

# ТРЕБОВАНИЯ К УПАКОВКЕ В СТРАНАХ ЕВРОПЕЙСКОГО СОДРУЖЕСТВА

## НОРМЫ ДЛЯ БЕЗОПАСНОСТИ ТОВАРОВ ДЛЯ ПОТРЕБИТЕЛЕЙ

Регламентируются состав некоторых упаковочных материалов и качество оборудования, используемых в производстве продовольственных товаров. Применяемые правила в ряде случаев очень сложны. Например, использование пластмасс в изделиях, соприкасающихся с продуктами питания, допускается только, если они изготовлены из определенных, безопасных для здоровья потребителей компонентов (мономеров и другие вещества — всего 500 наименований). Основанием для включения того или иного вещества в такой "позитивный" список является предоставление фирмами-производителями технологических и токсикологических данных, доказывающих его безвредность даже при длительном пользовании.

Проверку осуществляет действующий при Комитете ЕС Научно-технический комитет по продовольствию. Сбыт и использование в контакте с пищевыми продуктами пластмасс с включением компонентов, отсутствующих в списке, запрещен во всех странах ЕС. Действие этих ограничений затрагивает широкий круг продукции, включая разного рода упаковку, кухонные принадлежности и посуду, оборудование и инструмент для пищевой промышленности (например, лента для транспортеров на линиях разделки и упаковки) и ряд других товаров.

## ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ НОРМЫ

Важным направлением усиления требований к качеству продукции, допускаемой на рынок ЕС, являются экологические нормы.

В настоящее время в ЕС действует около 280 законодательных актов, касающихся проблем загрязнения воздуха, воды и почвы, управления отходами, мер предосторожности по отношению к химикатам, экологической оценки, биотехнологии и т.д.

В последние годы в странах ЕС резко повысились экологические требования к упаковке промышленной и продовольственной продукции, которые постепенно также становятся обязательными. Их цель — предотвратить загрязнение окружающей среды использованной тарой и веществами, выделяемыми при ее ликвидации, особенно путем сжигания.

В начале 90-х годов в ЕС (в составе 12 стран) производилось ежегодно около 50 млн. т упаковочных материалов, но только 1/5 из них использовалась повторно. Отдельные страны ЕС, такие, как Дания, Германия и Нидерланды, уже приняли ряд жестких экологических норм в отношении упаковки. Например, в Дании в ряде случаев запрещено применение металлической тары, для некоторых жидких товаров предписывается повторное использование стеклянных бутылок.

В целях решения этой проблемы органы ЕС приняли в 1994 г. директиву, предусматривающую единые для всех стран-членов обязательные требования к упаковке; без их соблюдения товар не может быть допущен на единый рынок сообщества. Речь идет обо всех видах упаковки, применяемой в торговле, промышленности, кондитерском деле, а также в быту. К числу обязательных требований, которые предлагается постепенно ввести, относятся следующие:

объем и масса упаковки должны быть минимально необходимыми для обеспечения сохранности товара и безопасности Потребителя;

в состав упаковки могут входить лишь минимальные количества вредных веществ (в частности, должны быть установлены предельно допустимые нормы содержания свинца, кадмия, ртути, хрома);

по своим физическим свойствам и дизайну упаковка должна быть пригодна для многократного использования, а после окончания срока службы — для извлечения из нее ценного сырья или отдельных компонентов.

Ставится цель — в течение 10 лет с момента вступления директивы в силу добиться утилизации 90 % использованной упаковки по массе и 60 % входящих в ее состав сырьевых материалов. Предполагается в дальнейшем обеспечить возврат конечными потребителями торговцам 100 % тары (включая упаковку импортных товаров) для ее повторного использования или рециклирования.

До последнего времени из стран ЕС в данной области лидировала Германия. Ее законодательство обязывает производителей организовывать сбор своей упаковки у торговцев и потребителей. Этим занимаются специальные фирмы, услуги которых производители оплачивают в складчину.

## ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ СЕРТИФИКАЦИЯ И МАРКИРОВКА

В странах ЕС сертификацию по экологическим требованиям применяют с 1992 г. Установлены критерии для проведения оценки экологической безопасности продукции на различных этапах ее жизненного цикла и правила присвоения экодзнака ЕС продукции и технологиям.

Экомаркировка призвана информировать потребителей об экологических свойствах товара. С 1992 г. для маркировки потребительских товаров, наносящих наименьший вред окружающей среде, применяется "зеленый" знак ЕС, изображающий цветок с 12 лепестками-звездочками и буквой E в середине. Такой знак присваивается компетентными органами стран-членов, исходя из экологических норм ЕС. Однако он не применяется для маркировки продовольствия, фармацевтических товаров и опасных химических веществ, в отношении которых действуют особые правила.

Экологический знак ЕС не отменяет применения национальных знаков, как, например, изображение "Голубого ангела", учрежденного Немецким институтом товарных гарантий (используется для маркировки экологически чистых товаров, в том числе многоцветных транспортных упаковок и многоцветных деревянных ящиков для фруктов и овощей). На упаковке немецких товаров может также ставиться знак "Зеленая точка", подтверждающий, что производство данного товара является экологически чистым и тара под-

лежит переработке. В Скандинавских странах введен экодзнак "Белый лебедь".

В настоящее время экомаркировка не является обязательной, поэтому ее можно считать рекламным средством, повышающим конкурентоспособность товара.

До 80-х годов ведущие зарубежные фирмы считали, что учет экологических требований может снизить конкурентоспособность их продукции в связи с дополнительными затратами на производство более экологически чистой продукции. В последние годы возобладала точка зрения, что экологический имидж товаров может способствовать повышению конкурентоспособности фирмы-производителя.

Неиспользование экологической сертификации и маркировки предприятиями, экспортирующими в страны Западной Европы экологически чистую продукцию, нередко ведет к снижению цен на нее на 20-30 %.

### **ТРЕБОВАНИЯ К ЭТИКЕТИРОВАНИЮ, МАРКИРОВКЕ И УПАКОВКЕ**

В ЕС унифицированы правила, касающиеся этикетирования, маркировки и упаковки широкого круга продовольственных и промышленных товаров.

Требования к этикетированию призваны улучшить информацию потребителей о качестве продаваемой продукции. Наиболее детально в этом отношении регламентируется торговля продовольственными товарами, как правило, поступающими в продажу в закрытых упаковках. Этикетки и реклама на такую продукцию должны отвечать следующим требованиям: не вводить в заблуждение потребителя, не содержать медицинских показаний (за исключением минеральной воды, зубной пасты и некоторых других товаров), не выдавать обычные свойства товара за какие-то особые свойства, выделяющие его из общей массы подобных товаров.

В этикетках на пищевые товары должны содержаться некоторые обязательные сведения о продукте по унифицированной форме. К таким обязательным сведениям относятся:

наименование продукта. Если в каких-либо законодательных или административных актах ЕС или стран-членов приводится определение данного товара, то следует обязательно пользоваться этим определением. Например, название "икра" может применяться только к продукту, полученному от осетровых рыб. В остальных случаях экспортер может по своему выбору использовать как название, принятое в стране потребления, так и местное название в стране производства (или оба названия одновременно). В названии товара должны быть четко отражены его природа и физическое состояние (мед натуральный, кофе растворимый и т.п.);

перечень ингредиентов. В их число входят все компоненты, использованные при производстве данного товара, включая различные добавки, которые указываются в убывающем порядке соответственно их доле в готовом продукте;

масса — нетто;

минимальный срок годности;

особые условия хранения и использования;

название фирмы-изготовителя или поставщика;  
район производства, если это важно с потребительской точки зрения (например, для виноградных вин).

Обязательным является указание номера (шифра) поставки конкретного товара, а в розничной продаже — также его цены. Номер поставки дает возможность в случае необходимости изъять данную партию товара с рынка без ущерба для торговли остальным товаром. Цена должна быть указана таким образом, чтобы потребитель мог легко сравнить ее с ценами конкурирующих товаров.

Установлены правила фасовки продовольственных товаров для розничной продажи, а также максимально допустимые отклонения от массы, указанной на этикетке.

Торговля продовольственными товарами, не отвечающими этим требованиям, запрещается на всей территории ЕС.

С 1990 г. принята стандартная форма отражения в этикетках и рекламе химического состава и энергетической ценности пищевых продуктов. Она должна даваться на видном месте, в простой и понятной для потребителя форме. Расчет калорийности делается по коэффициентам, зафиксированным в директиве Совета ЕС ( в калориях или килоджоулях на 1 г вещества). Указанные сведения направлены на повышение культуры питания населения, предоставив потребителю возможность выбора оптимального для него рациона.

Требования к этикетированию бытовых электротоваров направлены на то, чтобы привлечь внимание потребителей к энергоэкономичным товарам. Предприятие-изготовитель или же импортирующая фирма должны при выпуске названной продукции позаботиться о специальной этикетке, выполненной по установленному стандарту и содержащей информацию об энергопотреблении предлагаемого потребителю электроприбора, а в некоторых случаях — и об уровне шума. Поставщик обязан снабжать торговцев необходимым количеством ярлыков и проспектов с указанием этих данных, а также предоставлять компетентным органам стран ЕС техническую документацию для их проверки в течение 5 лет с момента выпуска последней партии товара.

Особенно строгие единые правила действуют в ЕС в отношении этикетирования и маркировки продукции, употребление которой связано с потенциальной опасностью для здоровья потребителей (минеральные удобрения, предметы бытовой химии и др.). Этикетки на эти товары в обязательном порядке должны содержать следующую информацию: наименование и химический состав продукции, название и местонахождение предприятия-изготовителя, торгового агента или импортера, перечень потенциальных рисков для потребителя, меры предосторожности, которые необходимо соблюдать в процессе хранения и использования данного продукта.

Предусмотрены выразительные условные знаки, сигнализирующие об опасности. Например, емкости, содержащие токсичные и легковоспламеняющиеся вещества, помимо соответствующих надписей на этикетках должны быть снабжены крышками или запорами, которые исключают доступ к ним детей, и знаками опасности, различаемыми на ощупь.

