больше

подходит: «предельная ситуация», тесно соприкасающаяся с «чрезвычайным положением».

Как пишет Хорст фон Бредекамп, исследователь творчества Карла Шмитта: «Теория времени Шмитта является философией “пограничного случая”, который до тех пор далек от известного нам мира, покуда в миг осознания покоя и шокирующей ясности не приходит решение прервать нормальное течение времени. Этот мотив внезапного разрыва нормального течения времени встраивается в канон авангардных понятий “шок”, “ситуативность”, “внезапность”, которые отстаивали Эрнст Юнгер и Мартин Хайдеггер, но особенно Андре Бретон и Луи Арагон. Бенямин в своей биографии подчеркивал, что его теория искусства покоится на дихотомии, введенной Шмиттом, между “обусловленным” и “уникальным”» (Bredenkamp 901), то есть между нормальным течением времени и его разрывом. В свою очередь Хайдеггер замечает, что «человек должен допустить миг «внутреннего ужаса», который привносится любой тайной и который придает присутствию его величие». Можно сделать вывод, что, и у мыслителей, и у художников нормальное течение времени, повседневность соотносятся с гарантированным и безопасным течением времени, а разрыв — с опасностью, риском, ответственностью. И если «чрезвычайное положение» имеет для устройства государства такое же значение, как чудо для теологии (К. Шмитт), то для художника эквивалентом будет новое направление, жанр, открывающие себя в революционной ломке старых форм.

В вопросе о фотографии мгновения интересные идеи часто высказываются не поклонниками, но критиками фотографии. Ситуация, впрочем, далеко не так уж уникальна, как может показаться на первый взгляд. Непримируемый критик фотографии как

вида искусства может проникнуть *в существо дела* и придать ему смысл, неведомый адепту. Именно такую критику я обнаружил у П. А. Флоренского, который в 1924 году рассматривает произведения искусства, в котором художник самоустраняется. Подобным устранением художник пытается добиться правдивости, Но именно такое искусство «не считается ни с разумом действительности, ни с разумом человека. Оно столь же мало постигает вещи, как и фотография; но с другой стороны, и бездушно оно, как стеклянная линза фотографического аппарата. Правдивость его есть верность случаю в его случайности» (Флоренский 155). Предельный случай самоустранения он обнаруживает в фотографии. Схватить случай в его собственной форме, форме случайного не удавалось ни одному из предшествующих жанров изобразительного искусства. И то, что Флоренский вменяет фотографии в качестве недостатка, сегодня признано ее достоинством, тем особенным, свойственным только фотографии способом производства образа. «Моментальная фотография движущегося образа, — пишет далее Флоренский, — дает изображение одновременных и положений и состояний всех органов, т. о. захватывается один момент, со всеми наличными обстоятельствами, нас несколько не занимающими и до нашего сознания не доходящими; но зато этот момент берется *вне* его отношения к последующему. Следствие этого хорошо известно: моментальная фотография не способна передать движение и представляет невыносимое зрелище мгновенно замороженных тел... Тут момент выхвачен из процесса и взят сам по себе, без прошлого и будущего, в своем тупом противопоставлении себя всем прочим. Он самодовлеет, в точности согласно рассудочному закону тождества. В отношении времени моментальная фотография не содержит в себе противоречия, но именно поэтому не имеет

никакого отношения к образам действительности» (Флоренский 234). Фотография, по Флоренскому, не способна передать движение, поскольку «изображает» его через остановку; она дает срез его, тонкость которого вне различимости, то есть вне видимости. Но чистота самотождества, вхождение в одну и ту же реку дает уникальную возможность пережить встречу с ней во всей полноте неутраченных деталей, «со всеми наличными обстоятельствами». Мы вновь и вновь видим момент движения, продолжаем его в пространстве воображения. При этом мы вольны наблюдать то, что «не доходило до нашего сознания». Мы встречаем полноту картины, невозможную в жизни. «Ведь та со-временность положений отдельных членов, которая запечатлена на светочувствительной пластинке, не наблюдается нами в непосредственном восприятии, и, следовательно, снимок не отвечает тому, что мы видим на самом деле. Мало того, и самый снимок мы станем рассматривать последовательно, так что отдельные его участки будут выступать в сознании именно как относящиеся к разным временам» (Флоренский 235). В психологическом пространстве-времени процесс созерцания, его *последовательность* не совпадает со схваченной длительностью фотообраза. Мы видим *фотографию действительности*, а не саму действительность. В фотографии мы переходим от одной детали к другой, обнаруживая в хаосе созвездия, выделяя их и наделяя их смыслом, мы *создаем* свой образ, соединяя одновременно (или, по Флоренскому со-временность) положений в целостный образ. В итоге в разное время увиденные фрагменты могут сложиться в художественный образ, который, собрав разнородное, разновременное и в действительности невидимое, на самом деле дает завершенность и целокупность. Мы обнаружим связь, композиционное единство, конфликт движения и покоя

4

Развитие этой мысли я обнаруживаю у Мерло-Понти: «Чтобы получить наиболее совершенные изображения и лучше представить предмет, нужно, чтобы изображения не походили на этот предмет» (Мерло-Понти 96).

— все то, что делает образ художественным. По Флоренскому, художественный образ соединяет несоединимое,⁴ а фотография не соединяет, а *рядоположает*. А это, согласно Флоренскому, противоречит искусству.

Следует все же указать, что в современной фотографии присутствует именно эта способность соединять несоединимое, в текущем настоящем, увидеть и удержать событие или, в терминах Пауля Тиллиха — увидеть во «временном сейчас» — «вечное сейчас». Однако «не все люди могут увидеть «вечное сейчас» во «временном сейчас», и ни один человек не способен видеть это постоянно. Но иногда «вечное сейчас» мощно врывается в наше сознание и обнаруживает перед нами очевидность вечного — того измерения, которое «вклинивается» в поток времени и дает нам наше время. Люди, которые никогда не осознают этого измерения, утрачивают возможность быть в настоящем» (Тиллих 174). Художник обладает таким даром. Но и он не может «видеть» постоянно. Видеть — труд концентрации, работы, самоотдачи, а схватить, удержать и зафиксировать «вечное сейчас», «решающее мгновение», «свою интонацию», «настроение» — труд вдвойне. Фиксация схваченного в отношении серебряной фотографии получает дополнительные смыслы. Дело в том, что существо фотографии раскрывается не столько метафорой «схваченного мгновения», но в завершенном *процессе кристаллизации* настоящего времени в образе. Последний есть пространственно-временной континуум. Ставшая длительность вбирает состояние мира и человека. Оно всегда уникально. Трудно выделить свой уникальный взгляд, еще труднее удержать его в различных ситуациях, в различное время и различных местах и, наконец, труднее всего, принять решение зафиксировать его. Фотография — род терпения, выдержки, от-

срочки. Ее *работа* зримо воплощает работу культуры, репрессирующей реактивность желания, раздражения, страха, действия. Но культура столько же запрещает и репрессирует, сколько позволяет и принуждает «в свое время и своем месте». Согласимся с Тиллихом: ни один человек, будь он великий фотограф, не способен видеть постоянно. Видение подобно вдохновению — состояние редкое, поэтому фотографу нужно быть при фотоаппарате, на всякий случай.

ПОНИМАНИЕ ФОТОГРАФИИ КАК СОБЫТИЕ

Если рассматривать событие фотографии во временной последовательности, мы увидим вечное возвращение того же самого; она словно бы воплотила статичную концепцию времени Парменида. Мы видим схваченное и зафиксированное «мгновение» жизни; остановленное «внешнее» время сталкивается с развернутым субъективным временем, временем созерцания. Из двух потоков смены мгновений один прерывается. Зритель, которому открывается фотография, который начинает видеть ее, обращается не столько к фотографии, сколько внутрь себя самого, видит себя. И каждый раз, бросая *взгляд на новое место*, на новую деталь, он вынужден искать согласования с уже-увиденным, с ритмом построения кадра, композицией и тональностью запечатленной вещи, соотношением темных масс и светлых пятен. Желая понять фотографию, он не может не входить с ней в резонанс. Смотря на дело фотографии с другой стороны, со стороны субъективного восприятия времени, мы удостоверяем его особенность мерой «мгновения ока» — тем, что известно всем фотографирующим и фотографируемым по непредсказуемому морганию глаз и в

результате фотографии «слепого лица». Есть мгновение между тем, когда художник увидел, оценил, вычленил образ и нажал на кнопку фотоаппарата. Здесь мы имеем дело с тремя временными развертками мгновения: увидел, оценил, принял решение. Их непрерывность и скоротечность в сознании художника предстает в виде неразличимых стадий. Эта неразличимость есть одна из важнейших характеристик позы логоса.

Конечно, у нас может возникнуть соблазн, опираясь на известный факт из истории фотографии (первые фотопортреты требовали от портретируемых большой выдержки, телесные и мышечные микродвижения суммировались, и в итоге фотография давала обобщенный образ или, если воспользоваться формулировкой, которую дает Вальтер Беньямин, «синтез выражения»), предположить, что все происходящее в мире являет собой процесс непрерывной съемки, а у верящего в предначертанность судьбы — процесс показа представленного, начертанного в замысле.

Приближаясь к плотности события, художник, делая жест фотографирования (Флюссер), смущает принятую в обществе позу логоса, имеет шанс обрести и зафиксировать свою уникальную позу логоса. Дело за масштабом таланта художника. Фотографа это касается непосредственно. Ведь он, как никто другой, близко подходит к осмыслению мгновения; он всегда отражает его неуловимую связь с последующими мгновениями или, если угодно, он вынужден принимать решение об «остановке» его в ситуации своего рода «чрезвычайного положения». Но когда мы говорим о «мгновенной» фотографии, то все же трудно не усмотреть в этом психологическую фиксацию времени. При этом мы невольно отождествляем фотографию с оптическим образом «запечатленного мига», игнорируя событие фотографа. Именно поэтому мы можем

увидеть на фотографии не только то, что воспринимаем глазами, но то, что стоит за событием фотографии: позу логоса, вбирающую тело, концепт и побудительный импульс снимать. ♡

Литература

- БАДЬЮ, А., 2006: *Этика. Очерк о сознании зла*. СПб.: Machina.
- ДЕЛЁЗ, Ж., 1997: *Складка. Лейбниц и барокко*. М.: Логос.
- КАНТ, И., 1999: *Критика чистого разума*. М.: Наука.
- МЕРЛО-ПОНТИ, М., 1992: *Око и дух*. М.: Искусство.
- ПИНДАР, ВАКХИЛИД, 1980: *Оды. Фрагменты*. М.: Наука.
- ПОПОВ, А.П., 2003: Моментальная фотография // *Фототехника и видеокамеры* 2003/18.
- ПОДОРОГА, ВАЛЕРИЙ (РЕД.), 2001: *Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии*. № I. Москва.
- ПОДОРОГА, ВАЛЕРИЙ. Событие и массмедиа. Сайт В.А. Подороги. <<http://podoroga.com/sobimass.html>> 29. 7. 2016.
- ТИЛЛИХ, П., 2005: Вечное сейчас (Три проповеди из книги) // *Вопросы философии* 2005, № 5.
- ФЛОРЕНСКИЙ, П.А., 2000: *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*. М.: Мысль.
- ФЛЮССЕР, В., 2006: *За философию фотографии*. СПб.: Изд-во СПбГУ.
- ФОМА, БРАВАРДИ, 2005: О континууме // *Вопросы философии* 2005, № 5.
- ХАФНЕР, Г., 1984: *Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе*. М.: Прогресс.
- BREDEKAMP, H., 1998: Von Walter Benjamin zu Carl Schmitt, via Thomas Hobbes // *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 1998, № 46, Heft 6.
- VON AMELUNXEN, HUBERTUS (HRSRG.), 2000: *Theorie der Fotografie IV. 1980–1995*. München: Schirmer/Mosel.

Резюме

Важной проблемой статьи является тематизация двух видов событий и события самого по себе и события, названного, поименованного таковым. Этот сюжет опирается на различие, введенное Аленом Бадью двух понятий событие-событие и событие-именование. У каждого свой масштаб события, своя поза логоса. Мы видим образом уже-названного события, поэтому событие ретро-активно. Из оформившегося события, события ставшего таковым, оно определяет ожидание грядущего события.

Следует все же указать, что в современной фотографии присутствует способность соединять несоединимое, в текущем настоящем, увидеть и удержать событие или, в терминах Пауля Тиллиха — увидеть во «временном сейчас» — «вечное сейчас». Однако «не все люди могут увидеть «вечное сейчас» во «временном сейчас, и ни один» человек не способен видеть это постоянно. Но иногда «вечное сейчас» мощно врывается в наше сознание и обнаруживает перед нами очевидность вечного — того измерения, которое «вклинивается» в поток времени и дает нам наше время. Люди, которые никогда не осознают этого измерения, «утрачивают возможность быть в настоящем» (Пауль Тиллих). Художник обладает таким даром. Но и он не может «видеть» постоянно. Видеть — труд концентрации, работы, самоотдачи, а схватить, удержать и зафиксировать «вечное сейчас», «решающее мгновение», «свою интонацию», «настроение» — труд вдвойне. Фиксация схваченного в отношении серебряной фотографии получает дополнительные смыслы. Дело в том, что существо фотографии раскрывается не столько метафорой «схваченного мгновения», но в завершенном процессе кристаллизации настоящего времени в

образе. Последний есть пространственно-временной континуум. Ставшая длительность вбирает состояние мира и человека. Оно всегда уникально. Трудно выделить свой уникальный взгляд, еще труднее удержать его в различных ситуациях, в различное время и различных местах и, наконец, труднее всего, принять решение зафиксировать его. Фотография — род терпения, выдержки и мгновенного решения. Если все это совпадает, то мы имеем с подлинным фото-событием.

Валерий Владимирович Савчук

Валерий Владимирович Савчук — доктор филос. наук, профессор каф. культурологии, философии культуры и эстетики, руководитель Центра медиафилософии института философии СПбГУ, член Международного союза историков искусств и художественных критиков (АИС), а также член Союза художников товарищества “Свободная культура”, “Пушкинская-10”. Лауреат премии философского общества С.-Петербурга «Вторая навигация» за лучшее философское исследование 2012 г. книгу «Топологическая рефлексия». Автор более 300 публикаций, научные работы, теоретические и критические статьи по изобразительному искусству, книги.

Varia

■

**Самозванство
как явление в
художественном
мире Гоголя**

■

This work aims to regard the “samozvanstvo” in the Gogol’s work as a phenomenon, not only historically and culturally associated with Russian history, but also a distinctive feature of the Russian spirit, associated with the desire to find oneself in the “other”, to disappear in the “other” or to find a firm stronghold in this mirage. This work elaborates on the beginnings of several basic paths of metamorphosis that the phenomenon has undergone in the works of Puskin, Gogol and Dostoevsky.

“SAMOZVANSTVO”, GOGOL,
PHENOMENON, METAMORPHOSIS

Данная работа имеет целью рассмотреть феномен самозванства в творчестве Гоголя как явление, не только исторически и культурологически связанное с русской историей, но и отличительное свойство русского духа, связанное с желанием найти в «другом» себя, скрыться в «другом» или найти твердую опору. В работе делается попытка наметить, как явление проходит через метаморфозу в творчестве Пушкина, Гоголя и Достоевского.

САМОЗВАНСТВО, ГОГОЛЬ,
ФЕНОМЕН, МЕТАМОРФОЗА

Довольно часто человека настигает неминуемый вопрос, требующий ясного ответа: кто я такой, я ли так поступил, я ли это? Наступает необходимая ревизия, когда веки провидчивого Вия поднимаются и око, пронизывающее душу насквозь, испепеляет человека, не нашедшего себя и опоры и затерявшегося в глубинах своего сознания, обнаруживает самозванца и выносит вердикт: «Вот он! – закричал Вий и уставил не него железный палец» (Гоголь 2009а: I, 467).

Самозванство представляет не только культурно-историческое событие, чаще всего подразумевающее период смутного времени, отмеченного разного рода узурпаторами и посягателями на царский престол, а именно феномен духовного поиска, брожения личности, пытающейся укорениться в иллюзорных идеях и идеалах, раствориться в группе, – личности, самонарекающей себя другим, посторонним именем и пытающейся отметить в истории мнимым именем, затмив свое же, или самозванец – это просто выскочка, уверовавшая в свое царское происхождение, аномалия истории, которая «начинает жить и действовать во имя чего-то и от имени чего-то» (Тульчинский 61), пытающаяся выкроить свою судьбу и испытать счастье. Самозванство помимо всего прочего является результатом расшатанности безнравственной эпохи, бездуховности и завышенных притязаний отдельной личности, заявляющей о своих правах и отстаивающей свою «лжеотмеченность», что проявляется не только в попытке воцарения, но и в желании занять место, которое не принадлежит отдельной личности, наделяющей себя правом решать и вершить суд по своему хотению.

Гоголь, несмотря на неудавшееся поприще историка, весьма точно мог оценить значимость исторических явлений, когда под кажущейся неподвижностью или бессмысленностью событий

кроется внутренняя сообразность и закономерность, которая коренится в самой необходимости непонятных человеку происшествий: «Всеобщая история, в истинном ее значении, не есть собрание частных историй всех народов и государств без общей связи, без общего плана, без общей цели, куча происшествий без порядка, в безжизненном и сухом виде, в каком очень часто ее представляют. Предмет ее велик: она должна обнять вдруг и в полной картине всё человечество» (Гоголь 2009б: 33). Гоголь, описывая любое явление, пытался возвыситься над событием и тяготел к более глобальному осмыслению и нахождению первоначальных основ и причин, чтобы каждая краска на картине была как можно убедительнее, чем бы создавалось более внушительное впечатление от композиции в целом, объясняя при этом, что «нельзя узнать совершенно город, исходивши все его улицы: для этого нужно взойти на возвышенное место, откуда бы он виден был весь, как на ладони» (Гоголь 2009б: 36).