Приняты директивы об этикетировании различных медицинских и фармацевтических товаров. В целях безопасности потребителя предусматривается, в частности, обязательное вложение вкладыша (листочки) в упаковку всех медикаментов.

Специфические правила применяются в отношении этикетирования и маркировки текстильных товаров. Их цель — предотвратить возможность фальсификации волоконного состава пряжи, тканей и изготовленных из них изделий: например, продажу под видом чистошерстяных или шелковых изделий, выполненных из тканей с другим составом.

При продаже изделия конечному потребителю, а также в каталогах, проспектах, на упаковке и на этикетках название и волоконный состав изделий должны быть легко читаемы и заметны.

Принята директива по маркировке материалов, используемых для изготовления основных компонентов обуви: верх, подкладка, подошва. Она должна включать информацию о материале, на который проходится не менее 85% поверхности или массы этих компонентов. Информация в виде графических изображений должна помещаться хотя бы на одном предмете из пары обуви. В директиве дается подробное определение различных материалов: кожа, натуральные или синтетические текстильные материалы, каучук и пр.

Применительно к этикетированию и маркировке следует иметь в виду, что даже в тех случаях, когда указание каких-либо данных на этикетках, ярлыках или упаковке товаров в странах ЕС является пока факультативным (добровольным), отсутствие информации воспринимается потребителем как свидетельство более низкого и даже сомнительного качества товара, что сказывается на его цене.

Наконец, в ЕС усиливаются требования штрихового кода на упаковке. Международное стандартное штриховое кодирование распространяется с 70-х годов, сначала на добровольной основе, а затем фактически в обязательном порядке. Многие страны уже отказываются импортировать, например, продовольственные товары без такого кодирования.

**ВЛАДИМИР АРИСТОВ**

## **ПРОБЛЕМЫ ОБОЛОЧКИ**

*комментарии к «таре и упаковке»*

*Для того ль заготовлена тара  
Обаянья в пространстве пустом,  
Чтобы белые звезды обратно  
Чуть-чуть красные мчались в свой дом!*  
— О. Мандельштам

«Открытое»-«замкнутое» — этот перемежающийся символ тревожит наши глаза в начале тысячелетия. Что может быть тяжелее открывающегося неизвестного океана времени для сознания, выходящего из столетия, которое свистящим сатурновым диском идей срезало созвездие головы? Потеря высших устремлений и ценностей обернулась тотальной жаждой суицида в XX веке. Невозможность вместить пустыню бесконечности — так видится время, если все отдано только *человеческому* сознанию — ведет к отсроченному самоубийству — страх бессмертия сильней страха смерти. В бесприютности бесконечного предстоящего времени потерянного уму мнятся лишь чудовищное повторение, неизбывная скука и уныние. Но этот ум может принадлежать облаченному в броненосные панцири слетевшихся виртуальных рептилий человеко-оформленному существу. Оно с оружием в руках, непрерывно борется с нечистыми людьми и вещами, считая, что мир засоряется, что в него вторгаются враги, которых надо уничтожать, при этом он думает, что подстерегает и поражает другого, но на самом деле — себя. Постоянные факты ненависти и насилия внушают нам, что всем не хватает места в мире. С этим невозможно смириться. В открывающемся времени — новая неизвестность, и надо попытаться найти хотя бы слабую надежду на новую оболочку, которая не противоречила бы искуплению, вместила бы все пребывающие времена и в открытом мире давала бы очертания стен дома будущего.

Поэтому предлагаемая к обсуждению тема «оболочки» не является абстракцией, предполагающей лишь цепь интеллектуальных, академических упражнений. Отчаяние и чаяния нынешних людей, разрывы, зримые в рубеже тысячелетий, требуют ответить на вопрос о связи времен, вещей и людей, когда недостаточно «очевидных» или подразумеваемых ответов, которые даются нынешней культурой и обществом. Именно поиск связей, нитей коммуникаций, попытка создать единую ткань времени, чтобы неизбежный разрыв в числах (лет, десятилетий, веков и тысячелетий) не вел к таким же катастрофическим пробелам в сознании и умах.

Именно образ взыскуемого нового «открытого замыкания» может преодолеть угнетающую бесконечность. И распространенный взгляд на со-

бытия и предметы, когда происходит разделение на «ценное» и на изымаемое из мира, ненужное, «тару» (этимологически это слово восходит к «вычету», «отбрасываемому»). Цель и состоит в том, чтобы понять, что в мире должно пребывать все, и сама униженная и отбрасываемая «тара» намекает на это и говорит о возможном поиске форм для совместного существования единиц бытия. Это подразумевает поиск объединяющей поверхности, оболочки, которая удержит, даст возможность совместиться, «упаковаться» в мнимо ограниченном нашем пространстве.

Нет уничтожающего разделения, есть тонкая граница, поверхность между сущностями, которая способна обнять их изнутри всех. «Монада не имеет окон» — эта формула монадологии Лейбница сейчас требует изменения, и создание модели монады с открытыми окнами — одна из важных метафизических задач (такой образ и будет в самом общем виде наброском для структуры с новым способом «замкнутости-разомкнутости»). И бесконечно-тонкая, «незримая» сейчас и непроницаемая оболочка должна найти сложную структуру, чтобы она открывалось внутрь и вовне и обрела собственное многомерное пространство, так что можно было соединить прежде несоединимое, страдающее в своей разделенности и забвении.

Само название журнала «Комментарии» оказывается значимым потому, что «комментарии» здесь могут пониматься как оболочки будущего (отчасти они являются и строительными лесами в цветных сетях) для только прозреваемых образов. Они появляются раньше слов и являются семантическими моделями, элементами логоса, языка, который не разделен изначально на элементы.

В нашей работе нам показалось, что изложение наиболее удачным будет в форме отдельных пунктов, а не в виде связной статьи. Иначе эта работа угрожала бы, разрастаясь, достигнуть величины книги, а необходимо отчетливо и сжато обозначить проблемы, которые лишь примерно соотносены друг с другом. Отвлеченность темы указывает на предельную обобщенность вопросов, а ее мнимая нейтральность позволяет высказать самые разные, независимые и, может быть, даже противоречивые мнения. Внутри одной статьи поиск таких соответствий мог бы обозначить формальные узлы пересечений проблем, их интуитивно определяемых связей и граней.

## 1. Проблемы соединения времен

Можно рассматривать это как гипотетический проект, где все времена были бы способны проникать друг друга, не переполняясь. Здесь перед нами — проблематика возможного преодоления «безнадежной бесконечности», поскольку времена непрерывно прибывают, но в обычном представлении нет вместилища для их совместного существования, поэтому уничтожение части из них видится чуть ли не как экологическая задача. Не хотят понять, что убыль уже совершенного — это то, что постоянно подтачивает ствол человеческого бытия. Но как создать ту многократную и прозрачную оболочку, что вместила бы эти времена? Само существование должно становиться оболочкой и присутствием внутри нее. Внутреннее — семантическая оболочка внешнего, и может быть, она прочней чем взгляд наш, который видит лишь киноварный

чем взгляд наш, который видит лишь киноварный шов-узор, этот красный диапазон мира — пересеченную сетку и штриховку тенистую крови.

Проблемы взаимопроникновения времен означают ощущение (и реализацию) живого космоса времени. В этом поиске огромной плотности различных времен очевидно присутствует проблематика соотношения виртуального и реального («виртуального»). Нынешние технологии, прежде всего компьютерные и виртуальные, предлагают свои странные, но обнадеживающие варианты решения. Число как мера точности и предельной определенности означает не только постоянный соблазн для туманностей человеческого мозга. Не только угрозу прирожденной человеческой неопределенности и спасительной безответственности. Не только вызов людской слабости, которая часто предлагает верные пути выхода из кризиса. Число здесь указывает и на способ соединения, пересечения в «световом фокусе», в месте скрещения лучей, в одной точке пространства и времени, ибо числа как элементы идеальной природы могут совмещаться в едином месте без потери своей различимости.

Но здесь есть искушение, зависть человека к своему творению, желание подражать ему: проблема искусственного интеллекта — это проблема зависти. Человек завидует способностям машины и ищет пути, которые он называет, например, «искусственное сознание», чтобы, убирав свои мыслительные способности, упроститься, перейти в «искусственное», слиться с ним, отказавшись от собственно человеческого. Это укороченный фаустианский цикл, суррогат договора с механикой — и основные силы должны уходить не на предотвращение наступления новой техники, но чтобы удерживать границы собственно человеческого (и расширять при этом ее пределы) в человеке. Это тоже проблема границы, проблема оболочки. Но она же означает и поиск «интерфейса» — способа соединения виртуального мира и мира гуманитарных человеческих ценностей в определении возможностей концентрации, точности и открытости в мире.

Образ компактной упаковки уже отчасти реализуется в компьютерах, сетях интернета и биотехнологических предметах. Ноосфера становится реальной оболочкой и сетью в культурном слое сложных коммуникаций. Тютчевские стихи «как океан объемлет шар земной, земная жизнь кругом объята снами» призывают думать не только о смыслах нерасшифровываемых элементов подсознания, которые буквально пронесаются и летают в воздухе, но и о том, чтобы создать множество индивидуальных «ноосфер», с которыми можно было бы выходить в виртуальную стратосферу, и которые могли бы привести его в континенты сознаний других людей

Историческая структура и поверхность меняется с изменением понятия исторического факта. Того, что создавало ощущение и смысл истории. Новый смысл понятия "конец истории" соответствует общей концепции постмодерна с его ощущением и технологиями финала мирового процесса. В противоположность Фукуяме и др. историческое надо понимать не как ряд глобальных изменений, жестов правителей, волеизъявлений масс и т.д. — только в этом смысле хотелось бы пожелать, чтобы

история закончилась — но как проявление всего происходившего в отдельных человеческих жизнях. Возвращенное и удержанное всеобщей памятью — это и могло бы стать прообразом исторического в ином, — на первый взгляд сниженном, — но в чем-то и более возвышенном, истинном смысле. Общие для всех исторические события тогда бы являлись некими суммарными выражениями отдельных восприятий. Сделать это необычайно трудно. Но в таком подходе, во всяком случае, видна отдельная жизнь. Она не подавлена неким тоталитарным стремлением представлять историю лишь как события в масштабах стран или решениями и деяниями "больших людей", для которых "средний человек" уподоблен песчинке в песочных часах.

Память — это оболочки прошедших времен, хранители прошлого, но и прозрачные стекла, через которые времена не только "видят" друг друга, но и взаимодействуют друг с другом, не опасаясь разрушиться — это условия их сохранения и развития, где структура прошлого требует уточнения и усложнения, чтобы историю понять, ее надо пересоздать (конечно, переписывание истории в политических целях дискредитирует и заслоняет смысл этого).

Здесь предстает ландшафт будущего, который человек мог видеть как оболочку, он не опасался бы своего отсутствия там или своего присутствия в бессмысленной бесконечности — эта смыкающаяся поверхность могла бы смирить его с настоящим.

## 2. Проблемы поверхности связи между людьми

Нам предлагают бесконечно-размножимые варианты оболочек, чешуи, составленной из копий, телеизображений, букв или денежных знаков, но человеческое — уникально, и чтобы найти оболочку единственную во всей цельности, недробимую, надо обнаружить и вырастить формулу отождествления, когда человек способен соединиться с другими, не только с помощью временной и подозрительной поверхности, составленной из откопированных, заменимых и откровенно-временных деталей, но из всего «элемента-мира», который исчезает, как не может раствориться в универсуме высокое слово, которое ищет постоянно воплощения.

Структура мира — это его еще только прозреваемая поверхность, которая облекает сама себя, свертывается и строит внутреннее вовне, а внешнее — внутрь, это и структура соотношения человеческих сущностей, где каждый незаменим, но создает другого и зависит от него внутренне, то есть выход во всеобщее пространство людей происходит через каждого, и это единственный вход по смыслу, это единственная дверь "для меня" — дверей множество, но каждый может войти лишь через себя во всех, сквозь свою дверь в другие и обратно, но наполняясь уже иным, незнакомым прежде смыслом, который не смыла пыльца коричневая пыли на руках, подставленных свету в наших временных комнатах-оболочках, которые мы бесконечными повторениями в памяти пытаемся утвердить во всеобщем сознании, чтобы они явились не промежуточком мытарей между материей и духом, но чтобы этот промежуток — ныне объявленный зоной исчезающего расстояния, зоной теряющегося в

глазах существования, обрел свой полноценный световой размер и стал свободой постоянного обобщения и наполнения той и другой области. Световая подпись этого тонкого слоя перестанет быть гонимой — она явится.

Это и поверхности, создаваемые нашим зрением в соучастии в бытии другого человека. Это сплетение лучей зрения, когда видим другого человека. И видим себя сквозь его обратный, возвращенный взгляд, направленный к нам. Потом мы можем увидеть его так, как видит его луч зрения, пришедший от него к нам (увидевший нас), когда мы увидели его и попытались увидеть себя сквозь его зрение и т.д. Это ослабление, но постепенное уточнение зрения, которое образует поверхность — оболочку зрения, соединенную с другим или со многими другими людьми. Но это не только «изображение в разных зеркалах, если сто зеркал расположить вокруг» по словам Сквороды, — в новом отражении каждое «зеркало» столь же онтологически глубоко, как и отраженный им человек.

## 3. Проблема виртуальной оболочки для реального предмета

Путь идет не только от воображаемого к реальному, но и обратно. Можно говорить о сохранении материального в сосуде виртуальности. Например, катастрофические события (выстрелы, взрывы, пожары), помещенные, перенесенные в виртуальную оболочку, в область воображаемого, могут стать безопасными во внешней жизни. Хотя совершенно ясно, что этот мысленно обратимый путь («виртуальное» — «реальное») очень труден для осуществления. Сейчас он представляется фантастическим, но необходимо готовиться к тем проблемам (прежде всего духовного свойства, а не только технологического), когда он станет возможным для осуществления.

Проблематика копии и индивидуальности означает поиск путей выхода во всеобщее. Уже упоминавшаяся в предыдущем пункте, сейчас эта проблема подводит к области новых мыслительных и реальных технологий. Вся культура была "выковыванием копии" (как средством понимания и обмена знаниями и вещами). Один из очевидных примеров: деньги как всеобщие эквиваленции. В сложившейся культуре научные понятия являются общими для всех. Это предполагает и означает сбережение человеческого рода и возможность обмениваться людскими понятиями, словами, которые имеют всеобщий смысл. Такими действиями создаются оболочки, составленные из подвижных общих для всех, хотя и постоянно трансформируемых, элементов. При этом сохраняется родовое в ущерб отдельному. Отдельное чувствует свою защищенность такими родовыми понятиями, однако несомненный урон наносится онтологии личности, как только эти оболочки сжимаются. И государство, например, посягает на свободу отдельного человека. Сама философия копии, которой посвящены многочисленные современные исследования, изменяется сейчас. Развитие информационных технологий стимулирует появление совершенно

неизвестных проблем, связанных в частности с возможностями индивидуальности и угрозой личности.

Сами числа как проявление "умной" природы имеют черты униформы. Надо найти новые метафизические элементы, единицы, не теряя связи с "привычными числами", чтобы выразить пока недоступную индивидуальность. Но важно не разорвать существующие оболочки, и при этом найти новую топологию. Не отказ от денег, но поиск новых способов множественных эквивалентностей. Симптоматично, что Шпенглер начал критику западного мира с анализа смыслов чисел. Но такой анализ сам по себе уже недостаточен и недостаточно точен сейчас.

С этими вопросами связаны и способы компактного хранения и сохранения культуры. Культивирование моды намекает на более широкое понимание этого феномена. мода была некоторым отпечатком, сохранявшим неповторимую особенность ушедших эпох. Однако она предлагала единообразные формы для всех, что особенно очевидно на примере моды одежды. Но смысл копирующей визуальной матрицы меняется, можно ожидать, что помимо униформы одежды появится «уникум-форма», которая предполагала бы для каждого человека уникальные оболочки, одежды.

#### **4. Структура и границы между единицами бытия**

Определение характера границы между сущностями в современном мире приводят к компромиссу и экспансии, которая не имеет агрессивного характера, но становится углубленной в своем проникновении в онтологическое ядро другой сущности. Надо найти условия «неразрушения» — формулы отождествления. Современные физические и математические образы и аналогии с ними могут задать прообразы и модели таких процессов. Фракталы (здесь — это сложные поверхности, множества нецелой размерности), как один из образов точных наук, помогают признать новую свободу проявления детерминизма без фатальности. Модели ответственности свободного человека, не отрицающего мифопостроения, но растворяющие структуры "рока" при соприкосновении с ним. Здесь проявлены новые взаимоотношения между хаосом и порядком. Отчасти устаревший уже термин "конкуренция" может лишь приблизительно передать взаимодействие различных центров, представляющих отдельные сущности. Постепенно проступающие очертание берегов, отделенных и общих человеческих подвижных поверхностей со сложными изрезанными границами.

Здесь новое понимание границы и поверхности сознания, которое, выходя за свои пределы, стремится — в движении — сохранить себя. Новая «онтология отдельного» означает не отъединение от других сущностей, не изоляцию и замкнутость, но предельную концентрацию, чтобы выйти во всеобщую множественность, не разрушая своей единичности. При этом именно на границе происходит создание новых моделей бытия, идеального и материального. Наиболее прочного и нерушимого и при этом предельно обратимого и открытого к превращениям.

Такое объединение индивидуальностей есть способ динамического сохранения и развития этой создаваемой структуры, которая могла бы быть самоподдерживающейся и поддерживающей других, где процессы разрушения не приводили бы к необратимому разрушению единиц сущностей.

#### **5. Проект объединения символов и значений ("новая энциклопедия")**

Сказав об отдельных элементах, мы неизбежно приходим к вопросу об их совместном пребывании. Необходимо понять — по каким принципам может строиться собрание, компендиум определений, терминов, вообще элементов мира. В таком проекте отдельные единицы описания, статьи располагались бы не в алфавитном или ином *внеиерархичном* порядке (в порядке предписания, заданного "властителем этого словаря"). Они соединялись бы и тем самым образовывали меняющийся порядок системой ассоциаций — (схема гиперссылок в интернете слабое подобие этого, похожесть может ввести в заблуждение), — гипотетическое взаимодействие отдельных сущностей или статей, где все ранжиры, перечисления, алфавитные ряды не отменяются, но являются лишь некими организующими пунктирами. Истинная иерархия учитывает внешние воздействия, но должна, прежде всего, сама строить себя изнутри.

Создание и определение новых оболочек, «накопление их» — это не встраивание в мозаичный, фасеточный глаз культуры, как понимает свою задачу постмодернизм. Но создание живой поверхности, в перестроении которой учитываются взгляд и "взгляды" каждого человека. Эта пульсирующая сетчатка, которая не убивает в отдельном человеке его притязание на открытую, разворачивающуюся в неопределенную и неопределимую бесконечность, жизнь.

#### **6. Проблемы объемлющих языков**

Усложнение образа оболочки может означать прозрачность поверхности оболочки индивидуума, способной объединять и хранить другие сущности, которые могут быть стянуты в одном месте бытия. Внутреннее и внешнее переходят друг в друга. Виртуальная структура не всегда совпадает с топологической структурой и требует создания нового языка для своего описания. Язык здесь становится реальной действенной оболочкой, которая буквально ощущает своей границей разрастающуюся структуру виртуальных представлений и видений — она удерживает то, что можно назвать "внутренним зрением мысли" — ментальную устремленность без отчетливого визуального образа.