В самом корне самозванства лежит желание судить, правом которым наделяется премудрый Соломон: «И сказал Соломон: “Даруй же рабу Твоему сердце разумное, чтобы судить народ Твой и различать, что добро и что зло; ибо кто может управлять этим многочисленным народом Твоим?” <...> И сказал ему Бог: “За то, что <...> просил себе разума, чтоб уметь судить, Я даю тебе сердце мудрое и разумное <...> и то, что ты не просил, Я даю тебе: и богатство и славу <...> И если будешь ходить путем Моим, сохраняя уставы и заповеди Мои <...> Я продолжу дни твои”» (3 Цар. 3: 9–14). Желание быть Судией, внушать страх и робость, вызывать трепет и повиновение безоговорочностью своего суда является одним из труднейших искушений в истории человечества, калечащих и дегуманизирующих самозваного обладателя и вскрывающих изъяны в его психике.

В некоторых исследованиях предполагается, что «задолго до самозванства в Москве таковое явилось в свет, если согласиться с церковными авторами, в Пскове (вторая половина XIV – XV в.), в религиозном движении стригольников, которые выступили против симонии» (Смирнов 197–198). Но тема самозванства появляется намного раньше, она находится в глубинных пластах мироздания, где разворачивается картина, на которой светлonoсец Люцифер, уверовавший в свое богоподобие, совершил беззаконие актом восстания и пошатнул основы мира, что привело к помрачению света, заложенного в нем изначально и к трагическому падению этого величайшего самозванца и изгнанника небес. Перед нами открывается трагический лик падшего ангела, вскрывший, с одной стороны, всю ложность притязаний и несостоятельность будущих самозванцев, всех «подобных», но не настоящих и избранных, а сапровозглашенных и самозванных и, с другой, вековую потребность любого живого существа, даже носителя непомерной гордыни, устремиться ввысь в желании стать лучшим в образе другого. Трагедия Люцифера – это печальный удел любого самозванца, осужденного не извечную внутреннюю борьбу «без торжества, без вдохновения», когда уста навеки обреченного «искусителя провидения» лепечут:

*Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить,
Спасть от думы неизбежной
И незабвенное забыть! (Лермонтов 251)*

Явление самозванства выглядит иногда крайне труднообъяснимым и спонтанным, но оно имеет в себе исторические и психо-

логические причины. Да и сама Россия проходит через большое искушение самозванства: «Рим пал, но мы стоим, и мы Рим» (Тульчинский 268), – со временем эта идея крепнет и утверждается как безоговорочное положение, намекающее на исключительную и ведущую историческую роль, где «четвертого уже не будет». С исторической точки зрения, кончина последнего потомственного царя Федора Иоанновича привела к затуханию династии Рюриковичей и стала введением в смутное время государственного правления и, как писал Ключевский, «у нас с легкой руки первого Лжедмитрия самозванство стало хронической болезнью государства» (Ключевский 26). Родословная уже не играет роли и престол упразднен до восшествия Бориса Годунова, главной слабостью которого было его «худородство», клеймившее его с самого начала и лишившего оплота бояр:

*Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,
Зять палача и сам в душе палач, Возьмет венец и бармы Монома-
ха... (Пушкин 1950: V, 222)*

Появление же Лжедмитрия является естественным историческим продолжением развенчания царской власти, которая в образе Ивана Грозного могла грозно-величавым голосом сказать Андрею Курбскому: «Кто убо ты постави судию или владетеля надо мною?» (Переписка 19) Власть Ивана Грозного была оправдана царским предназначением, и, даже отрекшись несколько раз от престола, он не теряет ореол божественного избранника, но сохраняет безусловное право на царскую власть¹. В *Борисе Годунове* чутье как и всегда не подводит Пушкина, и он наделяет узурпатора тремя именами: Гришка Отрепьев, Самозванец и Дмитрий,

1
«Не поведение,
– утверждает
Успенский – но пред-
назначение опреде-
ляет истинного царя;
поэтому царь может
быть тираном (как,
например, Иван Гроз-
ный), но это ни в коей
мере говорит о том,
что он не на своем
месте. Итак, различа-
ются цари по Божьему
промыслу и цари по
собственной воле,
причем только первые
признаются “царя-
ми”» (Успенский 146).

– среди чего стирается образ самого героя, остается лишь «лже-имя» героя навеки выписанное на скрижалях истории. Трагедия Лжедмитрия состоит в том, что он в истории остался под чужим именем, где имя Гришки Отрепьева сохранилось лишь как неполноценный придаток. И грозно отзванивают слова самозванца в Борисе Годунове, полные не слепой прихоти истории, а именно заступничеством провидения:

*Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла. (Пушкин 1950: V, 284)*

В один ряд с ними входит дерзкий и решительный Емельян Пугачев, встряхнувший в одночасье царством и превратившийся из выпоротого мужика в великого государя Петра Федоровича. Вера Пугачева в свою царскую неуязвимость выльется в диалоге: «“Берегись, государь – сказал старый казак, – неравно из пушки убьют”. – “Старый ты человек, – отвечал самозванец, – разве пушки льются на царей?”» (Пушкин 1951: VIII, 165) Не это скажет великий бунтарь, пытавшийся переиначить историю, когда после удара по лицу, он встанет на колени и будет просить помилования.

Самозванщина в психологическом ключе подразумевает навязывание себя другим, сугубое представительство и надевание мантии чужого имени вместо своего. Она грозит возможностью растворения своего имени и собственного я, что далее ведет к двойничеству и утрате сокровенно личностного, но в то же время это поиск опоры несостоявшейся личности и попытка за иллюзией сохранности «чужого» обрести потерянное «свое». Неизжитый

ген самозванства, унаследованный еще со времен Люцифера с его притязаниями занять место Бога, видоизменяется, но все же велик в вожатых истории Гришке Отрепьеве и Емельяне Пугачеве Пушкина, осужденных скрывать свое настоящее я под чужим именем, но занижается во всех мелких самозванцах Гоголя уже без какой либо величавости, проявляясь в желании «быть не тем кем ты есть», «комплексе неполноценности», «желании стать лучше», «прийти к власти», что приводит к помешательству и расколу в сознании. Власть поистине несет в себе нечто демоническое, оттого и городничий в Ревизоре говорит своей жене, ожидая свадьбу Хлестакова и своей дочери: «Фу ты, канальство с каким дьяволом породнилась» (Гоголь 2009а: IV, 287).

Гоголь сам верил в божественную избранность царя, безоговорочность его власти и безошибочную установленность государственного устройства свыше, потому в его словах выражено трепетное и чувствительное обожествление монарха:

«Кажется, как бы в этом стихотворении Пушкин задавши вопрос себе самому, что такое эта власть, сам же упал во прах перед величием возникнувшего в душе его ответа.<...> Поэты наши прозревали значение высшее монарха, слыша, что он неминуемо должен, наконец, сделаться весь одна любовь, и таким образом станет видно всем, почему государь есть образ божий, как это признает, покуда чутьем, вся земля наша. <...> Высшее значение монарха прозрели у нас поэты, а не законоведцы, услышали с трепетом волю бога создать ее [власть] в России в ее законном виде, оттого и звуки их становятся библейскими всякой раз, как только излетает из уст их слово царь» (IV, 41).

Упрек Гоголя падал не на государственное устройство и правительственную жизнь, о чем ясно говорит финал Ревизора, олицетворяющий торжество правды с легкой руки бдительной власти, но на каждого отдельного человека, отступившего от истинного образа и погрязшего в болоте слабостей, личность которого разделяется между желанным и действительным, потенциальным и реальным. Желание «не быть самим собой» породило целую рать духовных самозванцев с завышенными претензиями в художественном мире Гоголя, о чем он пишет в *Выбранных местах*: «Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмешку» (IV, 442).

Маскарад на Невском проспекте дает самобытную картину безликого общества, стремящегося выставить напоказ все свои добродетели, эфемерное царство людей, лишенных любых черт человечности:

«Один показывает щегольской сюртук с лучшим добром, другой – греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая – пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый – перстень с талисманом на щегольском мизмце, шестая – ножку в очаровательном башмачке, седьмой – галстук, возбуждающий удивление, осьмой – усы, повергающие в изумление» (III, 11).

И если приглядеться, можно увидеть какое-то значительное лицо, одурманенное своим генеральством и расхаживающее с визитами к господину Носу, или где-то в толпе мелькнувшего невзрачного и всеми унижаемого Акакиевича Акакиевича, в предвкушении

переписывания спешащего при жизни в свой департамент. А Невскому проспекту, этакому самозванцу, громко заявляющему о себе в сердце Петербурга, нет дела, как и гуляющим по нему квазиличностям, – он «сам по себе», как говорит нос майора Ковалева, как могли бы сказать все, погруженные в тяготы обнаружения «своего места», что воспринимается в мире гоголевских персонажей исключительно в поиске поприща на государственной службе: вере в ленту, орден, фалды и чин. Но на Невском проспекте «все не то чем кажется»: изображается своеобразный антимир, обнаруживающий превратность, обратимость, переход из одного состояния в другое, где проявляется величие в ничтожестве, и личность переходит в неличность.

Можно выделить в толпе одного коренного самозванца поручика Пирогова, который могучей грудью вдыхает отравленный воздух, нахально циркулирует по Невскому проспекту и за разговором случайно намекает на свой новополученный чин. Потаенное желание поручика увидеть себя на холсте в мужественной позе – разве это не еще одно доказательство самозванства, говорящее о внутренней слабости, которая выдает себя за внешнее мужество, величавость и уверенность. Страшный в своем ничтожестве Пирогов, довольно легко забывающий о нанесенной обиде не себе и своей личности – в этом мире собственное я это лишь обветшавшая форма – а своему офицерскому чину, не знает, что ответить на утверждение Шиллера: «Что такое офицер!» (III, 32) Люди как Ковалев, Чичиков и значительные лица за оскорбление воспринимают только посягательство на чин и звание: произошло полное отождествления личности и звания, как в случае с помешанным чиновником, которому не удалось получить владимирский крест, отчего он сам, не выдержав «раздора мечты с существенностью»,

уподобился кресту (Афанасьев 153–154). Благополучие в безопорном мире невозможно, а «у нас, слава Богу, только и видишь, что совершенно довольных и счастливых людей. Глуповатое благополучие, блаженное самодовольство – вот наиболее выдающаяся черта эпохи у нас» (Чаадаев 1991а: 95). Это не что иное как «безумие самодовольства и равнодушие, вдвое безумнее ко всему окружающему» (Чаадаев 1991б: 162), устремленность на иллюзорные знаки достоинства и добываемый окольными путями внешний успех, как это происходит в случае Ковалева.

Гоголь весьма обстоятельно подходил к именованию своих героев, о чем и говорит О.Н. Смирнова: «Он отдавал необычайно много внимания именам своих действующих лиц; он разыскивал их повсюду; они стали типичными» (Эйхенбаум 322). В мире Носа утратилась значимость личности и отдельного имени: фамилия цирюльника Ивана Яковлевича утеряна и ее не найти, так же как утерян нос майора Ковалева, как и он сам всегда безупречно застегнутый на все пуговицы; Поприщин самозвано выдвигает себя в испанские короли и самовольно нарекает себя Фердинандом VIII; значительное лицо вообще лишено какого-либо имени, и вместо него осталась лишь одна внушительная, но пустая «значительность». Слова Голядкина, что «люди, носящие маску, стал не редки-с и что теперь трудно под маской узнать человека». (Достоевский 1972: 163) соотносимы и с гоголевским миром, где актерская роль подменила саму жизнь.

В образе майора Ковалева вскрываются дубинные изъяны в человеческой личности, приведшие к распадению на несколько осколков, и дальше отделившаяся часть тела в образе носа вполне разумно в законах безумного мира заявляет о своей независимости: «Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе. Притом

между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству» (Гоголь 2009а: III, 46). Слова Ковалева «ведь вы мой собственный нос» (III, 46) неубедительно доносятся до Носа, отстаивающего право на независимость и защищенного силой чина. Ковалев «приехал в Петербург по надобности, а именно искать приличного своему званию места» (III, 44), но найдя «это свое место» он потерял внутреннее, и «личность распадается и разлагается, причем имя перестает быть ясно сознаваемым коренным сказуемым Я, перестает быть идеальной формой всего содержания личной жизни» (Флоренский 2000: 208). Духовно опустошенная натура самозванцев вроде майора Ковалева, не находящая в себе прочной опоры и уповающая на чиновную иерархию, в один день лишается этого зыблемого фундамента. Человек, лишенный каких-либо перспектив, хватается за единственную возможность утвердиться. Мифологическое отождествление Носа и Ковалева представляет корень самозванства, рисует попытку соорудить вокруг себя крепость и выражает желание «воплощения в том или другом виде» (Короленко 323). Самозванство майора Ковалева продолжается, что видно в финальной сцене, где он покупает «какую-то орденскую ленточку, неизвестно для каких причин, потому что он сам не был кавалером никакого ордена» (Гоголь 2009а: III, 63). Можно ожидать, что майор Ковалев и впредь будет просыпаться утром и глядеться в зеркало в страхе от очередной пропажи носа и будет беззастенчиво прогуливаться с орденской лентой, так же бесстыдно как он заявлял о себе как о майоре, им не являясь. Неполноценная личность в вымышленном звании майора на самом деле состоит в звании коллежского асессора, полученного обходным путем. Эта аксиома безоговорочно утверждает самозванство Ковалева.

Подобно Ковалеву попранный и униженный Голядкин переживает страшный кризис потери личного «Я», и на протяжении всей жизни унижаемый Яков Петрович в результате становится жертвой притеснений и каверзничества своего же двойника, по-своему говорящего словами носа: «Я сам по себе». Духовный брат самозванцев Гоголя Голядкин, полный стыда за свое невзрачное существование, мечтает войти в мир привилегированных, и для того чтобы хоть как-то почувствовать себя частью мира, из которого его безжалостно выгоняют, копит деньги и с сакральным трепетом, который не может не вызвать сожаления при виде такого обмеления живого человека, пересчитывает ассигнации в бумажнике:

«Вероятно, пачка зелененьких, сереньких, синеньких, красненьких и разных пестреньких бумажек тоже весьма приветливо и одобрительно глянула на господина Голядкина: с просиявшим лицом положил он перед собою на стол раскрытый бумажник и крепко потер руки в знак величайшего удовольствия.

Наконец он вынул ее, свою утешительную пачку государственных ассигнаций, и, в сотый раз, впрочем, считая со вчерашнего дня, начал пересчитывать их, тщательно перетирая каждый листок между большим и указательными пальцами»
(Достоевский 1972: 110).

Для стертой личности Голядкина значительная по его меркам сумма, которая по-видимому копилась в многолетних голоданиях, отказываниях себе в мелких удовольствиях, является иллюзией, которая в глазах героя закрепляет связь с высшим обществом. Естественным исходом такого насилия над собой стало состояние

«мышы в щелочке», какой будет себя ощущать и борющийся с этим чувством по-своему Поприщин.

В трагичном мире самозванцы чувствуют себя оставленными и могли бы словами Розанова сказать: «Я не нужен: ни в чем я так не уверен, как в том, что я не нужен» (Розанов 37). И личность страдает и калечится от ощущения своей ненужности, никчемности и изувеченности, ощущение которой возникает после внушительного наставления, вроде того обращенного к Поприщину: «Что ты воображаешь себе? <...> Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего. <...> Взгляни хоть в зеркало на свое лицо, куды тебе думать о том!» (Гоголь 2009а: III, 162) И вдвойне страшными становятся такие слова, уже много раз прочувствованные и пережитые в своем скромном углу, но постоянно вытесняемые утешениями как «я дворянин», что уже смутно предвосхищает будущие притязания на благородное происхождение, которые в конце выльются в венчании на испанское царство. И для Голядкина, своеобразной тени живого существа, который бы удовольствовался пребыванием «в сенях на темной лестнице», вблизи которой проходит званый обед, самыми страшным является обличение «Стыдитесь, сударь, стыдитесь» (Достоевский 1972: 134). Такие слова как ножом по сердцу Голядкина, которого всю жизнь только и переполняет чувство «стыда собственного существования», породившее крайнее самоуничтожение и самоотчуждение: «<...> господин Голядкин глядит теперь так, как будто сам от себя куда-то спрятаться хочет, как будто сам от себя убежать куда-нибудь хочет» (139).²

Представляется, что Аксентий Иванов Поприщин каждый день подходил к своему зеркалу, пытаясь присмотреться и увидеть хоть какое-то величие в своем ничтожестве, царские регалии вместо

2
Исследователь Ковач считает, что «раздвоение идет в данном случае по линии живых человеческих черт: честности и лицемерия; достоинства и раболепия; подлинных человеческих ценностей (чувства благородства, любви, дружбы и т.д.), с одной, и денег, карьеры, положения в обществе, с другой стороны, именно в этом – в показе расщепления живой человеческой души <...>» (Ковач 65).

гладкого места, которое видит майор Ковалев в зеркале. Видел ли он затоптанного вечного титулярного советника, чинящего перья в желании угодить своему директору, или, быть может, он видел себя в величественной позе могущественного Фердинанда VIII, или же в редкие моменты, когда пелена всеобщего безумства спадала с его глаз, ему представлялся незащищенный в своем одиночестве Аксентий, востосковавший по материнскому лону и вызывающий к родным краям, – можно лишь предполагать какие силуэты принимало изображение в таинственном мире зеркала. Не один раз перед зеркалом задавал Поприщин вопрос отражающемуся обличью: «Кто ты? Ты ли это?» Также как в зеркале, «отражение в котором отнюдь не задерживается после того, как от него отходишь» (Тульчинский 381), в сознании Поприщина не задерживается и вовсе стирается понятие, кто он такой. Искаженность – это свойство всех зеркал, изображающих в произведениях Гоголя всеобщее отклонение и изуродованность внутреннего мира.

Восшествие Поприщина на испанский престол – это бунт постоянно унижаемого человека, навсегда лишенного, как и Голядкин, возможности даже не приобщиться, а хотя бы увидеть покои высокопоставленных чиновников; это и необходимое раскрепощение личности, к которому приходит замученный герой, в один момент задавшись логичным вопросом:

«Что же из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего, кроме достоинство; не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого; ведь он им нюхает, а не ест, чихает, а не кашляет. <...> Отчего я титулярный советник и с

какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником?» (Гоголь 2009а: III, 169)

Происходит окончательная дезинтеграция собственного я, когда человек сбрасывает как «отрепье свою фамилию Отрепьева», и меняет не только ранг, вовсе выскакивая из вертикали классов и наделяя себя титулом царя, но переименовывает и собственное имя, которое в сознании Поприщина возрастает до восьмой степени. Проявляется незнание себя, но вера в «себя лучшего» и «себя желанного», которая коренится в желании причалить на твердую землю и рисуемая Люциферов трагический лик: «Может быть, я сам не знаю, кто я таков. Ведь столько, – говорит Поприщин, – примеров по истории: какой-нибудь простой, не то уже дворянин, а просто какой-нибудь мещанин или даже крестьянин, – и вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь». (Гоголь 2009а: III, 169) Самозванец чем больше хочет стать другим, тем больше рискует изувечить и потерять себя: свет Люцифера становится тьмой падшего ангела, где «с человеком происходит то же, что и с деревом. Чем больше стремится он вверх, к свету, тем сильнее тянутся его корни к земле, вниз, в мрак, в глубину – во зло» (Ницше 39). Самозванство подрезывает крылья Люцифера и гасит несомый им свет, искажая чистый первообраз, а человека заставляет ходить над бездной – упал в нее в насильничестве сделать себя другим, и личность до поры до времени мелькавшая теряется безвозвратно.

В Поприщине наступил тот глубокий раскол сознания, в процессе которого его имя затерялось, как нечто ненужное, и «Я проявляет себя постоянно сменяющимися и крайне неустойчивыми суррогатами имен» (Флоренский 209). Но в понурившем и сог-

бенном от горя жизни Аксентии и его последнем письме виден прорыв всегда в нем существовавшей личности, которая «знает про себя, в глубине души, что есть истинное, не ворованное имя» (Булгаков 265), также как божественная искра всегда будет присутствовать в возгордившемся Люциферу. Утрата или искажение еще больше вопит о потребности чистого первообраза, так же как Пискарев, увидевший оскверненный лик прекрасной Перуджиновой Бьянки в проститутке на Невском проспекте, не решает примириться, а пытается вновь возвести потерянную жемчужину на пьедестал божества. После крика души, возвращающего Поприщина к колыбели младенчества, к матери, нарекающей его не кем-либо, а именно Аксентием, «последует полный мрак самозабвения и самоутраты, когда нет и мгновенных словестных сгустков, наполняющих имя» (Флоренский 209).

Полная потеря человеческого имени и лишенность родовой памяти дана в образе значительного лица, обреченного на извечное пребывание в неизвестности. Кто он? Или лучше оно? Представляется нечто бесформенное и неопределенное. Персонаж с полностью снятым именем променял свое бытие на псевдосуществование, находящее опору только в генеральском чине. Значительное лицо – это человек ставший тенью, безликое лицо, характерной чертой которого является напускная значительность, самозванец вроде майора Ковалева, дослужившийся до высокого чина, усваивающий перед зеркалом, каким голосом он будет внушать страх и повергать в трепет подчиненных. Представим жизнь значительного лица: он начинал как какой-то титулярный советник в департаменте, где на него смотрели уничижительно, как на Поприщина. И, наверное, не одно распекаание со стороны высокопоставленной особы вынес он на своем веку. Но, имея це-

леустремленность и упорство свойственное Чичикову и Акакию, после нескольких десятилетий починки директорских перьев и увиливаний перед начальством он все-таки сумел выбиться в люди и получить генеральский чин. Дойдя до всегда желаемой должности, он выдвигает «строгость, строгость, строгость» главным основанием своей системы, которая наряду с страхом и внушительностью, становится главной регалией его самозваной власти. Хлестаков начал орать и распекать, и в этом были увидены атрибуты власти, сделавшие его в глазах жителей уездного города ревизором. Он сам как значительное лицо поверил в силу своей поражающей наповал натуры: «Оробели? А в моих глазах, точно, есть что-то такое, что внушает робость» (Гоголь 2009а: IV, 269). В словах значительного лица, которыми он уничтожает своих подчиненных «Как вы смеете? знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами» (IV, 137), кроется бессилие, выдающее себя за могущество, слабость, прячущаяся под обликом величия, подобно Емельяну Пугачеву обреченному «скрывать от приближенных свою спину, навсегда исполосованную кровавыми рубцами плетей» (Короленко 330), подобно расстриге Лжедмитрию, боявшемуся раскрыть некогда безропотного Гришку Отрепьева, – представлен человек только и имеющий свою значительность, которая сотрется и исчезнет так же легко, как поймают самозванца носа с его подложным паспортом. И сам Ковалев мог бы словами Голядкина обратиться к своему самозваному носу: «А самозванством и бесстыдством, милостивый государь, в наш век не берут. Самозванство и бесстыдство, милостивый мой государь, не к добру приводит, а до петли доводит. Гришка Отрепьев только один, сударь вы мой, взял самозванством, обманув слепой народ, да и то ненадолго» (Достоевский 167).

3 Везде тонко оценил эту сцену Юрий Манн, при этом объясняя, что «если подумать, из какого источника вышла эта просьба, то мы почувствуем в ней стремление к чему-то «высокому», к тому, чтобы и ему, Бобчинскому, как-то, говоря словами Гоголя, «означить свое существование» в мире. <...> Форма этого стремления смешна и уродлива, но иной Бобчинский не знает» (Манн 213).

Память имени не покидает даже Добчинского, просящего Хлестакова заступиться за своего незаконнорожденного сына, чтобы сын его «уже был совсем, то есть, законным моим сыном-с и назывался бы так, как я: Добчинский» (Гоголь 2009а: IV, 272). Трагедия Добчинского состоит в том, что это вовсе не его сын, как утверждает Артемий Филиппович, но тем не менее он хочет дать ему имя, представляющее знак личностного существования, последнюю нить, удерживающую человека в жизни, что представляет своеобразное памятование имени во времени. И для читателя уже «другим светом осветилось» (IV, 58) лицо шута Добчинского. Радение о своем имени не покидает его сиамского близнеца Бобчинского, жителя убогого в своей отдаленности городка, желающего отметить свое существование через присутствие своего имени в Петербурге:

«Я прошу вас покорнейше, как поедет в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Да если так и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Добчинский» (IV, 273).

Желание выйти из тьмы неузнанности захолустного городка, сохранить свое имя в воронке времени и докричать его до Петербурга лучится сквозь образ Добчинского.³ Времени в обрез: перед ним стоит государственный муж, пришедший карать и миловать, который может донести скромное имя Добчинского до самых потаенных верхов власти, и это, быть может, единственная возможность заявить о своем неприглядном существовании. Но

многим героям, помимо уже некоторых упомянутых, свойственно полное забвение и растление своего собственного имени, вплоть до отречения от матери и поругания ее, как это представлено в персонаже Яичнице, который говорит: «Да что делать? Я хотел было уже просить генерала, чтобы позволил называться мне Яичницын, да все отговорили: говорят, будет похоже на “собачий сын”» (Гоголь 2009а: IV, 332). Распад личности происходит от порчи, поругания, уничтожения и обесмысливания собственного имени, а «имя есть слово, слово человека о человеке» (Булгаков 256).

Гоголь сам объяснял, что все самоуправства, притеснения, обожествление чина и любое отклонение от нормы происходит от всеобщего ослепления «зачем я не на их месте», а это приводит к тому, что каждый «старался или расширить пределы своей должности, или даже вовсе выступить из ее пределов. Всякий, даже честный и умный человек, старался хотя на один вершок быть полномочной и выше своего места» (Гоголь 2009а: VI, 60).⁴ Так это желание привело к тому, что в значительном лице затерялся человек, но после пережитого потрясения, появляются проблемски некогда живой личности, также как в городничем время от времени мелькают человеческие черты, «но велик соблазн того, что плывет в руки» (Гоголь 2009а: IV, 474), и велика набившаяся привычка. Но путь лишь намечается, и камнем преткновения стали для Гоголя и Мертвые души, которые должны были показать чаемое Гоголем обращение человека на истинный путь.

В Ревизоре самозванство становится всеобщим законном расколовшегося мира, подобно треснувшему пополам зеркалу, и смутно представляются лики настоящего и мнимого ревизора в раздваивающемся зеркале. Ставится значительный вопрос: существует ли в мире Ревизора человек, не выдающий себя за

4
«Как же происходит это извращение добра в душе человека? – спрашивает Мочульский. Главная причина заключается в болезни нашего времени, во всеобщем недовольстве. Каждый хочет быть не тем, что он есть; отсюда путаница, вихрь недо-разумений, раздоры и всевозможные поро-ки» (Мочульский 84).

кого-то другого и не стремящийся казаться другим – только слуга Хлестакова Осип, да и тот явно не на своем месте: слуга своей трезвостью и умом подучает барина. Вся верхушка города стоит у дверей Хлестакова, и каждый дожидается своего момента быть представленным, переживает смешанное чувство страха со сладостным трепетом близости высокопоставленной особы, само присутствие которой для него является олицетворением власти и делает ближе к ней. И вот, эта власть тут, перед ними: «В жисть не был в присутствии такой важной персоны, чуть не умер со страху» (IV, 258), – говорит Бобчинский.

И городничий уже видел себя с первым домом в столице, с голубой лентой и генеральским чином, окруженный министрами и заставляющий где-то в передней дожидаться его какого-то городничего. «Да, признаюсь, господа, я, черт возьми, очень хочу быть генералом» (IV, 294), – восклицает городничий в апогее самозванства. Анна Андреевна, уже упоенная картинами новой жизни и претендующая на аристократические манеры, требует от городничего не тратить времени попусту на обещания для этих людишек, некогда может быть и друзей, на что ей городничий отвечает: «Почему ж, душа моя: иногда можно» (IV, 294). Можно от напыщенности, от сознания своего новообретенного величия, от своей новой уполномоченности вершить суд и расправу, от более широкой возможности распекать других и уже не дрожать как осинный лист при приезде нового инкогнито. Он сам им станет. Тем страшнее для него весть, что Хлестаков не ревизор, – значит, и он не генерал и вряд ли когда-либо будет. А очень хочется! Самозванец городничий, и любой другой самозванец, переживает танталовы муки, когда уже рукой подать до плода, но происходит отдаление и навеки теряется бывшая рядом мечта, уже почти осуществлен-

ная, – это закономерность мира, о которой не раз писал Гоголь: «Что ж за несчастье такое, скажите, – всякой раз, что как только начинаешь достигать плодов и, и так сказать, уже касаться рукой <...> вдруг буря, подводный камень, сокрушение в щепки всего корабля» (IV, 469). Городничий, обманувший страшного ревизора и побратавшийся с ним, наконец-то почувствовал твердую почву под своими ногами, но вот – обрыв, и он тонет в болотной трясине, и это чувство он сам объясняет: «Просто как будто или стоишь на какой-нибудь колокольне, или тебя хотят повесить» (IV, 259).

Самозванство тем и страшно, что оно возносит, и возносящийся сохраняет понимание, что «он не тот», а если нет – то разложение личности неминуемо, откуда возникает беззаветная вера в чин, должность, звезду, царские регалии, потери которых равносильны собственному погублению. Народ безмолвствует, но это безмолвие страшным гулом отзванивает в голове Отрепьева и предрекает будущее разоблачение; перед взором низвергнутого в бездны ада Люцифера проносится картина лучезарного ангела, восседающего на божественном седалище. И тем более бездонна тоска самозванного Бога. Чувство, переживаемое Отрепьевым во сне и предвещающее будущее падение, близко к состоянию осмеянного городничего и любого развенчанного самозванца вместе с ним:

Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось (Пушкин 1950: V, 233)

Невольный самозванец⁵ Хлестаков своим чистосердечием и откровенностью более очевидно раскрывает основы заложенного в каждом самозванстве, время от времени проявляющегося, и на

5 Федор Бухарев весьма проницательно заметил, что особенность Хлестакова в спонтанности и непреднамеренности его самозванства: «С этим пустым ревизором, почти невольным самозванцем, незримо идет другая высшая ревизия, пред которой обнажилось все духовное состояние всех лиц комедии, все стремление их от своего долга и дела жизни» (Бухарев 146).

примере ветреного человека наглядно показано перевоплощение из «никого» во «все». Хлестаков, из пожизненно распекаемого коллежского регистратора дошедший до власти предрежащих, заставил других поверить в свою сановитость непринужденностью и неосознанным игранием роли, что обернулось его силой, ведь каждый самозванец осознанно выдает себя за другого и пытается им казаться. Сановник в образе Хлестакова или Хлестаков, становящийся сановником – варианты одной и той же реальности. И разве не хлестаковщиной разразится новый ревизор, внезапный приход которого увенчивает комедию? Невежество, непросвещенность, захолустная забытость и духовная забитость, но и ожидание надвигающейся грозы делает Хлестакова ревизором, и самое важное место занимает вера всех героев в «ревизорство» Хлестакова и желание, чтобы он соответствовал отведенной ему роли. Суеверие и непросвещенность людей, проявляющиеся в безоговорочной вере, кладут корону на голову самозванного царя: на вопрос о Емельяне Пугачеве получаем ответ: «Он для тебя Пугачев, а для меня он был великий государь Петр Федорович» (Пушкин 1951: VIII, 165). И прав был Достоевский своим ироническим утверждением, что городничий «хоть Хлестакова и раскусил, и презирает его», тем не менее «так и остался до сих пор в той же самой уверенности про арбуз», «рад хоть и в арбузе почтить добродетель» (Достоевский 1981: 11). Вначале для городничего Хлестаков представляется как «невзрачный, низенький, кажется ногтем бы придавил его» (Гоголь 2009а: IV, 244), но легко принаравливающийся Хлестаков, не понимая и без задней мысли, надевает ризу высоко уполномоченного инкогнито, и он уже вызывает страх и трепет. Каждый поступок, каждый жест, каждое слово облачается силой и могуществом, тайным смыслом носителя власти, хотя бы и мнимой, но для других легитимной,

потому что сама власть, пришедшая ниоткуда и ушедшая неизвестно куда, есть тайна. Создается несоответствующее положение, при котором ревизирующий несколькими чинами ниже ревизируемых и предрешает их дальнейшую судьбу. Происходит взаимозаменяемость верхов и низов власти: чернец, ставший царевичем, мужик Пугачев, самонареченный царем, ангел, возвысившийся до Бога.

Тему самозванства Гоголь по-своему открыл, скорее брал ощупью, и это явление в его героях вычерчивало свои узоры и принимало новые витки, по-новому после Пушкина освещая данную тему и пролагая дорогу к Достоевскому, психологически раскрывшему потаенные и неиссякаемые родники самозванства. Гоголь следовал своему безошибочному чутью, которое с религиозно-философских позиций было и поныне является крайне недооцененным и иногда несправедливо оспариваемым, чутью, которое заставляло брать предмет и не выпускать его из рук пока он не будет изучен вдоль и поперек. Гениально оценил Гоголя Бердяев, тонко проникая в проблему самозванства: «Не его вина, что в России было так мало образов человеческих, подлинных личностей, так много лжи и лжеобразов, подмен, так много безобразности и безобразности. Гоголь почти нестерпимо страдал от этого» (Бердяев 575)

Единственным преодолением самозванства является путь, о котором говорит апостол Павел: «Он, будучи образом Божиим, не почитал хищением быть равным Богу; Но уничижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек; смирил Себя, став послушным даже до смерти, и смерти крестной» (Фил. 2: 6). Смиреномудрие существа равного богу и уподобившего себя рабу прямо противоположно вознесению Люцифера: тот, кто выше, сделал себя ниже. Но смирение также грозит разразиться неслыханным самозванством, гордыней в обла-

чениях смирения, оттуда и знаменитое «смирение паче гордости»: происходит любовное умиление своим «падшим я», ведь легче уничтожать самого себя, чем принимать укоры отвне.