Промежутки между вещами — это потенциальные внесловесные оболочки. С другой стороны, промежутки между словами можно понимать как оболочки вещей. Новые взаимоотношения между словесным и внесловесным выражением и изображением несут возможности внесловесного мышления (не отрицая и словесного выражения). Проблемы оболочки — это проблемы границы изображения и выражения и стремление

превысить существующий способ путем выхода в более широкое и многообразное изображение, но при постоянном поддержании связи с существующим. Поверхность — в широком смысле — объемлет существующий способ. Осуществляя связь "поверх барьеров", она позволяет не только разделять, но и создавать связи в новом пространстве коммуникаций, — пространстве, которое казалось ранее несуществующим.

## **7. «Форма и содержание» — «форма и содержимое»**

Проблемы формы и содержания в искусстве (и не только в искусстве), вообще метод бинарных оппозиций, категорий может быть сейчас не просто дополнен новыми моделями, но осознан как метод мышления через более широкое пространство, которое способно удержать эти оппозиции, являющиеся в нем только точками. В этом видится образ монады с более широкими функциями, чем ранее, монады, *так* приоткрывающей свои створки и окна.

Проблема «формы и содержания» в согласии с темой «тары и упаковки» приобретает особенно странный и несколько ироничный характер. Здесь напрашивается к обсуждению вопрос «формы и содержимого» как его понимают в упаковочном деле. Когда обертка отбрасывается как шелуха. Хотя до покупки товара, до обмена его на эквиваленции — важен именно этот момент — оболочка и являлась самой важной частью товара. Она предстательствовала «от имени содержания» перед внешним миром. Но после совершения акта продажи часто она становится не нужной. «Единство формы и содержимого» расторгается, и упаковку рассматривают как предмет, подлежащий уничтожению. Смысл оболочки снижен до уровня зеркальной фольги обертки, картонной коробки, остающейся после извлечения вожделенной сути. Из матрешки извлекают матрешку, но оказывается, что она не является целью, она нужна только как оболочка для следующей матрешки, и так до бесконечности. Но надо увидеть и запечатлеть — буквально запечатать в не вещное, а вечное облачение сам предмет, даже если он выступает как очевидная оболочка для последующего.

В искусстве «форма и содержание» должны быть в идеале неотделимы, но известные модели типа «вина и бокала» или «губки и воды» (содержание как вода выжимается из губки — формы) все же намекают на их отделимость. Известная в филологии и философии (герменевтике) проблема внутренней формы пытается найти образ внутренней оболочки для слова и символа. Переходя постоянно с внешнего уровня по отношению к слову на внутренний, она способна дать образ некоторой сложной облекающей поверхности.

## **8. Формы раскрытия мысли, неразделимые понятия и новая «сумма»**

Оболочки развития мысли — ее незримые очертания — то, что оформляет и не позволяет смыслам разлетаться в беспредельное пространство — значат больше, чем понятие сверхзадачи, которая всегда

очерчена и кажется явно отстоящей от сознания. Здесь оболочка есть разрастающийся в пространстве, разлетающийся во все стороны в пространстве фронт самой мысли.

Самое важное — это поиск поверхности, связующей людей, облекающей их вечерней и летней полупрозрачной памятью, чтобы память не становилась тяжестью, это проблема сжаться, не сжимая, то, что доступно слову, которому обучают и которое *обучают* с детства — вместилищу множества смыслов, присущих предмету и которые так легко обозначаются кратким словом, допустим, «вода», и можно отвлечься от этого множества бесконечным повторением и называнием этого слова, так что будет видна звуковая поверхность этого слова, мы будем слышать ее, почти «дословно видеть», но как она смогла объять то множество знаков — нам пока недоступно.

Есть много понятий, которые кажутся нерасшифровываемыми, например, время, инстинкт, мышление. Но стоит в них — в попытке их глубинного осознания — войти всем усилием жизни, то можно увидеть, что они раздвигаются на множественность, их объясняющую. Однако эта множественность не должна быть раздроблена на отдельные не связанные между собой части, а своей суммой элементов как новой поверхностью будет способна объять и удерживать эти ускользающие понятия. Поверхность здесь — объединение и сумма равнодействующих, которая, тем не менее, указывает на их существование и вызывает увидеть каждого.

## ОБОЛОЧКА

...Образуется она исподволь, с начала жизни до конца младенчества. Момент осознания оболочки — центральный в жизни тех, кому не дано пережить её прорыва. Конец изоляции, гибель изолированной личности выходит за рамки человеческой судьбы, становясь фактом истории, пусть скрытым.

Прорыв оболочки — начало тяжкого духовного кризиса, который может закончиться либо рождением святости, либо победой зла. Основа святости в невозможности замкнуться в себе. Когда прорывается оболочка, исчезает понятие частного дела, разделение на “внутри” и “извне”. Личное переустройство совпадает с переустройством мира. Однако, сам по себе прорыв оболочки еще не предопределяет святости.

Потерявший оболочку ничего не может укрыть от мира, но и мир не может от него укрыться. Его собственное, личное свободно изливается в мир, причем без приспособления, непосредственно.

Потерявший оболочку беззащитен перед миром, но и мир перед ним беззащитен. Заключенные в оболочку ограничены и в добре и в зле.

Личность укрывается от мира в оболочку, но таким образом и мир укрыт от личного, вносящего в него сумбур. Приказ создать оболочку идет от мира. Она заявляет о себе первой осознанной обидой, а затем все уплотняется и уплотняется, пока недоверие не отделит личность от мира непроницаемой корой.

Одновременно с оболочкой зреет и разум. В миг её осознания он впервые говорит “не”, что-то исключает. И с того момента личность становится на путь разума, то есть исключения. В разуме сходится корысть мира с корыстью личности. Он проводит между личностью и миром взаимоприемлемую черту. Это и есть личностная оболочка. Однако, тут корысть мира абсолютна, а о корысти личности можно говорить только, если мир необходим и вечен. Иначе Разум с большой буквы становится бескорыстным исследователем, а стелющийся по земле скорее пытается быть корыстным, настолько неглубока его корысть. Поднимаясь к своим вершинам, разум, лишаясь хитрости, не приобретает мудрости, так как путь мудрости, путь включений (“да”). В наивысшей точке он — исследователь с примерно ясным предметом, но ложной целью.

Разум оставляет за собой цепочку минусов. Он не остановится, даже когда, пройдя весь путь отрицания, остается наедине с “я”, единственным, что осталось. Казалось бы, возможен один только путь — назад, начинающийся

---

Это рассуждение я написал в дальней молодости, лет двадцать назад, как вставку в по сю пору не опубликованный роман «Ноль». Там оно приписано безымянному мыслителю, видимо, начала XX века. Я и теперь не стыжусь этого текста. Был, конечно, позыв что-то приглядеть и подправить, но я с ним справился. Пусть все остается, как тогда было. (Авт)

поначалу только с робких “да”. Однако, исследователю такой разворот перед глухой стеной покажется даже не “неразумным”, а неэтичным — изменой и исследованию, и себе. При самоотжествлении с разумом так оно и будет.

Слить же частичные “не” в решительное и конечное “нет” даже в горячей отрицания случается не часто. Поэтому, как правило, ни “нет”, ни даже робкого “да” не говорится. Снова звучит “нет”, но уже нерешительное. Однако, чистое исследование на этом заканчивается.

Силу впервые сказать “да” дает только явление подточившей оболочку мудрости. Мудрость зарождается в чистом духе, образующем нутро личности. Разум — в духе, приспособленном миром, огрубевшим в оболочку. Разум загоняет мудрость вглубь, в не соприкасающееся с миром нутро, где у незнающего чужого, у него, не может явиться целей укрывать или отвоевывать, в отличии от разума, который находится как раз на линии раздела.

Лишенный оболочки соединен со всем, поэтому нуждается не в разуме, а в мудрости, которая умеет копить без укрывательства. Накопительство разума расточительство. Сколько не вбирай, снаружи окажется больше. Спасая личное от посягательства, он так же отказывается от дара.

Мудрость своими “да” стремится охватить пространство духа, разуму его “нет” нужны, чтоб захватить пространство мира. Разум агрессивен, так как направлен на мир, где и душевное приобретает свойства материи — тяжеловесность, навязчивость и взаимоотдаленность. Мудрость радушна, так как живет в духе, не знающем давления.

Мудрость зарождается в глубине, потому что сознание почти целиком заполнено разумом. Способное породить мудрость составляет внутреннее ядро личности и оттуда может управлять поступками и даже чуть осознаваться, но явиться в сознании целиком, вытеснив оттуда разум, может только после падения оболочки.

Первое чувство после падения оболочки — паника от полной беззащитности. Пали стены, а привыкший к расточительному скопидомству разум по-прежнему ничего не желает отдавать. Не привыкший к простору, он готов попытаться создать хотя бы подобие стен. Привычный вбирать самоограничиваясь, он не может вбирать отдавая.

Падение оболочки — самый драматический момент в жизни величайших, превращающийся в драму мировую. Разрыв оболочки может предваряться предчувствием, может быть, результатом более или менее осознанной работы духа, может быть и внезапным. Тогда это разрыв личности во времени и Апокалипсис разума. При первом варианте: разрыв оболочки — исход конфликта между разумом и мудростью, в последнем — его начало. Это опаснее, тут драма может обернуться трагедией, разрывом с реальностью мира. Тем, что зовут “безумием”, хотя это состояние скорее без мудрости, чем без ума. Благополучный исход — не отвержение мира, а его перестройка по законам духа.

Соединение мира и духа после падения оболочки может обернуться их бесплодной, взаимопарализующей борьбой. В то же время представление об их несовместимости ложно. Дух, будучи, казалось бы, не от мира, может



хорошо в нем ориентироваться. Мир для него не конечная цель, но движется он по путям мира. К тому же без этого было бы невозможно учительство. То, что ведет личность по путям мира к цели, находящейся вне его, называется мудростью.