Каждый человек на протяжении своей жизни проходит через разные этапы самозванства в поисках себя и своего места, в алкании устойчивости и в желании преодолеть случайность. Но в этих поисках за отсутствием «чего-то своего» и невозможности найти это происходит полное отождествление с другим, что приводит к дальнейшему вышелушиванию и выеданию сердцевины. Необходимо самотворение себя, а не зыбкая подмена себя другим: после дуновения ветра картонный домик рушится. «Примером для личности может быть она сама и только она сама <...> Единственность каждой личности, ее абсолютная незаменимость ничем другим – она требует, чтобы сама личность была примером для себя», – утверждает Флоренский (Флоренский 231). Но самозванство вечный и неизбывный спутник человека как «тень Люциферова крыла», оно иногда и необходимо, но лишь как остановка на пути к раскрытию тайн индивидуальности и черт особливости: с огнем надо осторожно, не ровен час здание может загореться. Кто знает, может быть, и данная статья является неизжитым грехом самозванства, жертвой которого пал автор, желая заявить о себе и, может быть, по-своему взглянуть на поставленным вопрос. Может быть, – в таком случае он искренне просит не прогневаться на него за такой грех. ♡

Литература

- АФАНАСЬЕВ, А.Н., 1954: Отрывки из моей памяти и переписки // Щепкин, Михали Семенович: *Жизнь и творчество*. Т. 2. М. ГАРФ. Ф. 279 (Якушкины). Оп. 1. Д. 1060.
- БЕРДЯЕВ, Н.А., 2009: Гоголь // *Гоголь. Н.В. Pro et contra*. Т. 1. Сост., вступ. статья С. А. Гончарова, коммент. Н. Н. Акимовой и К. Г. Исупова. Спб.: РХГА.
- БУЛГАКОВ, С.Н., 1998: *Философия имени*. Спб.: Наука.
- ГОГОЛЬ, Н.В., 2009а: *Полное собрание сочинений и писем в 17 томах*. Составление и подготовка текстов Виноградов и Воропаев. М.-Киев: Издательство Московской Патриархии.
- ГОГОЛЬ, Н.В., 2009б: *Полное собрание сочинений в 23 томах*. Т. 3. М.: Наука.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М., 1972: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 1. Л.: Наука (Ленинградское отделение).
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М., 1981: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 22. Л.: Издательство Наука (Ленинградское отделение).
- КЛЮЧЕВСКИЙ, В.О., 1988: *Сочинения в 9 томах*. Т. 3. М.: Мысль.
- КОВАЧ, А., 1976: *Достоевский // Достоевский Ф.М. Материалы и исследования*. Исследования 2. Л.: Наука.
- КОРОЛЕНКО, В.Г., 1914: *Полное собрание сочинений*. Т. 3. Спб.: Издание т-ва А. Ф. Марксъ.
- ЛЕРМОНТОВ, М.Ю., 2000: *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Т. 4. Художник С.В. Богачев. М.: Воскресенье, 2000.
- МАНН, Ю.В., 1987: *Поэтика Гоголя. Вариации к теме*. М.: Художественная литература.
- МОЧУЛЬСКИЙ, К.В., 2004: *Духовный путь Гоголя*. Сост. И.Ф. Владимиров. М.: Наш дом-L'Age d'Homme.

- НИЦШЕ, Ф., 2004: *Так говорил Заратустра*. Перевод с немецкого Ю.М. Антоновского. М.: ИФ РАН.
- ПЕРЕПИСКА, 1979: *Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским*. Текст подготовили Я.С. Лурье и Ю.Д. Рыков. Л.: Наука.
- ПУШКИН, А.С., 2008: Письмо к издателю «Литературных прибавлений к Русскому Инвалиду» // *Гоголь в русской критике: Антология*. Сост. С. Г. Бочаров. М.: Фортуна ЭЛ.
- ПУШКИН, А.С., 1950, 1951: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. 5., Т. 8. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР.
- РОЗАНОВ, В.В., 2010: *Собрание сочинений. Листва*. Под общ.ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, Спб.: Росток.
- СМИРНОВ, И.П., 2004: *Самозванство и философия имени* // Звезда 2004, № 3.
- ТУЛЬЧИНСКИЙ, Г.Л., 1996: *Самозванство. Феноменология зла и метафизика свободы*. СПб.: Изд-во РХГИ.
- ФЛОРЕНСКИЙ, П.А., 2000: *Сочинения. В 4 т. Т. 3(2)*. Сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой; ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев). М.: Мысль.
- ФЛОРЕНСКИЙ, П.А., 1990: *Столп и утверждение истины. Т. 1*. М.: Правда, 1990.
- УСПЕНСКИЙ, Б.А., 1996: *Избранные труды, том I. Семиотика истории. Семиотика культуры, 2-е изд., испр. и доп.* М.: Школа «Языки русской культуры».
- ЧААДАЕВ, П.Я., 1991а: *Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 2*. Составление и комментарии С.Г. Блинова, Л.З. Каменской, З.А. Каменского, М.П. Лепехина, В.В. Сапова, М.И. Чемерисской. М.: Наука.

ЧААДАЕВ, П.Я., 1991б: *Избранные сочинения и письма*.

Составление, вступительная статья и примечания В.Ю.

Проскуриной. М.: Правда.

ЭЙХЕНБАУМ, Б.М., 2008: Как сделана шинель Гоголя // *Гоголь в русской критике: Антология*. Сост. С. Г. Бочаров. М.: Фортуна ЭЛ.

БУХАРЕВ, А.М. <Архимандрит Феодор>, 2008: Три письма к Н.В. Гоголю, писанные в 1848 году // *Гоголь в русской критике: Антология*. Сост. С. Г. Бочаров. М.: Фортуна ЭЛ.

Резюме

Статья посвящена осмыслению феномена самозванства в творчестве Гоголя как культурологической и психологической составляющей, представляющей определенный архетип, который ведет истоки со времен Люцифера. Явление самозванства появляется в Борисе Годунове Пушкина, рисуется Гоголем в красках обыденщины, и психологически закрепляется Достоевским. Преследуется задача показать, что самозванство, отождествляемое порой с великими притязаниями самопровозглашенных царей у Пушкина, облекается в формы серого цвета и самозванцев мелкого почина лишенных какого бы то ни было величия у Гоголя, и в результате принимает окончательные формы духовной мелкости у Достоевского. Самозванство нерасчленимо связано с каждым человеком, хотя бы один период, одно время, одну минуту, один миг выдававшего за другого и подобно Хлестакову в делириуме теряющего здоровое понятие, кто он есть на самом деле. Такое хождение по обочине между я и не-я постоянно угрожает срывом в бездну, из которой человек может не вернуться.

Лазарь Милендиевич

Лазарь Милендиевич, преподаватель на филологическом факультете Белградского университета. Основной интерес представляет религиозно-философское и поэтико-символическое осмысление творчества русских писателей. Участвовал на международных конференциях, посвященных Андрею Белому, Николаю Гоголю, антиутопии и событиям в культуре и литературе. Работы опубликованы в сборнике Славистика, Матицы сербской, а также в сборнике «Арабески Андрея Белого». Ряд других работ находится в печати.

■■■■■

**Встреча с собой. Заметки
о «Моих встречах с
Владимиром Казаковым»**

■■■■■

The task of this article is a partial analysis of prosaic miniatures of the first collection of works published in Russian language by Vladimir Vasilevich Kazakov "My meetings with Vladimir Kazakov". The aim of the study is first of all to try to understand what exactly is meant by the concept of "meeting", what is the significance of concept for the author, and also what arises from this kind of Event.

KAZAKOV, V.V,
AUTOCOMMUNICATION, EVENT,
DUALITY, MEETING, DIALOGUE

Настоящая статья ставит задачей частичный анализ прозаических миниатюр первого, опубликованного на русском языке, сборника произведений Владимира Васильевича Казакова «Мои встречи с Владимиром Казаковым». Цель исследования – постараться, прежде всего, уяснить, что именно подразумевается под понятием «встреча», какое значение оно имеет для автора, а также что из этого своеобразного События зарождается.

В. В. КАЗАКОВ,
АВТОКОММУНИКАЦИЯ, СОБЫТИЕ,
ДВОЙНИЧЕСТВО, ВСТРЕЧА, ДИАЛОГ

Владимир Васильевич Казаков предстает перед современным читателем совершенно своеобразной, почти мистической фигурой русской литературы. Признав в себе искру божественного поэтического мышления, он смело и самостоятельно пошел ей навстречу, оставаясь вне литературных течений и группировок, царивших в период его жизни и творчества (начавшегося, как он сам четко обозначает в автобиографии, в 1965 году).

Его отстраненность, практически вторящую позиции призраков в его художественном мире, усугубляет тот факт, что автор при жизни в Советском Союзе почти не печатался, лишь отдельными стихотворениями, прозаическими миниатюрами. Зато произведения Казакова неустанно появлялись за границей, в первую очередь в Германии, благодаря усилиям и переводческой деятельности Петера Урбана.

Нельзя сказать, что литературоведение совсем обошло Казакова вниманием, но до сих пор напечатано действительно удивительно мало. Кроме нескольких отзывов на его произведения, перечисленных в библиографии работ о Казакове в трехтомнике издательства «Гилея», мы бы отметили монографии Е. Г. Красильниковой «Постмодернистские романы Владимира Казакова» 2001 года и С. Л. Константиновой «Быть веселым, не теряя отчаяния. Игровые стратегии прозы Владимира Казакова» 2010 года.

Среди прочих, в мюнхенском издательстве Ханзер, в 1972 году впервые на русском языке была опубликована книга прозаических миниатюр, фрагментов под названием «Мои встречи с Владимиром Казаковым». Настоящая статья ставит задачей частичный анализ данного сборника произведений, стараясь, прежде всего, уяснить, что именно подразумевается под понятием «встреча», какое значение оно имеет для В. Казакова, а также что из этого своеобразного События зарождается.

Стержневой частью книги, бесспорно, является одноименная миниатюра. Написанный от первого лица текстовый фрагмент приобретает форму своеобразного воспоминания, даже исповеди. Некто «я» описывает свою первую встречу с восемнадцатилетним молодым человеком, Владимиром Казаковым, произошедшую в 1956 г. Имея в виду, что перед заглавием миниатюры повторно указаны имя и фамилия Казакова, а также тот факт, что он родился в 1938 г, нетрудно сделать вывод, что в данном фрагменте автор описал колоссальное *Событие* своей жизни, а именно, встречу с собой, со своей *Другостью*; осознание себя как творца: «Я глянул и увидел молодого человека лет 18» (Казаков 1972: 25), т. е. он увидел себя.

Место, где происходит встреча, ничем не определено. Невозможность конкретно определить топос, типична для творчества Казакова, чей художественный мир помещен в совершенно иное, на первый взгляд уму непостижимое пространство на грани двух миров. Понятие времени в поэтике Казакова тоже несет отпечаток иной реальности: «Отказ от непрерывного исторического и биографического времени, от временной ограниченности, сосредоточение действия “на пороге” или “на площади”, “перескакивание” через “элементарное эмпирическое правдоподобие и поверхностную рассудочную логику” [...] становятся для В. Казакова важнейшими моментами, на которые он опирается при создании своей концепции времени и пространства» (Красильникова 90).

Тем не менее, автор в данном тексте четко определяет время действия, добавляя ему, помимо художественного, еще исторический, документальный пласт. Именно на этой почве происходит постмодернистское создание гиперреальности симулякров и последующее столкновение двух типов действительности, порождающее словесный хаосмос – своеобразный продукт художествен-

но-философского процесса, стремящегося к примирению двух полюсов: космоса и хаоса, жизни и смерти; уникальную модель мира, как пространства бесконечных метаморфоз, в котором встреча с собой дело совершенно ординарное.

Дальше в миниатюре описывается, как они *вместе* проводили время: «Мы познакомились и стали часто видаться. В нем мне очень нравилось умение слушать. Сам я тоже больше любил слушать, чем говорить. Вот мы с ним и сидели и слушали друг-друга» (Казаков 1972: 25). В приведенных строках усматриваем один из постоянных мотивов в творчестве писателя – мотив молчания. В данном случае мотив отсылает к установке молодого писателя, только что осознавшего свои творческие силы, не на говорение, писание, а, наоборот, на *слушание*, прислушивание к себе, постепенное знакомство с собой, на своеобразное, как отмечает Эпштейн, «предсловесное молчание» (Эпштейн 275). Может быть поэтому только 1965 г. Казаков называет годом начала своей писательской деятельности, хотя мы видим, что творческий потенциал он обнаружил в себе почти на десять лет раньше.

Возможность осуществления *События*, породившего хаосмос, абсолютно своеобразный художественный мир, зиждется не только на особом восприятии автором понятия времени и пространства, а также на мотиве двойничества. Итак, Владимир Казаков встретился с Владимиром Казаковым. Я встретилось со своей *Другостью*.

Однако на этот раз мы следим не за самим процессом раздвоения личности автора, как это было раньше в русской литературе, в первую очередь в произведениях Достоевского, которого Казаков считал одним из своих учителей. И не только Достоевского – параллель, бесспорно, можно провести с современником

Казакова Андреем Синявским (Абрамом Терцом) и его произведением «Прогулки с Пушкиным», написанным в 1966–1968 гг. В постмодернистском произведении Синявского описана встреча двух ипостасей – автора-писателя и автора-литературоведа. В данном случае мы следим за тем, как автор, по сути, раздваивается, подбирая себе литературную маску в лице Абрама Терца – своеобразную «поэтическую форму», – создавая таким образом «принципиально новый контакт повествователя с читателем» (Шпет, цит. по Скоропанова 108). В произведениях же Казакова мы, наоборот, участвуем в попытке встречи как объединения двух Владимиров в одного: встречи писателя со своей личностью. Помимо этого, в центре внимания Терца личность Пушкина и отношение к нему. Казаков же, в свою очередь, через встречу с самим собой осознает собственный творческий талант, и, поддерживая автодиалог, погружается в попытку осмыслить *Бытие*, познать его и уйти за пределы привычного восприятия сквозь призму пространства и времени.

Следовательно, это не просто раздвоение персонажа в рамках художественной реальности автора. Это нечто большее, а именно, деконструкция функции автора – вхождение самого автора в художественный мир собственного литературного произведения и его становление автором-персонажем. Одновременно это и выход персонажа-автора за его рамки, в ту историческую реальность, в которой обитает автор. Это не только встреча двух реальностей, а полное размывание границ между ними, границ любого вида; это постмодернистское смещение в хаосмос, в котором Владимир Казаков встретился с Владимиром Казаковым. *Событие* такого типа не то что возможно, оно даже не представляет собой ничего особенного – такому утверждению способствует довольно лако-

1 Интересно было бы в данном контексте рассмотреть связь с уникальным «Проектом ДАП». Пригов — «единственный, кто сумел в такой степени выйти из «литературного ряда», создав уникальную и радикальную модель творческого поведения, и произвести текст из самого себя» (Добренко и др.). Этот грандиозный проект по сути представляет собой не только смещение реальностей, выход за пределы любой из них, с которым встречаемся и у Казакова, и, например, у Битова, (вспомним хотя бы главного героя «Пушкинского дома»); это на самом деле конечный итог «заданной» ими модели, т. е. полный отказ от границ любого вида; концепт, который зиждется на особом восприятии жизни как произведения искусства, состоящего из различных видов деятельности: «Но для меня все эти виды деятельности являются частью большого проекта под названием ДАП — Дмитрий Александрович Пригов. Внутри же этого цельного проекта все виды деятельности играют чуть-чуть иную роль. То есть они есть некоторые указатели на ту центральную зону, откуда они все исходят. И в этом смысле они суть простые →

ничное, но многозначное повествование, ничем не выделяющее описанное в нем *Событие* как что-то неординарное, странное, неожиданное.¹

Не лишне отметить, что мы данную историю читаем из угла Казакова-писателя, творческой стороны его личности. На это указывает воспоминание героя в конце текста, возможно отсылающее в итоге к идее творчества как нерукотворного памятника: «Помню, он мне как-то сказал: “Вот увидишь, я умру прежде тебя”. Как знать!» (Казаков 1972: 25).

Однако встреча с собой, переданная посредством мотива двойника, этим фрагментом не исчерпывается. Функция двойника в основном принадлежит главному герою сюжета, тому же автору-персонажу, но не обязательно. Зачастую в этой роли выступает второстепенный персонаж, у которого иногда даже нет имени.

В фрагменте «Гость» (13) к Владимиру Ивановичу (одной из ипостасей Казакова: его персонажи то и дело наделены именем Владимир) приходит незнакомый «пожилой человек, очень худой, в длинном пальто и в темной шляпе», садится у окна, «созерцает» и молчит. На его маленьких глазах время от времени поблескивает пенснэ, вокруг царит тишина. Гость – не кто иной, как двойник того же самого Владимира, который «хотел было предаться размышлениям», т. е. молчать, созерцать. Помимо этого мы усматриваем их одинаковое восприятие мира, касающееся в конечном итоге вопроса *Красоты*, отсылающего к творчеству: «Мммда... Владимир Иванович... [...] этот фонарь на той стороне улицы, эта колонка там... все это обыкновенно и, в то же время, так удивительно!.. Вы не находите? – Я?.. Да!.. Я... я нахожу! Я глядел, я долго глядел... и эта колонка, вы правы... Ах, как это... все же...».

Отметим, что у Владимира Ивановича и гостя совпадает не только восприятие, но еще и стиль произношения реплик: медленно, с паузами, разорвано. В то время как Владимир явно обеспокоен: «заторопился», «стал хлопотать», «стоял, помешкав сел», «ждал», «напряженно вслушивался», гость по контрасту, как следует двойнику, окружен ореолом спокойствия, почти не двигается, «словно окаменел», «не слышал его», «казалось забыл совсем о нем, о цели своего приезда, и обо всем на свете»; изредка поблескивает его пенснэ и глаза необыкновенно сверкают.

Перед нами словно очередная сцена диалога с самим собой. Воплощенная мысль Владимира, статичная, спокойная, окутанная тишиной, пребывающая в молчании, по-другому материализованная, поскольку он ее все еще не осознал, нет слов, которыми мог бы ее передать, даже назвать: «А мне позвольте пока не называть себя. Потом, может быть, вы узнаете. Со временем». Мысль, которая то как молния сверкает в его уме, то просто поблескивает, и все же улетает от него, поскольку: «Ему казалось, что он уже что-то понял, что он начал улавливать какой-то затаенный смысл. Но это было так туманно и неопределенно, что...». Он переспросил, чтобы уточнить, но «гость уже не слышал его» – мысль застыла, устремив свой взор в окно, т. е. в даль, в другую реальность, восприятие которой, очевидно, не по силам данному персонажу. Мотивом окна, как одним из устойчивых в ряду мотивов поэтики Казакова, насквозь пронизан данный фрагмент. Нам думается, что в данном случае, окно – это взгляд в ту реальность, в мир хаосмоса, в мир мысли, в себя.