Но бывает, что при падении оболочки не происходит ни разрыва связей с миром, ни их видоизменения. Это может стать трагедией не только для личности, но и для мира. Привыкший подменять духовное материальным способен заменить духовное освоение захватом. Исчезновение грани, отделяющей от всего, переводится им в материальный план и возникает страсть к преодолению всех границ мира. Рождается не свобода, а своеволие — желание не слиться со всем, а все сделать собой. Здесь, возможно, повинна привычка к уединению, но теперь не в оболочке, а во всем мире, где исчезло все другое.

Возможная агрессивность лишенного оболочки — от страха перед миром. Не имеющий возможности защищаться, он будет нападать. Не умея подчиниться, если подчинение корректировка оболочки — подчинять. Если оболочка пала, а мудрость еще слаба, его положение на самом деле опасно. Но опасен для него не мир, который страшен только в миру, а беззащитность перед злом. Это опасно и для мира, перед его злом в свою очередь беззащитного.

Падение оболочки означает наивысшее доверие, бесконечное расширение поля деятельности. Потерявший оболочку волен вносить в мир свое, и вряд ли кто определяет меру вносимого им добра и зла.

После внезапного падения оболочки, разум, хорошо ориентирующийся только в ограниченном и отграниченном, сразу теряет силу, но не сразу власть. Привычка жить по разуму заведет еще во много тупиков прежде, чем он дойдет до своего конечного пункта — самоотрицания. Дальше он, конечно, двинуться не сможет. Овладевший всем сознанием и даже проросший вглубь, он способен с собой вместе перечеркнуть всю личность в целом. Сознание же, не окончательно поработанное разумом, способно отказать ему в претензии на самостоятельность.

В период, следующий за падением оболочки, возникает настоятельная необходимость понять, что мысль — не вся личность, а лишь часть, притом, незначительная. Сознанию предстоит изыскать, а тем самым хотя бы частично осознать в личности нечто лишнее мысли и признать за ним право на существование в этом качестве. Таким образом, в сознании появятся сокровенные пустоты, пусть только гипотетические. Оно избавится от полного совпадения с разумом, что даст ему возможность хотя бы частично изменить направленность — направлять активность не только вовне, но и внутрь, не только мыслить, но и сознать, для чего оно и предназначено.

Могучий своими “нет”, когда пришла пора говорить “да”, разум стал ненужен, даже вреден. Впрочем, разум сложен и многослоен. Здесь стоит выделить только два, различающихся по степени этой самой вредности. Разум-1, собственно разум, присутствующий изначально, и Разум-2, формирующийся в течение жизни нарост на нем. Разум-1 — личность в миру, Разум-2 — мир в личности. У Разума-1 та же направленность, что и у духа

— в мир. Точнее, это опошленная и приспособленная миром часть духа, приобретающая в силу этого подобие собственных целей.

Проходя через зону разума-1, дух теряет свои главные свойства, в первую очередь — способность к независимому творчеству, приобретая взамен полезные миру. Обработка духа разумом гарантирует миру безопасность, соответственно и мир гарантирует безопасность неопасной ему личности. Разум-1 — компромисс между миром и духом, более выгодный миру.

Разум-1 все же не так вреден, как разум-2. Будучи частью духа, он способен к благотворным изменениям. Не исключено, что мудрость — трансформация разума-1, разум очищенный, научившийся равно прислушиваться и к духу, и к миру; вносящий дух в мир измененным, но не искаженным. По крайней мере, выдвинувшаяся в сознание мудрость там занимает именно его место.

Разум-1 может быть помехой личности, но образован он из материала ей не враждебного. Если он не окончательно развращен миром, то после падения оболочки, он способен отречься от ложных целей и помочь благополучно завершить переходный этап. Разум-2 во избежание несчастья должен погибнуть.

Направление разума-2 обратное разуму-1. Это оценка личности миром, маскирующаяся под самооценку. Не глубин, конечно, а оболочки, но стремящаяся проникнуть как можно глубже, тем самым оболочку утолщая. Именно разум-2 развращает выходящий на поверхность слой духа, превращая его в личную оболочку, цемент которой — разум-1. Разум-2 осуществляет диктат мира над личностью. Он стремится высосать из нее все нутро, оставив одну оболочку, только и доступную взгляду мира.

В разуме-2 овеществлен взгляд мира на личность, который при пассивности духа может стать единственным доказательством реальности ее существования. Уважение личности к разуму-2 основано на страхе исчезнуть, раствориться во всем.

Обращение разума-1 вовнутрь полезно, разума-2 — нет. Разум-1, по крайней мере, изначально не знает долженствования. Внутрь он обращается, чтобы осознать. Взгляд разума-2 на личность всегда тягостен, это взгляд осуждающий — дух никогда до конца не будет соответствовать миру, не будет им полностью признан.

Разум-2 возникает позже разума-1. Каждый рождается с зачатком разума-1 и без следов разума-2. С его возникновением намечается оболочка, но пока разум-1 сильнее, она слаба и проницаема. Осознание, даже неполное, оболочки совпадает с признанием равенства между обоими разумами. С этого момента личность лишена прежней свободы, обречена жить под тягостным взглядом мира. Оболочка призвана укрывать от мира не устраивающее его духовное нутро. Образуется она на стыке двух разумов.

Состояние равенства длится недолго. Постепенно все больше устанавливается главенство разума-2, и личность уже больше прислушивается к миру, чем к духу, который сильнее, но менее навязчив. Разум-2 может достичь исключительной силы и окончательно отвлечь разум-1 от духа, навязать ему интересы мира.

Разум-1 вылепливает разум-2 из материалов мира, точнее, это его отражение в кривом зеркале мира. Затем творение обращается на своего создателя — начинает вылепливать свой образ в огрубевшей зоне духа. Кривое отражение становится идеалом, и разум-1 стремится слиться с разумом-2, обладающим куда большей, чем он, разумностью. Это движение уплотняет оболочку.

Агрессия разума-2, направленная вовнутрь — зеркальное отражение агрессии разума-1, направленной вовне. Такая взаимонаправленность не означает в данном случае вражды. Она необходима для создания и укрепления оболочки, необходимость которой равно признается обоими разумами. Максимальное их сближение соответствует наибольшей плотности оболочки. Полное же их слияние маловероятно. Разум-1 может всю жизнь прогоняться за собственным отражением, не достигая. Зона несовпадения разумов — место, где может зародиться мудрость.

Разум-1, приобретший качества мудрости, равно направлен и внутрь и вовне, но не для действия, а для осознания. Он пассивен, у него нет целей ни в мире, ни в духе. Активность он оставляет духу, и только увлекаемый его движением входит в мир. Полностью успокоенная сфера разума-1, место благоприятного соединения духа и мира. Если после падения оболочки разум-1 не пожелает совместиться с духом, освобожденный дух сметет его.

Трудность изменения ориентации разума в том, что он не может прийти до нее собственными средствами. Здесь нужно будет пройти через разрыв мышления, соответственно, при обычном самоотжествлении с мыслью, через разрыв существования. Переживший такой поворот — пережил собственную смерть. Колеблющийся может и многократно. Пусть это всего лишь смерть разума. Но и в физической смерти только этого и страшатся.

Дух смерти не боится, как не боится смерти не осознавшее себя, не являющееся для себя объектом. Уникальность личности без оболочки только в единственности ее положения относительно Бога, в этом ее отдельность, хотя и неотделенность — она сливается со всем, но не растворяется во всем. Духовная личность бессмертна, так как ее положение относительно Бога сохраняется, пока существует Бог, то есть вечно.

После падения оболочки только для Него она и остается объектом, а не для мира и не для себя. Разум твердо знает, что перестать быть объектом, значит перестать существовать. Разум не нуждается в Боге. Для него Бог — мир. Дух не знает разрывов. Разум не желает знать. Смерть страшна только в миру и для мира. Разум-1 может заразиться страхом мира, но духовное в нем помогает их преодолеть.

Почти для всех личностная оболочка исчезает только со смертью — трагедией всех и всяческих оболочек. Перенесший, преодолевший и осознавший падение оболочки при жизни навсегда теряет страх смерти. Изменение ориентации после падения оболочки и есть смерть, конец мнимой, ограниченной жизни и начало настоящей, переход через разрыв, скачок. Физическая смерть такого — будет уже плавным переходом. Скачок возможен лишь однажды.

То, что при жизни доступно только величайшим, после смерти становится судьбой каждого. В этом всеобщее равенство. Смерть — прыжок в гени-

альность. Потеря оболочки при жизни означает особое доверие. Она допускается только у тех, кто способен преодолеть мир, находясь в миру.

Один из обычных путей потерявшего оболочку — творчество в материале искусства. Этот способ не непосредственного духовного творчества, если и не ошибочный, то промежуточный, попытка все-таки включить в себя в мирские рамки. Это последний совет разума своим безнадежным ученикам.

Искусство — скважина духа, но облаченная в камень — официальный колодец духа. Это заповедник для лишившихся оболочки. Там и они в относительной безопасности, и миру они почти не опасны. Сделанное ими — дань миру, который способен использовать все, даже неотмирное. В отсутствии достойных этот отстойник заполняется шарлатанами, но для достойных это даже благо: именно те его оберегают, превращают в отделенную зону — безграничные держать границу, разумеется, не могут. Правда, шарлатаны творцов туда просто бы не пустили, но вынуждены, так как наивность мира велика, но не безгранична.

Путь искусства вряд ли неуютный, но компромиссный. Не караемый отказ выполнить волю, но самоограничение. Падение оболочки открывает возможность непосредственного творчества во всем, привнесения; а ведь только лишенный оболочки способен привнести.

Для лишенного оболочки время становится врагом, по крайней мере, пока не изменится отношение к нему. Раньше их взаимоотношения регулировали разум, для которого время заключается в “успеть — не успеть”. Но успевать надо отграниченному, объединенному со всем успевать некуда. Время борьбы и захвата умирает вместе с разумом, как и боязнь не успеть.