Повествование от первого лица ведется в нескольких миниатюрах: «Поездка на Кавказ», «Метаморфоза», «Пир», «Углы» и частично в достаточно фрагментированной миниатюре «Незаживающий

→ отходы деятельности этого центрального фантома. В будущем, может быть, возникнет специальная оптика для отслеживания данного фантома. Пока же она отсутствует, посему почти невозможно следить и запечатлеть эту центральную — фантомную, поведенческую, стратегическую — зону деятельности» (Пригов, цит. по Добренко и др.). Главный интерес данного сопоставления состоит в том, чтобы проследить, каким образом эти авторы почти одновременно пришли к достаточно близкому восприятию творчества, искусства вообще, поскольку творчество Казакова в силу уже сказанного тоже в каком-то смысле можно считать своеобразным проектом. При этом надо иметь в виду, что вряд ли можно говорить о взаимном влиянии. Этот вопрос, разумеется, требует более углубленного изучения.

2

Ср., например, вторую по очереди миниатюру в книге, в которой главный герой противопоставлен недовольной группе соседей, считающих его «не в своем уме». В миниатюре «Борис» одноименный персонаж все время отделен от толпы, не может с ней соединиться. В «Незаживающем рае» Одогуров наблюдает в окно за толпой на улице, вне его мира, и т. д.

рай». Несмотря на то, что в данных текстовых фрагментах мы не всегда встречаемся с именем автора, все же такой вид повествования, если рассматривать его в ключе *События*, бесспорно отсылает к Казакову, как автору записок, следовательно, автору-персонажу. Своеобразными ипостасями Казакова предстают Владимир Истленьев (начальные миниатюры без названий), Владимир Виельгорский («Игроки», «Роман в четырех»), Борис в одноименном фрагменте, Владимир Арцруни и Одогуров в миниатюре «Незаживающий рай». Не лишне отметить, что Истленьев и Виельгорский впоследствии окажутся почти что постоянными персонажами в творчестве Казакова (ср. хотя бы роман «Ошибка живых»).

Отметим и то, что мотив двойника присутствует также в тексте «Прогулка», где появляются Он и он, чем Казаков обращается к гоголевской манере удваивания персонажей, дополняющих друг друга, везде идущих вместе, все делающих вместе, наподобие Бобчинского и Добчинского: «Первый: Гм... Второй: Как кстати здесь этот фонарь! Если бы не он... [...] Первый: Надо скорее взять золото, а то я не знаю, что с ним делать. Второй: Ты прав... Гм...» (32).

Итак, с двойственностью, которой полностью пронизана книга, дело, видимо, обстоит сложнее, и она еще более отчетливо выделяется на фоне мотива одиночества-уединения, в состоянии которого непременно находится персонаж из своеобразного мира Казакова. Весьма часто одиночество-уединение персонажа – мыслящего, статичного, молчаливого, застенчивого человека, обращенного вовнутрь себя, – дано по контрасту с жизнерадостной, динамичной, разговорчивой толпой, в которую он явно не вписывается, поскольку ей не по силам усмотреть другую реальность, выйти за пределы мира, основанного на рации, обратиться к интуитивному.² Это бесспорно отсылает к Достоевскому, к его понятию стад-

ности, к раскольниковской теории о двух типах людей, а также к выделению одного персонажа, как носителя идеи (в данном случае, у Казакова, он является носителем целого мира), вокруг которого строится сюжет.

Примечательно, что в то время как толпу почти всегда сопровождает дневной свет, блеск, *Владимиры* то и дело окутаны ночью, тьмой, или же в лучшем случае светом фонарным, искусственным. Их взоры устремлены вдаль, бесконечно волшебны длинные улицы ведут их «куда-то в никуда» (Ахматова: 150). Является ли эта даль внутренним миром персонажей, а эти волшебны длинные улицы мнимой дорогой к себе?

Свет в прозаических миниатюрах явно предстает враждебным по отношению к персонажам, зачастую отождествляясь со стеклом, с окном, через которое проникает в помещение: «Она рванула, и из окна со звоном посыпался свет. Глаза жениха осторожно ступали среди осколков. И вдруг – ах!.. [...] он протирает платком окровавленное пенсне» (Казаков 1972: 36). Это объясняется природой героев, их способом существования – ведь они призраки, дневной свет для них не что иное, как смерть. Фонарный свет, напротив, связан с ночью, тьмой, как символом хаоса, т. е. мира, в котором они пребывают. Добавим, что, возможно, тот мир, этот хаосмос, окутанный ночью – символом докосмогенической тьмы, – представляет собой мистическое пространство, предшествующее рождению: «Он умер двадцать шесть лет назад и до сих пор еще не родился» (36). Данный вопрос все-таки требует более подробного исследования.

Итак, рассматривая рассказ «Мои встречи с Владимиром Казаковым» в ключе Лотмановского представления о двух моделях коммуникации в системе культуры, можно сделать вывод, что он

преимущественно принадлежит к системе передачи сообщения от «Я» к «Я». В отличие от системы передачи сообщения по каналу «Я – ОН», в ходе которого нет никаких изменений ни адресанта, ни сообщения, данная система подразумевает внутреннее преобразование сущности адресанта, поскольку в канале «Я – Я» происходит «качественная трансформация» самого сообщения, «повышается его ранг» (Лотман 164–165). Помимо этого, в первом случае «информация перемещается в пространстве» (164), а во втором – во времени. Описанная модель коммуникации, как объясняет Лотман, относится, прежде всего, к тем случаям, когда человек обращается к самому себе, т. е. к дневниковым записям или записям любого вида, «имеющим целью уяснение внутреннего состояния пишущего» (164).

Как уже было сказано выше, рассказ Казакова действительно несет характер записи такого типа. *Событие*, встреча с собой – это и есть обращение себя к себе, познание себя через себя как раз посредством автокоммуникации, с целью познать мир, постичь *Бытие*. Передаваемое Казаковым сообщение от себя к себе «перекодируется» и разрастается до уровня нового художественного мира, модели *Бытия*, с которой встречаемся на страницах его книг, а сам Казаков-адресант трансформируется на наших глазах в Казакова-писателя-адресата.

Другими словами, автокоммуникация характерна не только для этой миниатюры Казакова, и даже не только для этой конкретно книги. Данная система коммуникации порождает Казакова-автора, следовательно, его творчество в целом. Несмотря на часто встречающееся определение его творчества, как совершенно уникального, герметичного, требующего особого подхода, несмотря на неуловимость смысла, обособленность, и, на первый

взгляд, несоединимость даже тех фрагментов текста, из которых состоит книга «Мои встречи с Владимиром Казаковым», несмотря на то, что автор неустанно отрицал все возможные границы и условности – творчество Владимира Казакова все же является единым непрерывным *Событием* – диалогом с самим собой, начавшимся со встречи в далеком 1956 году.

Этой установке способствует высокая степень автобиографичности произведений, достигаемая не только обыгрыванием фактов из своей биографии, но также (причем даже в большей мере) посредством типичных для постмодернизма приемов цитирования, техники коллажа, т. е. интерполирования частей реально существующих документов разного рода³: «Для Казакова характерно напряжение между пульсирующим монологом автора и документами, вставленными в текст: цитатами из стихотворений Крученых, Хлебникова и других поэтов, справками из дореволюционных энциклопедий, отрывками из реальных писем, написанных Казакову Харджиевым и другими дорогими ему людьми. Документы и цитаты из других авторов разрывают стилистическую связность *многоголосого и все же единого повествования* (курсив мой. – В. Ш.). [...] становятся медитативными «островами», «остановившимися» в тексте. Это глубоко личные знаки, важные в первую очередь для автора-героя. Проза Казакова — очень частная...» (Кукулин).

Помимо этого, нельзя обойти вниманием значимость в данном контексте постоянно повторяющихся героев, обстановок, тем и мотивов, характерных для поэтики Казакова в рамках не только прозы, но и поэзии (например, мотивов исчезновения, двойничества, смерти, творчества, встречи, разлуки, молчания, отражения, окна, дождя, крови). Довольно часто некоторые фраг-

3
Ср. в данном контексте вставку в текстовой фрагмент «Незаживающий рай» истории ордена святого Андрея Первозванного (Казаков, 1972: 50), а также сегмента о происхождении графского рода Фон Вреде цу Ауэшперг (Казаков, 1972: 60).

менты текста одной книги, обнаруживаются в другой, еще раз показывая, что для Казакова границ не существует. Все сказанное свидетельствует о наличии единого художественного диалога, в котором автор пребывает, и который он предлагает нашему вниманию.

Встреча, *событие*, оно же самопознание, совершается «в постоянном общении человека со словом и миром сквозь слово» (Кукулин), т. е. посредством языка: «Для того дана речь, опаснейшее из имуществ, человеку... чтобы он свидетельствовал о том, что он есть...», – отмечает Гельдерлин (см. Хайдеггер). *Событие* у Казакова, та самая встреча с самим собой, происходит в хайдеггеровском смысле, т. е. в разговоре. Язык совершается в разговоре, и мы посредством него свидетельствуем о своем существовании, поскольку мы существуем до тех пор, пока мы один разговор и в себе, и вне себя, с другими, пока мы слышим себя в себе и других в себе. Язык – это человек, язык – это главное и единственное орудие человека. И, одновременно, как учит Бродский: «Писатель – орудие языка» (Полухина).

На этой почве возникает вопрос: можно ли одному человеку познать Бытие в целом, постичь *Истину*, если язык предстает как единственный путь познания? Согласно Соссюру, язык – «это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них, он существует в полной мере лишь в коллективе» (цитата по Лотману, 2000: 154). Данное утверждение отсылает нас к тому, что человек посредством языка способен постичь лишь один сегмент *Истины*, видеть лишь одну ее сторону, одну перспективу, как учил Ницше, и целиком достичь *Истины* ему не дано.

Каждая встреча, каждый разговор Казакова с самим собой порождает новое свидетельство о его мире, как его перспективе Истины, его картине Бытия. Своеобразный мир требует своеобразного языка. Особое, *отважное* отношение к языку («Отвага – это когда автор выходит один на один с языком, с его историей, интонозвучиями, буквами, графемами» [Еременко, цитата по Казаков 2012: 295]) Казаков, несомненно, унаследовал от своих предшественников, в первую очередь от Хлебникова и Крученых, которых боготворил. Идея оживить язык, «вывести его из автоматизма восприятия» (Шкловский 63), переросшая впоследствии у Крученых в заумь, совершенно новый язык, построенный на законах не значения, а звучания, нашла свое отражение и в строках Казакова. Правда, в его текстах мы не встречаемся с заумью, но налицо влияние футуристических языковых экспериментов в многочисленных обыгрываниях на фонетическом уровне, неожиданных обрывах предложений, повторах, сдвигах, усечениях, инверсиях, в целом зачастую вызывающих комический эффект, «оглушающих смысл» (Эпштейн 266), отодвигающих его на второй план:

«Неожиданно входит гр/ сановника с действительными тайными бакенбардами/ аф.» («Путешествие в Италию»: 26);
 «“Ваше величество, в Воронеже бунт!” [...] “Что ж... Позвать фельдъегеря!” Входит ельдфегерь. [...] “Государь, но как же Рово-неж?” – “Что за вонез?”» («Бунт»: 28);
 «Тут входит Тидохв.» («Энтрансижан»: 29);
 «Уходят. Графиня: “Ушли”. Труп: “А?” А?: “Труп”.» («Прогулка»: 32);
 «Труппа была в сборе и. Я сказал...» («Пир»: 33);
 «Отец/ отец/ был чисто выбрит» («Гроза»: 37);

«Вдоль берега моря ходил взад и вперед молодой человек. В б м х в и в м ч.» («Борис»: 38);
 «Ододуров. Удудуров. Дододуров. Рододоров. Удудуров. Рудуду...Ододу... Удудо... Одо-до-до-о-о-о-о...» («Незаживающий рай»: 42);
 «В один из владимиров она встретила на одинокой аллее парка с этим осенним днем» («Незаживающий рай»: 47).

К сказанному необходимо добавить, что столь уникальный язык Казакова в определенной степени является следствием механизма коммуникации, преобладающего в его Разговорах, и делающего из текста синтагматически «сложно построенное асемантическое сообщение»: «Рост синтагматических связей внутри сообщения приглушает первичные семантические связи. [...] Но, синтагматически высокоорганизованные асемантические тексты имеют тенденцию становиться организаторами наших ассоциаций. Им приписываются ассоциативные значения... Чем более подчеркнута синтагматическая организация, тем ассоциативнее и свободнее становятся семантические связи. Поэтому текст в канале “Я – Я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности» (Лотман 171).

Язык Казакова характеризуется также сплошной диалогичностью, проявляющейся не только в разговорах между героями и в автодиалогах, но и в самой структуре его прозаических миниатюр, парящих на грани между жанрами рассказа, романа и драматического произведения. Это гибридные текстовые творения, как правило содержащие драматические элементы.

Сами диалоги между персонажами построены на абсурдистских приемах, среди которых на первом месте «разговор ни о

чем», отсылающий к хармсовским экспериментам и в определенном смысле уходящим корнями к Чехову. Как справедливо отмечает Красильникова и вслед за ней Константинова, данный прием реализуется в творчестве Казакова в двух направлениях. В обоих случаях информативность текста диалога принижена или вообще отсутствует, но в одном случае мы сталкиваемся с «голосом абсурдистского текста, играющего письма», изображающим «скудный язык героев, которым просто нечего сказать, кроме незначительных, нелепых эпизодов», и сопровождающимся несоответствующей реакцией собеседников (Красильникова, 2001: 82), а в другом – рассказ ни о чем подчеркивает невозможность познания мира посредством языка, «знака» (Красильникова 83).

Здесь не лишне отметить, что в миниатюре «Мои встречи с Владимиром Казаковым» прослеживается и влияние Хармса. Встреча с творческой стороной своей личности представлена как случай: «Знакомство произошло совершенно случайно», причем случай, основанный на элементах насилия: «На меня чуть не наехал чей-то автомобиль», и не обладающий законченностью, поскольку в последних предложениях автор неожиданно переходит к теме смерти: «Помню, он мне как-то сказал: “Вот, увидишь, я умру прежде тебя”. Как знать!...» (Казаков 1972: 25), что в целом отсылает к Хармсу и его абсурдистским сценкам.

Итак, бессилие слова, невыразимость, невозможность вести разговор о существенном, о том, что осознанно, благодаря *Встрече*, неподвластность *Бытия* языку в прозаических миниатюрах Казакова передается, в первую очередь, постоянными неожиданными усечениями предложений, слов, разного рода обыгрываниями, недосказанностью, сводящей «на нет» почти каждый сюжет текстовых фрагментов. Затем – не только через диалоги ни о чем, но и

4 Обращение персонажей к предметам отсылает к приему антропоморфизации предметного мира, играющего весьма важную роль в художественном мире автора (Ср., например, в «Романе в четырех»: «Окно повернулось на северо-запад.»; «Мокрая булыжная мостовая хотела броситься Вильгорскому на грудь, но он отстранился не без досады. Камень улегся. Фонарь убежал со стуком» [Казаков 1972: 22–23] Или же во фрагменте, открывающем книгу: «В узком коридоре проходит мимо старинное зеркало, которое почти ничего уже не видит.» [Казаков 1972: 1]). Помимо этого, подчеркивается неординарность героев, их принадлежность к другой реальности. Не лишне отметить, что в определенном смысле мотив обращения к предметам уходит корнями в чеховскую поэтику (вспомним знаменитое обращение Гаева к шкафу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф!» [Чехов 1967: 565]). И хотя обстановка у Казакова совершенно другая, функция чеховского мотива все же сохраняется: обращение Истленьева к двери («Человек осторожно вставил ключ в замочную скважину. Он зашептал, подбадривая себя и замок, и ключ. [...]»

подчеркиванием невозможности осуществления диалога вообще из-за безмолвия адресата: персонажи Казакова обращаются то к предметам (обращение Истленьева к двери, к замку),⁴ то к персонажам другого уровня существования, другого Бытия (вспомним Истленьева, обращающегося к своей невесте, которая его не слышит и не видит – он же призрак, а она – воплощение тоски, ипостась блоковской Прекрасной дамы). Данная линия продолжается вплоть до окончательного ухода в молчание, представляющее, как уже было сказано, одним из ключевых мотивов казаковской поэтики.

Однако молчание не следует путать с тишиной, поскольку оно не обозначает прекращение разговора. Молчание – это все тот же разговор, только в новом виде, в то время как тишина является отсутствием разговора, своеобразной несловесностью. «[...] у молчания и речи есть общий предмет. Именно невозможность говорить о чем-то делает возможным молчание о том же самом. Молчание получает свою тему от разговора – уже вычлененной, артикулированной, и молчание становится дальнейшей формой ее разработки, ее внесловесного произнесения. Если бы не было разговора, не было бы и молчания – не о чем было бы молчать. Разговор не просто отрицается или прекращается молчанием – он по-новому продолжается в молчании, он создает возможность молчания, обозначает то, о чем молчат» (Эпштейн 247). Из сказанного следует, что Казаков на своем пути познания переходит от «пресловесного» к «засловесному» молчанию, «которое содержит в себе полноту невыговариваемого Слова [...]» (Эпштейн 275).

Мотив молчания, бесспорно, ведет к еще одному мотиву, присутствующему поэтике писателя – мотиву исчезновения. Молчание – не что иное, как результат исчезновения слов, через которое происходит исчезновение, разложение, истлевание персонажей (вспомним

имя одного из постоянных героев Казакова, предстающего его двойником, Владимира *Истленьева*), и их окончательное преобразование в призраки, парящие на грани существования. Призрачным героям Казакова присуще молчание. Отсутствие как форма присутствия – это и есть модель существования персонажей-призраков в хаосмосе Казакова. В книге, являющейся предметом настоящего исследования, данные мотивы усматриваются, но надо отметить, что они не столь развиты, как в последующих его произведениях, когда писатель еще глубже проникает в мир героев-призраков.