После падения оболочки личность мучительно привыкает действовать в вечности — во времени, но вне “успеть”. Пока это не удастся, для лишенного оболочки время будет жить только в стрелке часов. Ему будет казаться, что оно вообще остановилось, на самом же деле время потеряло для него мирскую важность, а время духа еще не внедрилось в сознание. Противоречие стоящего внутреннего времени и бегущей стрелки тягостно. При не искорененной установке на мир, лишенному оболочки остается только ждать, пока пройдет вечность. Его скука — не мирская, проходящая, а уходящая в вечность принципиальная невозможность заполнить время действием, ни даже бездействием. Она исчезает только, когда погибнет разум-2. Тогда время будет изъято из часов и сольется с духовным нутром личности. Духовная личность станет временем, а время — перестанет быть идеей: она будет жить во времени, не осознавая этого.

Дело разума составлять разнообразные карты мира с обозначением опасностей, поворотов, обходов. Это и называется приспособлением к миру. Для разума мир полон опасностей, чтобы избежать которые он скривляет все пути. Дух прям, хотя и не прямолинеен, разум — извилист. Он потому и разум, что полагает не прямой путь безопаснее прямого. С созреванием личности (в миру) все больше искривляются ее пути. Полная зрелость наступает с определением идеальной кривой.

С падением оболочки теряют ценность все карты, составленные разумом, и все расставленные им в миру ориентиры. Боязнь прямого движения, однако, остается. С падением оболочки бывают дезавуированы принципы

скривления, но не принцип скривления. Пути будут скривляться произвольно, а так их гораздо трудней распутать. Их скривляет страх, а он нарастает.

Для разума дух наивен, так как не осознает себя через мир, не видит собственного отражения. В миру это признак наивности. Наивными кажутся святые и пророки — они не обладают разумностью: умением идти непрямым путем. Разум — искривленная часть духа, часть духа, потерявшая наивность.

Казалось бы, прямой путь самый естественный. Но у мира свои представления о прямизне. Труднее всего потерявшему оболочку именно научиться идти прямо. Поначалу он постоянно будет наткаться на остатки стен, возведенных разумом и разрушенных духом. Для того, чтобы распрямилась пути, нужно осознать, что мир опасен только в миру, а духу мир не опасен. Как святой ни наивен, но пытающийся защищать крепость с рухнувшими стенами от несуществующего врага, наивен еще больше, даже и с мирской точки зрения. Разум скривил пути, потому что ему приходилось лавировать между личностями-крепостями. Для лишившегося оболочки и чужие стали проницаемыми.

После падения оболочки величайшие уходили в пустыню и там оставались, пока в них не созревало новое слово, когда их связи с миром организовывались по мудрости, а не по разуму. Пустыня это не там, где песок, а там, где пусто. Их широкий горизонт распрямляет пути. Там нет дорог — обязательных путей, нет предметов, которые нужно огибать. В пустыне мир минимален. Лишившись наружного, разум поневоле обратится внутрь, станет больше прислушиваться к духу, чем к миру, который в пустыне теряет большую часть своей навязчивости. Там разум-2 захиреет от своей неприемимости, в отчаянии заселив пустыню призраками.

В пустыне до сознания начинает доходить только голос духа, больше не заглушаемый разумом, который необходим только тогда, когда надо петлять. Пустыня — метафора пустыни духа, в которой придется блуждать потерявшему оболочку. Пустыня проста, не поделена и не изучена. Он уходит туда, принося с собой мир, который обречен на гибель, а потом возвращается в мир, принося с собой пустыню.

Лишившийся оболочки испытывает чувство потери себя. Направленный на мир, он признает существующим только заключенное в оболочку, отделенное от другого. Это в отличие от того. Себя он привык осязать только отраженным в миру, и теперь ему предстоит осознать, что исчезла не личность, а личина — отражение в мутном и неверном зеркале. Духовное нутро личности не способно отразиться в зеркалах — они отражают только оболочку. Потерявший оболочку перестает быть объектом, остается субъектом только. Падение оболочки во многом похоже на смерть, а смерть в свою очередь — падение всех оболочек. О разрыве умершего с зеркалами говорит обычай их завешивать, когда в доме покойник.

Переставший быть для себя объектом уже не способен на самонаблюдение, только на самосознание, не знающее критики. Мудрость знает, что дух всегда прав и говорит только “да”, так как любое “нет” искривляет путь.

Задача мудрости — распрямлять мирские пути, устранив препятствия для духа.

Для потерявшего оболочку невозможны приостановки, покой ему больше недоступен. Действием становится и его бездействие — теперь уже не ноль, а минус, отказ исполнить волю, грех, приводящий к дурным последствиям.

Найти себя, потерявший оболочку может только осознав, что тождественность самому себе гарантирует не одна оболочка, позволяющая делить движение на моменты покоя. После падения оболочки непрерывность и уникальность личности заключена в непрерывности ее пути к Богу. Не идти к Богу для нее — гибель, распад, хаос. Для живущих в миру ложь ценнее истины, так как ложь — истина мира. Ложь — материал, из которого он вылеплен. Когда с него пытались сорвать покров лжи, находили не истину, а пустоту. Не пустоту духа, а пустоту мира — ничто. Бог в миру нужен, но не ценен. Ценнее — кумиры, ложные его отражения в зеркальных осколках мира. Он цель мира, но не цель в миру.

Личностная оболочка сделана из лжи, часть которой — бывшая правда. Потерявшему оболочку ложь уже не защита, и ни один кумир не поможет.

Лишившийся оболочки перестает существовать для мира, так как взгляд мира способен охватить только оболочку. Однако навязчивый мир не отказывается от пристального разглядывания. Так рождается фантом, продолжающий свое ложное существование в миру. Это не символ жизни личности в духе, а всего лишь ложная догадка мира.

Взгляд мира теряет для лишившегося оболочки какую бы-то важность, поэтому разум-2 обречен на гибель. Он создает форму, а с исчезновением оболочки форма становится невозможна. Как после физической смерти, так и после падения оболочки, миру остается оболочка без нутра, форма без наполнителя, постепенно разрушающаяся из-за своего равнодушия к миру.

Лишенный оболочки вызывает страх у заключенных в оболочку. Отсутствие строго отграниченной сферы принимается ими за безграничность претензий. С ним невозможно общение в мирском понимании, то есть установление взаимоприемлемой границы. Общение в миру — не слияние нутра, а состыковка границ. При сближении с неотграниченным, отграниченные крепят свои оболочки.

С падением оболочки личности возвращается простота, так как дух прост и единообразен. Просты и его цели, только мир их дробит. Оказываются простыми и его связи с миром. Стоит распрямить мир, как станет очевидной его подобность духу: дух, сотворивший его, ничего не мог ему придать не заключенного в его собственной природе. Мир не то место, где пути должны скривиться, а то, где они скривлены. Скривление путей — ложное перетворение, произвол разума. Познание добра и зла породило первое “нет”.

Материя — защитная корка духа. По аналогии с ней формируется и духовная оболочка куда более прочная. Обе они навязывают части самостоятельность, отделенность от целого.

Язык — цемент личностной оболочки. Он результат бесконечных “не” и “нет”, без которых был бы невозможен. Сотканный из различий и различий, он не способен привести к единому, собрать целое. Дух не знает языка,

хотя нельзя сказать, что он бессловесен. Однако, все человеческие слова он сливает в единое слово. Когда говорит чистый дух (речь пророка), его речь — единство умолчаний, его слова — объединенные символы духовных пустот, земные, пусть и неполные отражения начального Слова, а не результат его дробления.

В любом высказывании больше отрицания, чем утверждения, поэтому лишившийся оболочки не должен пользоваться языком, но вправе использовать изъятые из языка слова, оставленные ему в наследство погибшим разумом. Заключенный в оболочку — раб языка. Язык — слепок с разума, разум — слепок с языка. Лишившийся оболочки обязан выйти из-под власти языка. Язык предшествует личности, дух управляет словом. Однако, окончательный разрыв с языком в миру невозможен. Это исключило бы учительство. Любая связанная или псевдосвязанная речь сохраняет языковой оттенок, что не отрицает ее внеязыковой ценности. Лучший пример — молитва.

Слово породило мир, язык рожден миром. Это ложное отражение Слова в миру. Мир раздробил Слово на слова, но каждое из них хранит память о прежнем единстве, язык же навязывает им законы мира. Аналитичность языка мешает выразить единое духа, но синтетичность слова делает это возможным.

Речь пророка не слова, а слово. Как любое выражение духа, она не дробима. Недробимо и обращение к Богу. Молитва становится собственно молитвой только после срастания в нерасторжимое единство. Тогда она уже не допускает перестановок, что доказывает ее нераздробленность и недробимость.

Духовное не выдерживает проверки логикой, но и не терпит от этого никакого ущерба, оставаясь полынью духа в скованном логикой мире. Оно неотмирного происхождения, потому существует не в языке. Языка требует мир, разрывающий истинные связи и навязывающий ложные. Образовавшаяся ложная структура и называется языком. Осколочному миру нужна хотя бы иллюзия связности. Дух в этом не нуждается. Только связанное в миру и с миром получает его «добро». Идущее не от мира продолжает, однако, существовать и без его разрешения.

Все языковое (мирское) становится понятнее от изучения. Для того, чтобы понять неотмирное, надо не учиться, а забывать. Цель духовного высказывания — не разъяснить, а указать. Поскольку его предметность и языковость — мнимые, его смысл не проясняется от вдумывания. Однако духовное нутро способно ощутить его непосредственно, не соотнося ни с какими реальностями мира. Как целое — целое. Раздробленное пророчество теряет всякий смысл.

После падения оболочки дух начинает отовсюду вытеснять разум. В результате образуются словесные пустоты, которые при установке на мир-язык, потерявший оболочку может принять за жизненные, временные. Только изменив установку, можно сказать, что эти разрывы языковой пленки и есть настоящая жизнь: пустоты духа.