Мотив исчезновения в фрагменте «Мои встречи с Владимиром Казаковым» неразрывно связан с автобиографическими элементами из жизни автора-персонажа. По его словам, в один момент Владимир Казаков «куда-то неожиданно исчез. Одни говорили, что он на Кубани, другие – что на Дону» (Казаков 1972: 25). Это исчезновение должно быть совпадает с периодом пребывания Казакова на Колыме, где он работал учителем, промывальщиком золота, плотником, кочегаром, лесорубом, матросом и взрывником.

К сказанному надо добавить, что диалогичность текстов также приводит к усугублению фрагментарности текстовой структуры, еще одной важной характеристике поэтики писателя. Фрагментарность несомненно присуща книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым». Будучи составлена из самых различных текстов, данная книга, на первый взгляд, не является целостной, законченной, не обладает единым смыслом. Тем не менее, рассматривая ее в ключе вышеописанного *События*, можно сделать вывод, что каждый из фрагментов этой книги представляет собой то, что породила очередная встреча Казакова с самим собой, очередной авторазговор. Этому утверждению способствует, по крайней мере,

→ А человек поворачивал и поворачивал ключ, говоря, как в забытии, тихие непонятные никому слова.» [Казаков 1972: 5]), так же, как обращение Гаева к шкафу, свидетельствует по сути об их пребывании в другой реальности. У Чехова это связано с вопросом о времени, остановкой в прошлом, с невозможностью перехода к жизни в настоящем. С другой стороны, у Казакова это отсылает к вопросу о мире «на грани», о слиянии реальностей в хаосмос, в котором предметы оживают и в основном становятся враждебными по отношению к персонажам (это в большей степени заметно в последующих произведениях автора).

выбор такого названия книги. Каждый из фрагментов является частью целого (особого мира писателя), и это целое в себе отражает. По такому принципу функционируют все, и прозаические, и поэтические тексты Казакова, вполне вписываясь в поэтику постмодернизма. И хотя это целое не есть *Истина* в полном объеме, а лишь ее часть, одна из перспектив, возможно, оно по тому же принципу, отражает в себе целостность *Истины*?

Установка на диалог, с другой стороны, еще больше усугубляет мотив раздваивания и его функцию. Существование «на грани», выявляющееся через двойственность, а также оппозиции исчезновение-появление, отсутствие-присутствие, бесспорно следует рассматривать на фоне мотива отражения, развивающегося на двух уровнях: как отражение в зеркале, и как отражение в окне. У Казакова даже усматриваем отражение на уровне языка: «Тут входит Тидохв.» (Казаков 1972: 29). Этой теме, однако, следует посвятить отдельную статью, чтобы тщательно рассмотреть ее, опираясь на творчество Казакова в целом.

На основании проведенного в статье исследования в заключение отметим, что встреча с собой в восприятии Казакова предстает колоссальным *Событием*, породившим его творческую личность как писателя. Познание себя как творца позволило Казакову погрузиться в поиски осмысления вопроса *Бытия*, которое он мыслит как своеобразный мир на грани, хаосмос, парящий по ту сторону понятий времени и пространства, где царят свои законы, где люди истлевают, предметы оживают, свет и часы (время) пугают... Автокоммуникация совершается бесспорно посредством языка и, тем самым, главным орудием в сотворении казаковского варианта *Бытия* является язык, слово, как единственный способ «выразить себя» (Казаков 1972: 123). Общаясь с собой, Казаков,

через различные постмодернистские приемы, вовлекает в этот автодиалог своих предшественников, и, пропуская их сквозь свое сознание, деконструирует их темы и мотивы. Таким образом, автор расширяет границы своего мира, представленного нам в виде прозаических, драматических, поэтических текстов – волшебных окон, выходящих на зазеркалье. ♡

Литература

КАЗАКОВ, В. В., 1972: *Мои встречи с Владимиром Казаковым*, Мюнхен: Ханзер.

КАЗАКОВ, В. В., 2012: *Мадлон. Проза, стихи, пьесы*, Москва: Гилея.

ЛОТМАН, Ю. М., 2000: *Семиосфера*, Санкт-Петербург: Искусство: СПб.

КУКУЛИН, И., 1996: *Стеклянный рыцарь* // *Знамя* 1996, № 6. 228–231. <http://hylaee.ru/kaz_3tt.html> 19. 12. 2016.

КРАСИЛЬНИКОВА, Е. Г., 2001: *Постмодернистские романы Владимира Казакова*, Москва: Прометей.

КОНСТАНТИНОВА, С. Л., 2010: *Быть веселым, не теряя отчаяния.*

Игровые стратегии прозы Владимира Казакова, Псков: Псков ГУ.

ЭПШТЕЙН, М., 2015: *Ирония идеала*, Москва: Новое литературное обозрение.

АХМАТОВА, А. А., 1989: *Стихотворения и поэмы*, Москва: Молодая гвардия.

ДОБРЕНКО, Е., КУКУЛИН, И., ЛИПОВЕЦКИЙ, М., МАЙОФИС, М., 2010: *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов. Сборник статей и материалов*. М.: НЛО <<http://coollib.com/b/291007/read>> 13. 12. 2016.

ШКЛОВСКИЙ, В. Б., 1990: *Гаамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*. М.: Советский писатель.

ХАЙДЕГГЕР, М., 1991: *Гельдерлин и сущность поэзии* // *Логос. Философско-литературный журнал* 1991, № 1. 37–47. <<http://ec-dejavu.ru/p/Poetry.html>> 5. 12. 2016.

СКОРОПАНОВА, И. С., 2001: *Русская постмодернистская литература*, Москва: Флинта. Наука.

ПОЛУХИНА, В., 2000: *Иосиф Бродский. Большая книга интервью.*

Составление Валентины Полухиной. М.: Захаров.

<<http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/poluhina-valentina/iosif-brodskij-boljshaya-kniga-intervjyu/5>> 24. 12. 2016.

Резюме

Настоящая статья ставит задачей частичный анализ прозаических миниатюр первого, опубликованного на русском языке, сборника произведений Владимира Васильевича Казакова «Мои встречи с Владимиром Казаковым». Цель исследования – постараться, прежде всего, уяснить, что именно подразумевается под понятием «встреча», какое значение оно имеет для автора, а также что из этого своеобразного События зарождается. В рамках исследования рассматривается одна из двух лотмановских моделей коммуникации в системе культуры – автокоммуникация, присущая, как нам думается, автору, и порождающая его художественный мир. Встреча с собой, она же автокоммуникация, происходит в хайдеггеровском смысле, т. е. в разговоре, который Казаков ведет на своеобразном языке, пронизанном экспериментами, чему также уделено внимание в данной статье. Анализируя стержневую миниатюру книги, статья рассматривает особое восприятие Казаковым понятий времени и пространства, мотива двойничества, одиночества, света/ тьмы, исчезновения, молчания, отражения, на которых зиждется его хаосмос – совершенно уникальная модель мира.

Василиса Шливар

Василиса Шливар – преподаватель русского языка и литературы на филологическом факультете Университета в Баня-Луке, Республика Сербская (Босния и Герцеговина). Аспирант филологического факультета Университета в Белграде, модуль: литература. Участвовала в научных конференциях в Белграде, Софии, Санкт-

Петербурге, Магнитогорске. Интересуется русской литературой, в частности XX века, философией, искусством. Занимается переводческой деятельностью.

Reviews



Circus fantasticus Бурењине-Петрове

РЕЦЕНЗИЈА КЊИГЕ

БУРЕНИНА-ПЕТРОВА, ОЛЬГА, 2014: *Цирк в пространстве культуры*. Москва: Новое литературное обозрение. – 432 с.



Књига доктора филолошких наука, теоретичара литературе и културе и предавача на Институту за славистику Универзитета у Цириху Олге Бурењине-Петрове „Циркус у простору културе“, објављена је у едицији „Огледи о визуелности“ московске издавачке куће НЛО, чији је уредник Галина Јељшевска. Према речима њених оснивача, ова едиција је замишљена као скуп „паметних књига“ на тему ликовне уметности, које треба да пружи и осветле нове концептуалистичке погледе у раније установљеним околностима. Особеност едиције је и решеност да се визуелност искаже и дочара речима, у писаној форми, односно интерпретацијама и верзијама већ познатих сижеа, а не кроз објављивање бројних илустрација.

Бурењина-Петрова је својим мултидисциплинарним и интердисциплинарним истраживачким маниром, оригиналним приступом проучавању смисла уметности циркуса и антропологије свих учесника у њеном стварању, у првом реду уметника и публике, затим дубином научне анализе и свеобухватношћу синтезе, испунила све суштинске и формалне критеријуме да се „Циркус у простору културе“ нађе у поменутој едицији и заслужи епитет „паметна књига“. Да би то учинила, ауторка је током седам година рада на књизи (и значајно дужег промишљања и реминисценција на наступе лутајућих циркуских трупа које је као дете знатижељно посматрала у Авганистану), морала да се издигне изнад постојећих ограничења у теоријском сагледавању овог феномена, које је, према њеним речима, „фрагментарно, локално и несистематично“, те да му приступи са становишта теорије медијалности, философије и културне антропологије. Да би дошла до жељених резултата, отиснула се у проучавање еволуције циркуса од најстаријих времена до наших дана, настојећи да га посматра у

контексту улоге коју је имао у различитим историјским епохама и социокултурним срединама.

Почев од Предговора, а нарочито кроз Увод књиге, ауторка на бројним примерима насталим на широком пространству од Кине до многих европских земаља, указује на значај „динамике равнотеже“ (вештине балансирања) у циркусу. Потом симболику ове појаве подиже и измешта на ниво трагања за равнотежом између различитих компоненти културе, и закључује да „темељећи се на принципима динамике равнотеже, уметност циркуса је често била универзални модел равнотеже међу различитим културама, а такође и модел међумедијалне и међусемиотичке равнотеже међу различитим областима културе, међу вербалном, аудио и визуелном праксом“. Бурењина-Петрова се овде не зауставља, већ смело (као да и сама плеше по жици протегнутој између различитих научних области), али успешно и оправдано, проналази паралеле између појава у култури и политици, констатујући у маниру хантингтоновског концепта о сукобу цивилизација, да „нарушавање равнотеже може довести до културних конфликта, а у сложеној форми – до катастрофа, ратова и терора“, док као илустрацију за ову тезу користи поједине уметничке представе терористичког напада на куле близнакиње у Њујорку 11. септембра 2001. године.

Садржина књиге „Циркус у простору културе“ се развија у пет глава, насловљених латинским сентенцама, што читаоца неминуно асоцира на развијену уметност циркуса на пространствима Римске империје. У првом поглављу „*Ludi circenses*“ (Циркуске игре) циркус се, уз навођење бројних примера који то потврђују, дефинише као „култура на точковима“ без статичног и непромењивог центра, а његови актери као номади који неуморно територијализују и детериторијализују туђе пространство, претва-

рајући га у свој дом и савлађујући/продирући кроз просторне, етничке, националне, социјалне и смисаоне границе. У наставку првог поглавља ауторка даје преглед историје циркуса и трага за његовим митолошким коренима, полазећи од чињенице да се у основи циркуса, чије име потиче од латинске речи за круг или сваку фигуру без углова, од његових почетака налази идеја ротирања, цикличности и мандале – спиритуалног и ритуалног симбола у хиндуизму, који представља универзум.

Теза о повезаности циркуса као јединственог облика уметности са феноменима као што су човекова егзистенција и функционисање универзума у целини, даље се развија у другом поглављу „*Morituri te salutant*“ (Поздрављају те они који ће умрети). Главни акценти поглавља су на представама биоцентризма у уметности циркуса, као и на зоотеатрализацији, односно улози животиња у циркуским тачкама, и то у њиховој историјској перспективи. Ауторка у овом поглављу закључује да је циркус антропозооморфна уметност, у којој човек преузима карактеристике животиња, а животињама приписује антропоморфне спољне особине, облике понашања и психичка својства.

Треће поглавље „*Panem et circenses*“ (Хлеба и игара) посвећено је везама уметности циркуса и футуриста, пре свега из Русије и Италије, као и швајцарских дадаиста, који су својим манифестима у периоду од 1910. до 1916. године дали почетни импулс теоријског проучавања циркуса. Наиме, футуристи су у „Манифесту синтетичког позоришта“ указали на потребу стварања театра заснованог на импровизацији, а не на литератури, уз одбацивање свих постојећих жанрова, како би свака представа, попут тачака у циркусу, била заснована на слободном, импровизованом сценарију, те на динамици покрета и психолошкој енергији, док би текст био

потиснут у други план. Други сегмент овог поглавља односи се на посматрање циркуса као „молекула културе“ у (пост)револуционарном социокултурном пространству, а заправо у периоду који је започео Првим светским ратом 1914. године. Овде ауторка указује да су на утемељење теорије циркуса одлучујуће утицали реферати и расправе о суштини и иновативној улози уметности циркуса, које су уприличене 1918. године у сали Уметничког студија у оквиру Дома циркуса, отвореног исте године у Москви, уз учешће Анатолија Луначарског, Всеволода Мејерхољда, Василија Каменског, Анатолија Маријенгофа и Вадима Шершењевича. Њихова излагања и оцене су дали велики подстрек проучавању циркуса током двадесетих и тридесетих година. Такође, дат је осврт на улогу коју је уметност циркуса имала у стваралачком приступу Константина Станиславског, а нарочито у режијама Сергеја Ејзенштејна.

Четврто поглавље „*Omnis ambitus vel gyrus*“ (Свака фигура без углова) садржи резултат проучавања циркуса у совјетском периоду, када је према Бурењиној-Петровој, представљао „фабрику“ деконструкције, као једина врста уметности коју државне институције нису могле да потчине својим утицајима. Чак и у стаљинизму, када је функционисао као својеврсни културни андерграунд, успео је да сачува многе одлике естетике авангарде, између осталог и стога што је, заснивајући се на покрету, а не на тексту, отежавао сваки вид цензуре. У овом поглављу је описана и улога циркуских трикова и телесног кода новог хероја у совјетском немом филму, с посебним освртом на стваралаштво Григорија Козинцева, Леонида Трауберга, Георгија Крижицког и Сергеја Јуткевича, који су 1922. године објавили „Манифест ексцентричног позоришта“, који је постао платформа уметничке радионице „Фабрика ексцентричног глумца“ (ФЭКС), где су се изучавали акробатика, плес, жонглирање и еквилибристика.

У петом поглављу „*Nos est enim corpus meum*“ (Ово је моје тело) дат је приказ циркуских тачака које се са правом сматрају најпровокативнијим, будући да је њихов ефекат заснован на извођењу акробација које доводе у опасност живот актера. У фокусу је тачка „човек-ђуле“, а проучавају се све њене димензије – акробатска, која може да застраши, али и да насмеје, до метафоричке и философске. Потом је проучен и утицај циркуса на пут који су визуелне уметности прешле од илузионистичко-мађионичарских пантомима до савремених анимација.

У закључку насловљеном „*Circus fantasticus*“ (Фантастични циркус), ауторка се осврће на истоимени филм словеначког режисера Јанеза Бургера из 2010. године, у коме су приказани трагични моменти последњих ратова вођених на Балкану. Циркуска трупа у овом филму ублажава патњу људи, пружајући им осећај равнотеже и мира. Бурењина-Петрова проналази аналогиије у својим и интересовањима Бургера, те закључује да је и њена књига такође *Circus Fantasticus*, у којој главну улогу има човек и његова егзистенција.

И заиста, читајући странице књиге, немогуће је не приметити постојану окренутост ауторке овим темама, око које се, као у симболичним концентричним круговима, „врти“ научни текст о већ поменутих аспектима уметности циркуса. ♡

Tamara Željski

Tamara Željski graduated from Faculty of Philology, University of Belgrade in Russian language and literature, where she is currently a PhD student and works as a librarian at the Department for Slavic Studies. She submitted her doctoral thesis: “The Manuscript Heritage of Yuri Rakhitin, an Russian theatre director”. Her fields of interest are the theatrical culture of the 20th century in Serbia, relations between Russian theatre and Serbian theatre, White émigré.



Мапирање нове реалности

РЕЦЕНЗИЈА КЊИГА

РУДНЕВ, В.П., 2015: *Новая модель времени*. М.: Гнозис. – 288 с.

РУДНЕВ, В. П., 2015: *Логика бреда*. М.: Когито-Центр. – 176 с.



У својим новим књигама «Новая модель времени» и «Логика бреда», руски филозоф, лингвиста, културолог и психоаналитичар Вадим Рудњев наставља своја истраживања у оквирима особеног научног правца који сам најчешће назива „филозофијом психијатрије“ или „психосемиотиком“. У центру интересовања аутора се већ дуги низ година налази питање одређења реалности кроз типологију психичких стања и анализа специфичних модела доживљаја света и стварности присутних у различитим стањима свести, пре свега код душевних обољења. Како Рудњев покушава да докаже у низу својих радова, промена перцепције реалности, тј. њена релативизација и/или негирање јасно је испољено у култури и науци XX века. Адекватно читање и тумачење достигнућа двадесетовековне културе и науке, према Рудњеву, пружа увид у карактеристике овог померања парадигме и даје визуру кроз коју би се могле сагледати даље могућности његовог повратног утицаја на свакодневницу, али и људско стање у целини.

Специфичност Рудњевљеве анализе пре свега је везана за синтетични методолошки приступ који комбинује научне и филозофске приступе семиотике, логичке семантике, карактерологије и модалне логике, на еkleктичан начин спајајући и међусобно допуњујући идеје и погледе најразноврснијих сфера научне, филозофске и религиозне мисли, од психоанализе, лингвистике, феноменологије и логике, до савремене физике, компјутерског програмирања и религиозне мистике. Карактеристични стил писања Рудњева, први пут представљен у књизи «Новая модель бессознательного» у „Новом моделу времена“ добија особине својеврсног непрекиданог „аналитичког тока свести и несвесног“ који се асоцијативно грана и разлива у мноштво дигресивних запажања и закључака, кроз смењивање хипотеза, анализа, цитата, реминесценција, дневнич-

ких белешки и других форми текста стројећи фрагментарну, али компактну структуру излагања која као да илуструје дисјунктивно-синтетични модел стварности и времена предложен у књизи. У случају књиге «Логика бреда» овај оспољени унутрашњи глас се стабилизује, несвесно се још артикулисаније сублимира, излагање постаје уравнотеженије, али на моменте као да добија емфатички карактер, поново тиме подржавајући свој предмет и закључке истраживања, често у књизи изношене језиком религиозно-мистичног дискурса (хришћанство и учење Гурђијева).

Сагласно тумачењу схватања појма „реалности“ у савременој култури и науци, изложеном у мноштву његових претходних књига и радова, према коме објективност и јединственост реалности увек нужно смењује слика полицентричне и ризоматске, бескрајно сложене шизореалности или „хиперреалности симулакрума“, тј. „новог модела реалности“, структуре бескрајно сложених и међусобно повезаних нивоа и хијерархија значења, у којима слободна и непрекидна циркулација информација онемогућава дељење реалности на вишу и нижу, истиниту и лажну, спољашњу и унутрашњу, Рудњев у „Новом моделу времена“ предлаже *хипервреме*, као једино адекватно одређење темпоралне димензије у овако схваћеном домену реалног. У основи анализе идеје хипервремена лежи троструки код, који Рудњев препознаје као фундамент развијања фабуле филма «Булевар звезда» Дејвида Линча из 2001. године, чијој анализи је посвећен први део књиге. Овај код састоји се из три нивоа: ниво Продуцената (или Нулти ниво), ниво Режијера (ниво Један) и ниво Глумаца (ниво Два). Рудњев даље кроз цело истраживање низовима аналогија развија и «раслојава» идеју вертикално и истовремено хоризонтално постављених тријада «тачака полифуркације», тројачке стратификације испрва временских и сижејних токова филма

«Булевар звезда» и односа међу његовим ликовима и унутар њих, да би тројаки модел касније био примењен и на анализу историјског догађаја руске револуције 1917, филма Кирила Серебрењикова «Превара» (заједно са теоријом ‘бизарних објеката’ Вилфреда Биона) драме «Ђелава певачица» Ежена Јонеска, и даље аналогима развијан и препознаван у комбинацији са многим психоаналитичким, филозофским и другим системима, али и уметничким делима, све у својству илустрације мултидимензионалности, комплексности и вишезначности ове истовремено универзалистичке и довољно условне теоријске поставке.

Овај тројаки модел Рудњев потом (у глави под називом «Модална типологија времена») учитава и преобликује у темпоралне модалне категорије „прагма–времена сада/тада/никада“ да би дошао до закључка да су „прошлост и будућност симетрични у односу према садашњости“, што је „исто што и рећи да ни прошлост ни будућност не постоје“ (стр 55.). Примењујући своју идеју мноштва нивоа посматрања на логичке исказе тј. на „учешће“ у различитим модалним односима према реалности, аутор у наставку, кроз мноштво примера, обогаћених обимним дигресијама, често на релативизаторски начин илуструје оно што подразумева под аксиолошким, деонтичким, епистемичким и коначно алетичким временом, схваћеним као делезовска дисјунктивна синтеза претходна три, и изједначеним са већ предложеним појмом хипервремена. Ово је тачка на којој Рудњевљеви дискурс полако клизи у витгенштајновски-јунговски схваћену мистику и неизбежне логичке парадоксе из којих следи неразликовање привидно супротстављених категорија унутар различитих типова модалности и њихових комбинација, јер хипервреме у исти мах схвата и као „напетост сједињење“ темпоралних модалитета и њихово обесмишљавање, чисту ахроничност, тишину, вечност.

У наставку аутор, ради разумевања унутрашње структуре овако схваћеног хипервремена, у сада већ парадигматични вишеди-мензионални модел аналогно учитава питање психичких стања и њихових односа према поменутиим нивоима, који се непрестано смењују и преплићу и на историјском, и на индивидуално-психичком плану (макар у оквиру идеала *homo viator*-а на путу самоусавршавања и/или у оквиру смене етапа стања свести особе са психичким поремећајем). Ове *хипернивоое* Рудњев дели на *митолошки* (везан за мегаломанију, тј. делузију величине и савремену појаву коју назива „постнеомитолошким мишљењем“ или „новим трагизмом“), *есхатолошки* (линеарни, везан за делузију контроле и „августиновску парадигму“), *ентропијски* (везан за манију гоњења, тј. параноју, депресију, танатолошке опсесије, „парадигму Рејенбаха“, проток времена као трошење, ентропију), *мултидимензионални* (време суманутих идеја односа, везано за Хајзенбергову теорију о односу посматрача и референтног система, сагласно „парадигми Џона Вилијема Дана“) и *полифонијски* модел времена (време „хиперреалности симулакрума“ представљено у „Булевару звезда“, дисјунктивна синтеза свих наведених времена, време спајања индивидуалног и колективног несвесног, или „време колективног тела вештачке интелигенције“).

У глави „Психа и време“ Рудњев користи установљену категоризацију да би испитао и разрадио претходно тек лапидарно изнете карактеристике домена темпоралности у различитим модусима функционисања свести, пре свега на примерима књижевних дела чија се приказивања доживљаја света и времена поклапају са симптоматикама одређених психичких стања, сагласно различитим психоаналитичким теоријама. Аутор износи претпоставке о томе какве су особине осећаја времена *шизоидне*, *циклоидне*, *хистеричне*,

опсесивно-компулсивне, психастеничне, епилептоидне, параноичне, шизофрене и шизотипске свести, да би приликом анализе одабраних места из стихова Тјутчева, Державина, Северјанина, Хармса, Самојлова, Љермонтова и прозе Соколова и Павића открио особине ових карактерологија у делима поменутих аутора, али и да би додатно нагласио аналогију између њих и претходно утврђених хипернивоа, тј. применио своје закључке на ширу културно-историјску слику.

Последњу и најобимнију главу, „Психологија хипервремена“, Рудњев посвећује потпуном ослобађању теоретског потенцијала сопственог „стваралачког несвесног“ у ономе што би се могло назвати оваплоћењем толико спомињане дисјунктивне синтезе различитих нивоа искуства у тексту. Психологија хипервремена изложена је и објашњена својеврсним „хипертекстом“, презасићеним цитатима, излагањем многостраних асоцијативних веза међу разним сферама ауторске ерудиције и искуства, где се граница између уметничког и теоријског текста непрестано помера и на моменте потпуно нестаје, творећи илустрацију изложене тврдње о „повезаности свега са свим у вечности“. Фрагментарни „шизоаналитички ток свести“ на самом крају књиге смењује ипак нужно колебљиви епифанијски тон – Рудњев прелази са минуциозног „постављања дијагнозе“ на предлагање „терапије“, или на приказ најадекватније индивидуалне перспективе онога што се може назвати психичком нормом у светлу полифонијске слике света и свести коју књига «Новая модель времени» предлаже. Ово „стање норме“ се према Рудњеву постиже „остајањем на Нултој позицији у односу према свему на свету“ (стр. 284.), за шта сам аутор каже да је практично немогуће, али ипак изводљиво путем одређене врсте труда (који и јесте „пут излечења“, представљен

као готово једнак путу духовног развоја, тј. „постизању Сопства“, „охристовљењу“ итд.), коме аутор даје допринос предлагањем једне врсте „рудњевљевске“ менталне вежбе-експеримента, којим, у маниру који оставља простора за даљу систематизацију и интерпретаторску допуну, завршава књигу.

Рудњевљев макропројекат структурирања целовите теоријске топографије онога што у константно нарастајућем низу својих радова назива „новим моделом реалности“ добија још једну димензију и у књизи «Логика бреда» („Логика делузије“), која се бави проучавањем психичког стања делузије, посматраног кроз призму рудњевљевског новог модела реалности, у ауторовом дискурсу најчешће илустрованог примером Мебијусове траке, симбола нераскидиве повезаности и међупрожимања унутрашњег и спољашњег.

Прво што Рудњев примећује у свом истраживању је да са тачке гледишта новог модела реалности, у којој се стварност схвата као наратија, систем шифрованих порука и смислова који се међусобно преплићу и изједначавају, традиционално клиничко одређење делузије као система лажних убеђења и исказа патолошке свести који одсликавају искривљену слику света оболелог губи своје утемељење, што води закључку да управо и сама објективна и „стварна“ слика света и реалности представља сложену делузију, утемељену у стереотипној и свакодневној, „непажљивој“ визури „стварног“ света, док би традиционално схваћена делузија представљала искрену слику света „с оне стране истине и лажи“ (стр. 14). Анализирајући једну од варијанти делузије, стање делузије контроле, са становишта новог модела реалности, Рудњев долази до закључка да се оно јавља као последица доминације појединачне субличности унутар дисоцијативне психе (а психа сваког

човека је дисоцијативна), а пут излечења (као и „пут излечења“ од свакодневног људског стања свести уопште, које Рудњев назива синхронизованом делузијом) је пут стицања Сопства (чији је модел Исус Христос), остваривања интегралне личности, које се постиже метанојом, тј. „преумљењем“, које и јесте „укључивање“ у нови модел реалности, ван бинарних опозиција свакодневног живота: „Човек постаје део огромне целине, која је на парадоксалан начин део њега самог“ (стр. 17); у новом моделу стварности делузија контроле се обесмишљава, јер контрола свега над свим, садејство и узајамна условљеност, постају датости.

Целокупан мисаони ток аутора у даљем излагању усмерен је ка што прецизнијем, али истовремено и што многостранијем одређењу појмова „делузије“ и „реалности“, које је управо темељни поступак изједначавања ова два термина, током чега се већина традиционалних дефиниција деконструише или преформулише, творећи интелектуални пејзаж новог модела реалности, који додуше, даје слику његових знатно „питомијих“ крајева, у поређењу са оним приказаним у књизи „Нови модел времена“. Ипак, Рудњевљева слика људске свакодневнице, света и свести тиме не губи на својој изражајној снази и упечатљивости. Испитујући један по један подтипове делузија, Рудњев шизоаналитичким методом постиже потпуну релативизацију и брисање граница између свести и стварности, света и појединца, психотичне делузије и психичког „здравља“, и свих других, свакодневном употребом језика и мисли фиксираних појмова и објеката. Темељном анализом разоткривајући разгранате мреже најфундаменталнијих свакодневних илузија, аутор долази до „пустиње Реалног“, у којој ништа заправо и не постоји, јер је предложена „нова реалност“ изван свих опозиција, па и оне „постојање – непостојање“ – она је квантна, утопијска,

„траје у својој нелокализованости“, и представљена је формулом: „ $A=B=C=D...=\infty$ “, у којој се сви чиниоци посматрају као међусобно условљени, трансгресивни и илузорни знаци, који у процесу међуразмене, који се, као што смо већ поменули, пореди тј. изједначава са језичком игром, творе специфичну врсту наратије.

Концепт *несвесне наратије*, заједно са концептима *синхронизоване* и *аутентичне делузије* чини срж „Логике делузије“ и представља један од Рудњевљевих нових доприноса пољу психосемиотике, тј. новооткривених топонима на мапи „нове реалности“. Под појмом несвесне наратије Рудњев подразумева не приметни и неосвешћени дубински процес регистровања информација, утисака и искустава које тело и свест примају из спољашњег света, процес који се одвија на нивоу соматског аутоматизма, мимо свесног и артикулисаног тока мисли, расуђивања и одлучивања, који је одређен као језичка структура (наратија) са прецизно установљеним и међусобно повезаним елементима. Елементи несвесне наратије су, с друге стране, неповезани, асинтаксички. Као објашњење односа између ових слојева Рудњев користи термине генеративне граматике Хомског (*дубинска*, тј. несвесна, неартикулисана, фундаментална и невидљива и *површинска*, свесна, артикулисана и видљива структура), и долази до закључка да је појава делузије процес замене свесне наратије несвесном, испливавања дубинског на површину. У новом моделу реалности пак, према Рудњеву, ово не важи, јер је сама реалност на изванредан начин психотична; не постоји дистинкција између свесног и несвесног, те је свака наратија еквивалентна несвесној; нема разлике између психичке норме и патологије, те нема ни идентитета, само низова непрестаних преображаја. Ипак, разумевање несвесне наратије је од пресудне важности за разумевање новог модела реалности, јер је сваки његов

елемент дубоко наративан – на трагу једног од својих највећих узора, Лудвига Витгенштајна, Рудњев као суштински наративне разуме све „језичке игре“, а то су, сагласно Витгенштајну, практично све људске активности. У овом кључу, језик несвесне наратије има инкорпоративну, асинтаксичку и атемпоралну структуру у којој нема разлике између онога који говори, онога о чему се говори и онога који слуша, што га чини једнаким атемпоралном и инкорпоративном језику *мита* (према Олги Фреденберг) – у миту нема димензије времена, нема разлике између субјекта и објекта и разлике између стварног и измишљеног. Овај дубински језик се при делузији оспољава услед рада психичких заштитних механизма који покушавају да заштите оболелог од психичке смрти (склизнућа у анаративност), и ово оспољење му даје темпоралну димензију, али и све друге карактеристике свесне наратије, у случају делузије презасићене елементима и карактеристикама несвесног. Рудњев у наставку, ради објашњења самог појма несвесног у свом систему, прави паралелу између архаичног и митског, предисторијског карактера несвесне наратије и њеног односа са оспољеном несвесном наратијом при делузији, и односом између фројдовског индивидуалног несвесног и јунговског архетипима презасићеног колективног несвесног, који је у књизи „Нови модел несвесног“ описан као „дијалектика малог и великог огледала“ које одражавају једно друго. „Мало огледало“ би у случају несвесне наратије било једнако стању њеног обичног свакодневног „рада у позадини“, тј. појединачно несвесно, док „велико огледало“ наступа у случају психозе и, попут Јунговог модела, „гута“ мало и испуњава стварност елементима колективног несвесног, где предмети и ситуације постају архетипски, а стварност препуна оживелих бизарних објеката са којима оболели ступа у односе. Отуд и семантизи-

раност делузијске стварности – свакодневне ситуације и предмети се пуне дубљим, архетипским, митолошким смислом, а појединац у стању делузије се позиционира у митску реалност, ван времена и разлике између стварности и фантазије. Као и у архаичној свести, у психози се реч изједначава са ствари а реченица са догађајем, арбитрарност знакова се губи, тиме и могућност површинске на-
 рације, а самим тим и могућност постојања „објективне“ тј. обичне, свакодневне реалности, што чини, како Рудњев наглашава, једину заједничку особину реалности психозе и новог модела реалности, јер у новом моделу нема ни делузије ни норме, нити било какве друге дистинкције било чега постојећег: све се налази у стању непре-
 стане флукуације, преображаја и непрекидног стварања смислова. Испитујући потискивање нормативне реалности кроз њену потпуну семантизацију и нестајање разлика између речи и ствари код раз-
 личитих типова делузија и шизофреније уопште, Рудњев долази до закључка да се аналоган процес одвијао и у култури и науци XX века, посебно у периоду модернизма, док му на смену није дошао пост-
 модернизам, назван постшизофреним, карактеристичан по свом недостатку апокалиптичне, болешљиве и катастрофичне потраге за крајњим границама реалности и непостојању паничног страха од психотичног стања свести, карактеристичних за модернизам. Постулирајући да су све реалности равноправне, постмодернизам
 укида шизофрену усмереност културе XX века управо патоса лишеном актуализацијом њеног шизотипског начела.

Инсистирајући на шизотипији савремене културе као слике шизотипског стања свести савременог човека и, на трагу Лакана, упорно у свом доказивању да сваки модус функционисања свести садржи изванредан ниво дубоко усађене делузорности негирајући по-
 стојање икакве психичке норме, тј. референтног и монументалног

облика „здраве“ психе, Рудњев у развијању логике делузије ипак задржава извесну, у великој мери условну поделу на опште, уобичајено и колективно стање делузије које назива синхронизованом делузијом и појединачно, „неусаглашено“ стање *аутентичне делузије* које је једина алтернатива колективној и архетипској синхронизованој делузији, систему језичких игара обједињених под именом „култура“. Разлика између ове две врсте делузије је пре свега квантитативна – психички оболелих, тј. оних који живе у стању аутентичне делузије (које Рудњев у својој културно-филозофској психоанализи изједначава са најблиставијим умовима човечанства, носиоцима стваралачког начела, тј. онима који се „увећавањем информација боре против ентропије“) је, узевши у обзир цело човечанство, јако мало (1%), док они који живе у стању синхронизоване делузије чине огромну већину – људи норме, који се крећу и оперишу унутар безброј еволуцијом норматизованих и социумом перпетуираних језичких игара, поунутрашњених конвенција, насталих као производ „халуцинација гигантске колективне психе“ (стр. 47). Једини излаз из колективне синхронизоване делузије у оваквој поставци ствари би био пут стицања Сопства, метаноје или спознаје Реалног (Лакан), који је управо развијање креативног потенцијала индивидуалне аутентичне делузије, постајање шизофреником, тј. „јединим нормалним човеком на Земљи“, „свесним лудаком“, који сопствену несвесну нарацију супротставља друштвеној, колективној, тиме је на парадоксалан начин „обогаћујући“, чинећи комплекснијом, али истовремено разоткривајући њену илузорност и арбитрарност у светлу „новог модела реалности“.