Потерявший оболочку не может таиться, но его открытость оберегает его лучше самой плотной оболочки. Заключенные в оболочки могут представить себе самую сложную кривую, но бессильны осознать прямую. Совершенно

проницаемый в большей безопасности, чем совершенно непроницаемый. Личностные оболочки приобретают свойство материи — несокрушимость, но сокрушаемость, в отличие от несокрушаемой пустоты духа. Для того, чтобы скрыть в миру, бессмысленно таиться. Поскольку укрывающий — разум, то будет скрыта не основа личности — нутро, а одно из отражений в миру, пусть самое навязчивое. Толковому взгляду — он редок, но возможен — по тому, что и как скрывается, проще добраться до сути, чем изыскивать ее самому. Здесь, мешая, скорее поможешь.

Если потерявший оболочку идет своим путем — прямым, а не виляет, опасаясь мира, его путь для мира почти непознаваем. Относительно кривых мира, прямая — наикривейшая, самая изощренная из всех возможных кривых. Лишенный оболочки должен идти прямым путем в пустоте духа, без слов. Слова уточняют кривые.

Падение оболочки и слияние со всем — судьба всех. Лишенный оболочки среди не лишенных — испытание и тем и другим. Это разрывы оболочки мира, которой он отгораживается от духа, прорыв духа в мир. Лишенные оболочки играют как бы провоцирующую роль. О чем бы ни шла речь — она о низвержении оболочек.

Сам факт, что в скованном оболочками мире существует нечто лишнее оболочек, служит отрицанием общей необходимости их возводить. Лишенные оболочки всегда были ориентирами для остальных. Правда, их часто начинали ценить, когда их уже не было рядом — погубленные заключенными в оболочку, они потом ими же и возвеличивались. Требовалась временная даль, сливающая их слова в единое слово, вытравляя из них сиюминутный смысл.

Языковость сбивает с толку. Она толкает искать объективное не там, где его можно найти. Объективное только в Боге, а истинное — на прямой личность-Бог. Только лишь этой совершенной прямой проверяется верность пути. Долго геометрию духа переносили в мир, теперь делают обратное.

Слиться личности с идеальной прямой мешает скривитель-разум. Этот идеальный путь — указатель направления, но реальным путем он никогда не становится.

Разум загромождает прямой путь множеством опасений, часто этических, хотя добро и зло отмеряется только от него. Ориентированный на мир разум не способен на верные оценки. Так на волне верного движения души в сознание может проникнуть дурная с его точки зрения мысль. И наоборот. Мысль только барашек на гребне волны. Сколько раз бывало, что мутная волна вносила в сознание многих, казалось бы, благую мысль.

При переоценке сознания путаница барашка и волны неизбежна. Казалось бы, для волны безразлично качество барашка, но в миру мысль приобретает навязчивость, она способна увлечь дух на пути мира. Мысль, сопровождающая движение духа, просто дурная привычка, необходимое обозначение его бесплотных порывов. Однако же она стремится сковать его свободу, навязать духу свой закон. Между волной и барашком идет постоянная борьба. Мысль стремится развиваться по законам мира, которые дух не признает. В результате ближнее и дальнее для них оказывается разным.

Сопротивляясь мысли, дух глумится над логикой мира, выворачивая ее наизнанку.

В искривленном пространстве мира возникает иллюзия, что путь мышления истинно прям, а прям он только относительно кривизны мира. Пути духа и мира настолько различны, что признав один прямым, следует неизбежно признать другой кривым, но мир на это не идет. Он странным образом сливает реальность с долженствованием. Именно здесь берут начало парадоксы.

Попытка подчинить личность лишённую оболочки логике ведет к дроблению ее духовной жизни. Разум признает только точки пересечений кривой логики с прямой духа. В одни эти моменты жизнь считается истинно реальной. Остальное — жизненные пустоты: дух не находит одобрения в логике, логика — в духе.

Упорствующий в логике попадает в лапы мелкого беса — отца парадоксов. Именно он совершает обращение — прямота кажется кривизной. Возникает чувство, что дух рушит гармонию логики, а не наоборот.

Бывают случаи, когда мысль окончательно побеждает дух, и наступает торжество логики — мирского, объективного, чужого, не собственной, а заёмной жизни. Личностная оболочка не мешая соединению с миром. Лишённому оболочки заёмная жизнь ни к чему.

Мысль направлена на выявление и переработку уже существующего, по своей сути общего. Привнести она не способна. Полное познание — окончательный отказ от своего. Дух приносит и безвозмездно отдаёт собственное.

Логика — прекрасное орудие в миру, высшее достижение здравого смысла. Прямой дух несоразмерен искривленному миру. Избыток духа путает кубики мира. Однако, прорывы духа в мир редки.

Лишённые оболочки — и есть такие прорывы. Они лишены здравого смысла. У заключённых в оболочку они вызывают тревогу, сомнение в прочности основных ориентиров мира. Безбарьерные личности расшатывают здравый смысл и потому иногда считаются насмешниками или парадоксалистами. Но смех бывает двух родов: мира над духом и духа — над миром. Причина и того и другого — разнонаправленность, несоотнесенность того с другим. Как мир может высмеивать логику духа, так и наоборот. Проверка духа логикой мира вызывает смех, проверка мира духом — также.

Смех духа всегда заёмный, в себе он совершенно серьёзен. Чтобы найти повод для смеха, ему надо выйти в мир. Потому смех духа мирской из мирских, не тонкая улыбка, а утробное ржание. Смеющийся всегда находится в миру, вне зависимости — дух или мир для него точка отсчёта. Смех — всегда в миру и для мира. Он может разрушать или крепить, но в миру, а не в духе.

Смех мира безразличен потерявшему оболочку, так как он лишен зоны, которую можно высмеивать, высмеивается лишь его фантом. Когда мир одолевает дух, смех нарастает, когда дух одолевает мир — утихает. С полной победой духа, с падением всех оболочек, смех прекращается вообще. Смех предполагает объект, если даже объект ты сам. Когда все сольётся воедино — некому и не над кем будет смеяться.

Духу, прорвавшему оболочку, свойственна радость без смеха. Радость от соединения, слияния “да”. Смех всегда предполагает разделение и сопоставление. Смех связывает несвязность картины мира. Он обозначает разрывы мирской логики. Даже добродушный он всегда заносчив. Смех юродивых — эхо мирского смеха, смех мира над духом, возвращённый миру. Объединению сопутствует тихая радость. Смех агрессивен, он крепит оболочки, сопутствует обособлению. Смех возникает всякий раз, когда мир сталкивается с духом.

Взрывом смеха, пусть и неслышимым, начинается отход от мира, как и ренегатство в мир. Смех всегда что-то отрицает, поэтому в нем заключена горечь. Это средство защиты. Один из скрепителей оболочки. Смех — следствие иерархии. Где нет иерархии — нет и смеха. Смеясь — теряют, радуясь — приобретают. Поэтому веселье духа не знает смеха.

Лишённый оболочки обречён на одиночество. Общение в миру — состыковка оболочек. Они не объединяют, но соединяют. Охвативший все, естественно, одинок. У него нет собеседника, кроме Бога. Даже он сам, после гибели разума-2, себе не собеседник. С другими у него образуются новые, не мирские связи. Отрешившимся от мирских законов не важны ответы мира. Для заключённого в оболочку жизнь — диалог с миром, для лишённого — диалог с Богом, относительно же мира — монолог. Проповедь не предполагает ответа, молитва — предполагает.

Лишённый оболочки мир не может отказать, хотя бы потому, что он у него ничего не просит. Диалог всегда борьба, колыхание взаимной границы. В диалоге коллобродят “да” и “нет”, а лишённый оболочки не знает “нет”. Это почти сексуальное трение оболочек в миру называется общением. С лишённым оболочки возможно лишь слияние. Проповедь не допускает расчленения. Ответом на нее может быть либо произнесённое “да”, либо полное “не”. Она принципиально антидиалогична. Только история может вести с ней диалог. Проповедь лишена разумности, поэтому разум не может ее оспорить. Временная даль нейтрализует разумное. Расчленённая проповедь — скопище парадоксов.

Разум требует диалога. Дух же безответно направлен в мир, который не способен ни подчинить его, ни ограничить, ни направить. Никто в миру не может помочь лишённому оболочки. Но оставленному людьми, ему ещё предстоит пройти через богооставленность. Развеются ложные отражения Бога в оболочке мира, и привыкший искать Его только там, может на время потерять Его образ. С падением оболочки начинается тяжёлая работа — поиски собственного пути к Богу в пустынном пространстве духа. Это и право и необходимость лишённого оболочки.

Лишённый оболочки не направляем никем. Его путь лежит по неисследованным равнинам духа. Не в заглубившей нынешней реальности, а в податливой — будущей. Его движение создаёт новую реальность. Он не чувствует давления жизни. Не она его формирует, а он ее. Не он — результат усилий жизни, а она — результат его усилий. В отличие от заключённых в оболочку, для него жизнь податлива и ненавязчива.

Однако, с течением времени, и его жизнь заглубеет в культурное явление, станет каменоломней для желающих укрепить оболочки. Но это ожи-

дает результат его трудов, а не само движение, в котором вся ценность его пути. Оно — единое и нерасчленимое — пример, провокация. И сила примера не выветрится, даже когда путь окончательно омертвевает в догму. Это участь любого духовного движения в мире. Оторванный от движения результат служит целям противоположным движению.

Для заключенных в оболочку ценен только результат движения. Это строительный материал для укрепления барьера. Порыв, разрушающий здравый смысл, остыв в продукте, служит для укрепления здравого смысла же.

Для лишенных оболочки в его предшественниках интересен не инертный, навязчивый результат, а именно движение духа. Их пути ценны для него не как ориентиры, а как прецеденты. Он умеет обнажать скрытое под корой результата духовное нутро.