Може се рећи да је овакво наративно развијање аутентичне делузије као колико-толико кохерентног система рефлексije реалности, супротстављеног нормама и конвенцијама мишљења

које се тим развитком деконструишу и релативизују, управо оно што аутор покушава и у великој мери успева да постигне својим новим књигама. ♡

Milan Vičić

Milan Vičić is a senior undergraduate student of russian language, literature and culture at the University of Belgrade. He is also a translator and an associate of the Belgrade based book publishing house UTOPIA. He has two published translations for this publisher, the first being “Omar Khayyam’s Book of Revelations” by the Tajik writer Temur Zulfikorov (2016), and the second “What to do? 54 Technologies of Resistance Against Power Relations in Late-Capitalism” by Alexander Brener and Barbara Schurz (currently in print). In June and September 2016 he participated in conferences “Russian thought on the event: philosophical and cultural aspects”, and “From utopia to catastrophe: the soviet cultural experiment”, where he read papers on Dmitri Aleksandrovich Prigov. His review of the book “Prigov: notes on artistic nominalism” was published in the 90th number of the Matica Srpska Journal of Slavic Studies.



«В начале было слово», а в конце – жест

РЕЦЕНЗИЯ КНИГИ

АЙЛАМАЗЬЯН, А.М.; АРИСТОВ, В. В.; КНЯЗЕВА, Е. М.;
СИРОТКИНА, И. Е. (РЕД.), 2015: *Живое слово: логос – голос –
движение – жест. Сборник статей и материалов.* М.: РАН,
Институт языка РАН, ИЛО, 2015. – 480 с.



Данная книга, выпущенная издательством Новое литературное обозрение, представляет собой сборник статей и материалов, посвященных «живому слову» и прочитанных в рамках научной конференции, состоявшейся в 2012 году (12–16 апреля) в Москве. Сборник состоит из четырех равноценных частей: (1) История «живого слова»: люди, институты, теории, (2) Современные подходы к исследованиям и практике «живого слова», (3) Слово звучащее в литературе, искусстве, духовном опыте, (4) Слово и движение. Слово и танец. Слово и музыка. Посвящен этот сборник Ю. С. Степанову, выдающемуся лингвисту и культурологу.

В первый раздел – История «живого слова»: люди, институты, теории – включены труды, рассматривающие «живое слово» с диахронической точки, то есть они освещают историю возникновения этого феномена в трудах и деятельности ученых основоположников языковых дисциплин, связанных с «живым словом» как таковым. Эта первая часть раскрывается эпиграфом, в качестве которого взяты стихи С. Бирюкова, посвященные С. И. Бернштейну, а первый текст и посвящен именно этому ученому. И. С. Богатырева в тексте «Страницы биографии Сергея Бернштейна», по материалам и документам семейного архива, восстанавливает короткую биографию Сергея Игнатьевича, отмечая основные ракурсы его семейной и научной биографии. Биографическая цепочка подхватывается и вторым текстом в сборнике «Разве вас можно забыть?», написанным С. Л. Корчиковой, бывшей ученицей С. И. Бернштейна, под чьим руководством она потом, в аспирантуре, начала писать и кандидатскую диссертацию. В статье «Сергей Игнатьевич Бернштейн и его теория декламации» В. Шмидт из Германии пишет о возникновении декламации как таковой в начале XX века, которая за собой повлекла и создание Комиссии

по теории декламации под председательством Б. М. Эйхенбаума. Данная комиссия зародилась по предложению С. И. Бернштейна в лоне Института живого слова, основанного В. Н. Всеволодским-Гернгроссом, опираясь в большой степени на теории немецкого аналитика звука Э. Сиверса. Далее из текста мы узнаем о дальнейшей судьбе фонетического архива С. И. Бернштейна и комиссии по теории декламации после закрытия Института живого слова в 1924 году. Автор излагает и достижения самого Сергея Игнатьевича в области теории декламации, созданной на основе анализа звуковых записей – восковых валиков – поэтов серебряного века (А. Белый, О. Мандельштам, В. Рождественский, А. Блок и др.). В четвертом тексте «Деятельность кабинета изучения художественной речи (при Государственном Институте истории искусств) в контексте исследований театральной декламации» В. В. Золотухин, признавая огромный вклад внесенный «кихровцами» в изучение авторского чтения стихов, свое внимание обобщает, в первую очередь, в сторону изучения сценической речи, которой С. И. Берштейн интересовался с самого начала своей научной деятельности. Сценическую речь «кихровцы» изучали на материалах снятых с актеров Камерного театра, Передвижного театра П. Гайдебурова, Театра Мейерхольда и др.

Ряду работ, рассматривающих историю и проблематику изучения «живого слова» и теорию декламации, принадлежит и статья на английском языке «“Живое слово” Isegoria and the politics of deliberation in revolutionari Russia» Крейга Брандиста, в которой автор усматривает и политический фон изучения этих феноменов в послереволюционной России.

Очередная статья в настоящем сборнике под названием «“Музыка” и “партитура” живого слова: творчество и предписания в

теории раннего советского словесного искусства» принадлежит Е. Чоун, в которой автор прослеживает «динамику изменения и интерпретации роли формы в развитии понятия живого слова в теории русского словесного искусства» в период с начала 1910-х до конца 1920-х годов. В фокусе исследования находятся работы таких авторов, как Ю. Э. Озаровский, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. М. Пешковский, Э. Сиверс, О. Рутц и др. Е. Чоун и К. Брандист совместно публикуют в этом сборнике и «Отчет о деятельности Государственного института слова в связи с историей его возникновения», основанного на речи К. В. Сережникова, «представленной на общем собрании Института слова в Москве в честь празднования его первой годовщины». Ф. С. Дворник в статье «Итоги исследований В. Н. Всеволодского-Гернгросса в области декламации и их связь с деятельностью экспериментального театра». В работе речь идет о увлечениях В. Н. Всеволодского-Гернгросса архаическими формами театра и декламацией вообще, в результате чего исследователь и создает «общую теорию декламации», а, немного спустя, последуют и две книги: «Теория русской речевой интонации» (1922) и «Искусство декламации» (1925). Внимательное изучение интонации привело к выделению исследователем десятка простых интонаций. Хоровая декламация становится «визитной карточкой» Экспериментального театра.

И. Е. Сироткина в статье «“Тьфу, черт, опять они тут пляшут!” Пластика, ритмика и музыкальное движение в Институте живого слова» раскрывает связи «Союза третьего возрождения» и студии пляски «Гептахор» учениц Высших женских курсов и Института живого слова в идее возрождения искусства «орхестрики». Речь идет, в первую очередь, о том, какое место занимают жест, танец и пластика в этой идее. Д. О. Торшилов в труде «“Письмо, написанное

в сердцах” в теории слова Андрея Белого и в стихах О. Мандельштама на его смерть» связывает концепции «живого слова» у Андрея Белого с деятельностью Института живого слова. На своих лекциях А. Белый говорил, согласно словам автора, об «оживлении» слова литературной классики при помощи специфических формально-герменевтических процедур». Эти концепции А. Белого отразились и в стихах О. Мандельштама, откликнувшегося на его смерть, а Д. О. Торшилов обращает внимание и на эти стихотворения. Первую часть сборника закрывает публикация набросков лекций, сохранившийся в РГАЛИ, Андрея Белого, подготовленная *Е. В. Глухой и Д. О. Торшиловым*.

Второй раздел – Современные подходы к исследованиям и практике «живого слова» – открывает статья «О звуковом архиве “лица петербургской поэзии: 1950–1990”» Ю. М. Валиевой. Автор пишет о Звуковом архиве, организованном им при кафедре Истории русской литературы филологического факультета СПбГУ, на основе материалов собранных с 2009 по 2014 годы с базой данных пополняемого характера. Второй текст – «Живое поэтическое слово: ритмика звучащего стиха и языковые факторы ее актуализации» – написан *Е. М. Князевой*. Данную работу автор строит на проверке, как минимум, двух важных выводов Института живого слова: меняется ли ритмика звучащего стихотворного текста (силлабо-тонической системы стихосложения) при его озвучивании автором в сравнении с ритмикой печатного текста и посредством каких языковых факторов происходит изменение ритмики стиха при авторском исполнении. В работе рассматриваются и другие, смежные с предыдущими вопросы, как например сверхсхемная акцентуация, схемная акцентуация безударного икта, авторский орфоэпический выбор и др.

Н. А. Азарова в статье «О понятии саунд в поэзии (саунд как категория коммуникации в современной поэзии)» занимается вопросом «насколько термин саунд продуктивен для характеристики собственного поэтического дискурса», утверждая при этом разницу между понятиями саунд и декламация. Статья Д. Иоффе «“Музыка” как текстуальность кода: к вопросу о звуковой топике московского концептуализма (предварительные описания и обзор первичных источников)» построена на материалах личного общения автора с некоторыми деятелями концептуалистского движения, как например С. Ф. Летовым. В поисках источников концептуального искусства в России автор касается «авангардного базиса», то есть театра обэриутов, затем авангардных деятелей в других видах искусства (Малевич, Татлин), значимости исследований А. Туфанова и др. В данный раздел включен и короткий обзор мастер-класса С. Е. Бирюкова, проведенного в рамках конференции, в котором участвовали еще и молодые поэты Елена Борок, Денис Безносков, Дарья Лебедева и Анна Харитонова. Вторую часть замыкает статья В. В. Аристова «Гипотеза Сепира-Уорфа как аксиома поэзии и лингвистические инварианты внутреннего движения в стихотворении», которую автор строит на исследовании слова как такового в разных языках, сопоставляя их со стихотворным материалом русского языка.

Третий раздел – «Слово звучащее в литературе, искусстве, духовном опыте» – посвящен слову, как феномену в литературе, искусстве и духовном опыте. Раздел открывает статья «Тургенев как чтец» П. Бранга, в которой он вслед за М. Эйхенбаумом (и некоторыми немецкими филологами) развивает идею «слуховой» филологии наряду с «глазной» и это весьма характерно для И. С. Тургенева, так как «он всегда стремиться рассказывать,

он всегда обращается к слушателю» и поэтому «диалог – слабое место его романов». Автор занимается еще и такими вопросами: какую роль играет декламация стихов в рассказах, повестях и романах Тургенева, какая роль чтецов и др. Е. Вельмезова в статье «Об исследованиях неповторимости “живых голосов” отраженных в романе А. Солженицына “В круге первом”» автор занимается одной из множества разновидностей науки о языке, вплетенной А. Солженицыным в роман «В круге первом». В фокусе этой работы находится «исследование по “неповторимой индивидуальности” живых голосов», то есть прослушивание властями разговоров. В статье «Теория “устности” Анри Мешонника» Э. А. Дейнека рассматривает ироническое замечание французского поэта, лингвистика и переводчика Анри Мешонника, касательно концепции устности (фр. *oralité*), которая по его мнению «входит в моду».

С. Ю. Бочавер в труде «Театральное слово: устное или письменное» занимается той идеей, что в некоторых языках, в том числе и в русском, согласно замечанию М. Угарова, сосуществуют два языка: устный и письменный. В этой статье С. Ю. Бочавер за этим следит на материалах «различных составляющих драматического текста». Очередная статья в третьем разделе принадлежит «перу» О. Коваля. В тексте под названием «Визуальное высказывание и живая речь» искусствовед Олег Коваль пишет о, так называемых, визуально-лингвистических гибридах, направленных «в своей эмбриологии на письменную речь, флюиды которой подхватывает искусствоведение, стремящееся совершить транссемиотический перевод визуального в вербальное». В. А. Постовалова в статье «“Живое слово” в мистико-аскетическом опыте православия (исихазм и имяславие). К столетию начала афонских споров XX века об имени божием» делает историческое освещение религи-

озно-философской проблеме понимания и трактовки исихазма и имяславия.

Дополнительное освещение феномена «живого слова» в связи с религией делает и С. Е. Никитина в статье «“Живое слово” в русском народном протестантизме». В ней автор рассматривает слово как таковое с точки зрения народного протестантизма и некоторых русских сект (духоборы, молокане, хлысты), понимающих слово, прежде всего, как устный/звуковой феномен (сказанный или спетый). Е. В. Короткова исследует «Рукодвижения в фольклоре и авангарде». В своей работе Е. В. Короткова рассматривает «руку» как «фрагмент русской концептосферы в лингвокогнитивном аспекте, а именно движение руки как воплощение слова и мысли, как отражение подсознания» в фольклоре и авангарде.

Третий раздел закрывает статья В. В. Феценко «Голоса за пределами логоса: глоссолалия как коммуникативный феномен». Идея автора – попытаться «рассмотреть феномен глоссолалии как особой разновидности языковой деятельности, проявляющейся в разных областях культуры, и выделить отличительные черты глоссолалической речи как коммуникативной практики».

Последний, четвертый раздел этого сборника озаглавлен как «Слово и движение. Слово и танец. Слово и музыка». Открывает этот раздел статья В. П. Зинченко «Гетерогенез слова, образа и действия», где автор, делая обзор размышлений поэтов, художников, философов и психологов о слове, ставит перед собой такие вопросы: какое отношение это все имеет к гетерогенезу слова, образа, действия? И как образ и действие становятся словом, делают его главным принципом *cognoscendi*?

Е. Ю. Потяева в статье «Звучащее слово: семь уровней воздействия» пытается отдать заслуженное место книге Б. Ф. Поршнева

«О начале человеческой истории», в которой автор занимался проблемой «возникновения СЛОВА и ЧЕЛОВЕКА». Автор отмечает три уровня речи, определенных Б. Ф. Поршневым и еще добавляет «те уровни жизни слова, которые лежат ниже и выше “поршневских”». «Невербальный компонент в образах персонажей: “Энеида” Вергилия» – название третьей статьи в этом разделе, в которой автор Т. Ф. Теперик руководствуется мыслью Лосева, что «бессознательное в характерах персонажей “Энеиды” изучено мало», поэтому автор этой статьи обращается к анализу «невербального поведения персонажей». Н. А. Фатеева в статье «Языковое отображение танца в стихах и прозе» рассматривает, как сама пишет в начале «тексты, в которых отображены танцевальные движения и атмосфера светского бала». Автор это делает на материале художественных текстов (И. А. Бунин и Б. Л. Пастернак, А. Белый). К. И. Ташкеева в статье «Кармен бросает вызов – самой себе, или Образно-символическая организация внутренней формы танцевального высказывания» интересуется вопросом «в каком месте и в какой момент проявляется грань между образом более или менее здоровой фантазии и художественным образом или даже образом символическим?», напоминая при этом, что «смысл-логос может быть организован разными путями во внутренней форме как слова, так и жеста. В качестве примера автор обращается к балету кубинского балетмейстера Альберто Алонсо «Кармен-сюита». А. М. Айламазян в статье «О механизмах музыкального переживания: опыт музыкального движения» пытается ответить на вопрос правомерности соединения движения с классической музыкой, а также и о самой цели этого соединения, останавливаясь на его психолого-педагогических целях, методе музыкального движения, как и на «познавательных, исследовательских возможностях,

которые открываются в рамках педагогического эксперимента и практики». «Проблема музыкального переживания сквозь призму опыта его организации в методе музыкального движения» и станет предметом исследования данной работы.

Совместная статья *А. С. Сильницкой* и *А. Н. Гусева* «Отражение демонстративности и коммуникативной активности личности в вокальных характеристиках речи» фокусируется на «выделении таких акустических параметров из речевого сигнала, которые имеют устойчивую связь с индивидуально-психологическими характеристиками говорящего». Внимание обращается на такие элементы, как понятие интонации, акустические корреляты интонационных явлений в речи, психологические исследования интонационных явлений в речи и др. Статья *В. Н. Холоповой* «Понятие “интонация” в музыке: происхождение и развитие» останавливается на сильном влиянии деятельности Института живого слова на российскую музыкальную культуру, в том числе и на важности понятия «интонации», введенного и разработанного *Б. А. Астафьевым*, а потом и *Б. Л. Яворским*. Данная статья освещает и историю сотрудничества *Б. А. Астафьева* с *В. Н. Всеволодским-Гернгроссом* и Институтом живого слова. *Д. Б. Горбатов* в статье «Тематический и рематический компоненты как сущностная основа речевой и музыкальной интонации» настаивает на ответе на существенный вопрос: «правомерно ли вообще сравнивать интонацию речевую и музыкальную как родственные феномены?», стараясь одновременно четко определить тематическую и рематическую фазы. *П. Б. Ландо* в статье «Роль живого поэтического слова в композиции сцены дуэли оперы *П. И. Чайковского Евгений Онегин*» показывает на примере сцены дуэли из оперы *П. И. Чайковского* «как одна пропетая поэтическая

строка становится источником смыслового движения не только в пении оперного артиста, но и партии оркестра, служащего образному раскрытию драматического действия всей картины этой оперы».

Статьей замыкающей четвертый раздел и весь сборник одновременно, является текст «*Embodying the literary form: Approaches to the corporeal aspects of poetry in the works of Russian formalists at the Institute of the live word and beyond*» А. Хадберг-Олениной, занимающейся телесными аспектами в работах и достижениях деятелей Института живого слова.

Данный сборник лишний раз подтверждает, что слово как таковое все еще не исчерпано, и оно не перестает волновать исследователей самых разных профессий. Пестрота и многообразность тем, соединяемых одним общим знаменателем – феноменом «живого слова» в разных областях филологии, делает этот сборник поистине ценным источником информации для широкого круга исследователей и знатоков, но он одновременно может быть интересным и более широкому кругу читателей. ♡

Никола Милькович

Никола Милькович – аспирант Филологического факультета Белградского университета, – является преподавателем русского языка и литературы. Круг его исследовательских интересов составляют древнерусская литература и ее влияния на русскую литературу XIX и XX веков и русский символизм. Он принимал участие в международных конференциях в Белграде, Москве и Санкт-Петербурге, а его работы напечатаны в таких журналах и сборниках, как Славистика, Сборник Матице српске за славистику, Арабески Андрея Белого и др.

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР



SLAVICA TERGESTINA volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

SLAVICA TERGESTINA is indexed in *The European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS)*.



ISSN 1592-0291

18



9771592029007