Стоит расколоть эту скорлупу, как под ней обнаружится увлекающее за собой движение. Мир полон такими живыми камнями. Даже весь он состоит из окаменевших порывов духа. Потому он не прочен, а псевдопрочен. На падение оболочки он отвечает истечением духа, и вдруг все ответы снова становятся вопросами. Мир обнаруживает свою зыбкость, отсутствие окончательных истин, следовательно — настоящего строительного материала. Мир вынужден использовать для своих построек материал, для этого не годный. Мир — опошленный дух. Освященные духом, оживают мертвые камни мира. Мертвость — не присущее им качество, она навязана миром, это желание мира.

Разум — устроитель преград. Его стремление к благополучию связывает порывы духа. Благополучие невозможно без иллюзии понимания. Мир сложен из плохо состыкованных камешков, в промежутки которых изливается дух, как лава из кратера. Охлажденная разумом, она застывает. Однако, благополучие мира — благополучие на вулкане, потому что такие прорывы происходят постоянно.

Мир тяжел, и в мире все тяжелеет. Тяжесть в мире — категория оценочная. Слово “легковесный” имеет отрицательный оттенок. В мире непроницаемости материи отдается предпочтение перед проницаемостью духа.

Дух — враг всего сковывающего. Он отрицает все людские объединения в мире. Лишенный оболочки — всегда одиночка, он неуловим и неорганизуем, при всем желании отдать кесарю кесарево. Путь его пролегает не в миру, а в бесплотном пространстве духа, в словесных пустотах и истинной жизни.

Дух проходит через словесные пустоты, оставляя за собой новое слово, которое потом дробится миром на слова и растаскивается для повседневных нужд. Так дробится и опошляется единое духа. Мир терпит лишенных оболочки, так как движение их миру вредно, но создание полезно. Они разбирают камни, мир их собирает.

Однако дух сильнее. Постепенно от его прорывов ветшает мозаичный монолит здравого смысла. Только прорывы духа делают мир опасным. Если бы не они, знание давно изгнало бы из мира страх. Его порождает только проникновение духа в мир. Ни в духе, ни в мире по отдельности его нет. Дух прям, мир прямолинеен. Дух только кажется беззащитным перед ми-

ром. Мир на самом деле перед ним беззащитен, так как дух победит, а мир погибнет.

Мир, пока у него хватает сил, будет выставлять барьеры против прорывов духа, но в борьбе с духом он обречен. Путь разума — лавирование между окаменевшими глыбами духа. Мир кончится там, где кончится извилистый путь. Распряженный, он потеряет свою силу, сольется с духом, исчезнет.

Мир не больше, чем колебания духа. Он силен изгибами, но погибнет от собственной сложности. Когда все пути перепутаются, он вспомнит о прямоте духа.

Укрепляющие собственные оболочки стремятся не защитить свое, а укрыть чужое. Само укрытие говорит о сомнениях в праве владеть укрываемым. В миру стремятся захватить, укрыть созданное другими, собственное же не ценится и не укрывается, потому что не может быть отнято. В глазах заключенных в оболочку имеет ценность только то, на что претендуют другие. С тем же, что представляет истинную ценность — единственность пути к Богу, он может легко расстаться. Он копит и материальное, и духовное, но от истинного стремится укрыться сам.

Дух не предмет. В миру он бесполезен, разве что после того, как окаменеет. В миру стремление к общему разъединяет, к индивидуальному — объединяет. Индивидуальное лишенного оболочки — не вещь, а единственность пути. Поводом для раздора служат только предметы.

Лишенный оболочки отдает свое. Все прочие укрывают чужое. В духе нет права собственности: твое принадлежит всем и тебе принадлежит все. Лишенный оболочки умножает не общее, а всеобщее. Духовное нельзя ни продать — ни купить. Его можно только подарить или получить в дар. Но оторванный от личности духовный путь становится вещью, приобретает мирскую ценность, почти цену, так как он пригоден для сооружения и укрепления оболочки. Оболочки нужны всему, что существует в мире — и лицам, и группам, и идеям. Лишенный оболочки — со всеми сразу, а значит один.

Бессмысленный поступок рушит будущее, предопределенное прошлым. Он вырывает личность из замкнутого круга логики. Это выход из мира, но еще не переход в дух. Часто — юродство без святости, своеволие. В равной степени произвол и над миром, и над духом. Потеря без компенсации. Такая личность подвергается наибольшей опасности. Утерев связи с миром, она не находит поддержки в духе. Это состояние, как правило, промежуточное, но тянуться может бесконечно.

Такая личность разрушает мир без союза с духом. Она вносит в мир одно только зло.

Сам по себе мир не хорош и не плох. В уравновешенном состоянии он не стремится к увеличению зла. Однако зло — его строительный материал, обойтись без него мир не может. Переизбыток зла для него так же губелен, как и недостаток. Оболочка одновременно и защита от духа, который вносит только добро, и от зла. Зло — вязкий раствор, склеивающий камешки мира. Чем больше строительство, тем больше его требуется. Если самовольно разрушить оболочки, в проломы хлынет зло, а не добро. Пробивать оболочки мо-

жет только дух. Ко всему существующему нужно относиться бережно, тем более, что глубинные причины скрыты. Сломаешь вроде бы ничего не подерживающий столб, а рухнет кровля.

Оболочки не противоречат намерениям Бога. В настоящем мир не может без них обойтись. Падут оболочки только тогда, когда его победа над злом будет predetermined. Однако и тогда падение оболочки разом, будет всемирной катастрофой. Начнется парад зла, но уже обреченного на гибель.

Лишенные оболочки — люди будущего. История человечества — история приспособления оболочек и меняющейся жизни. Но в ней прослеживаются разрывы, прорывы духа до поры затягивающиеся. Конечно падение оболочек не затянется — всего зла мира для этого не хватит. Тогда всем придется искать Бога в пустыне без проложенных путей. Как обещание будущей свободы, лишенный оболочки привлекает, как обещание будущих мук и трудов — отталкивает.

Оболочки ограничивают зло. Без них оно растеклось бы по всему миру. Причина оболочек — страх. Страх же удерживает от зла, он же и порождает зло. Потерявшему оболочку нужно в первую очередь отрешиться от страха. Оболочка спасает от страха открытости, но не от страха открыться. Имеющий оболочку боится ее потерять. Смелым может быть только неукрепленный. Лишенный оболочки либо всего боится, либо не боится ничего. Страх начинает исчезать, когда понимаешь, что он не послужит защитой.

Не боящийся нападения и сам не желающий нападать ходит безоружным. Лишенный оболочки, не сумевший преодолеть страх, может стать великим злодеем. Не преодолев направленности на мир, он не откажется от соблазна его переустройства. Он не должен оставаться в мире — это будет губительно и для него, и для мира. Все его тяготы — тяготы духовного пути. Его цели не в мире, а в духе. Мир не сможет ему ни помешать, ни помочь.

Только для стремящегося отгородиться мир состоит из камней. Для живущего духом жизнь полна движения. Для направленного на мир духовное стремится совпасть с материальным. Духовные явления становятся предметами, как и материальные, мешающими движению.

Дух легок и неуловим. Если с ним обращаться как с предметом, он ускользает. Несмотря на все тяготы духовного движения, его сопровождает радость. Тяжеловесная серьезность по отношению к духу невозможна. Дух раскрывается только духу. Он не поддается изучению. Он может — увлечь, подвигнуть. Предметом становится опощенный миром дух.

Духовный путь не требует физического напряжения, борьбы. Он может быть тяжелым, но никогда тяжеловесным. Он не сокрушает, а пролагает. Он легок, но не легковесен. Путь разума больше похож на физический, чем на духовный; так же приходится ворочать камни и воздвигать из них постройки.

Мир духа зыбок, но он прочнее, чем мир материальный. В нем есть законы, но не покоя, а движения. Движение в духе не оставляет следов. Потерявший оболочку может побудить к движению, указать цель, но не провести по своему пути. Повторение чужого духовного пути — факт недуховный. Цель мира проложить дороги, унифицированные пути. В пустыне нет дорог, как нет дорог в духе. В мире прошедший всегда оставит след. Тропинка

становится дорогой. В духе нет следов и быть не может. Мир воображает в духе мирские дороги. В духе есть события, но нет дорог. Дух не способен удержать чужое, но может натолкнуть на свое.

В свободном движении духа невозможны тупики, но возможны ошибки и уклонения. В духе нет логики, потому и нет противоречий. Там, где нет предустановленного, нет и ошибки. Несоответствие здравому смыслу указывает на правильность пути, на его именно духовность, неотмирность. Когда мир приобретает странность, значит, что уже не он навязывает законы духу, а дух проникает в мир, разрушая его законы.

Способен разрушить мир только дух. Самостоятельные попытки рушить в мире ведут не к освобождению, а к еще большему закабалению миром. Мир, лишившийся связности, становится еще агрессивнее. Его разделенные части сразу же замыкаются в оболочки и стремятся раздвинуть свои границы. Нужна не борьба с миром, а отстранение от него, уход в дух.

Мир равно стремится и к обособлению и к объединению. Он готов распаться на бесконечное множество частей, но они образуют связи. Им необходимо чувствовать соприкосновение. Перебирание частей мира напоминает детскую игру с калейдоскопом. В промежутки между дурно состыкованными частями просачивается зло.

Насильственные перестановки в мире неплодотворны. Жизнь возможна только вне оболочек. В оболочках — существование. Борющийся с миром входит в сферу его законов. Лучше на своем примере доказать миру, что существование вне его законов возможно.

Для живущего духом и в духе важно не соответствие здравому смыслу, а соответствие духу. Допустима не логичность, а псевдологичность, так как это пропуск в мир. Без намека на логику духовное слово не вышло бы в мир и не смогло бы там существовать. Здравый смысл должен оставаться на поверхности, не затрагивая нутро. Впрочем, и мир больше ценит псевдологику, чем логику. В миру здравый смысл придает слову силу, а к бессильному слову он прислушиваться не станет.

Здравый смысл проповеди — уступка миру. С точки зрения мира, дух противоречив. В себе он ясен, противоречия ему навязывает мир. Проверка высказываний духа здравым смыслом доказывает несостоятельность здравого смысла.

Духовные реальности могут быть восприняты не благодаря логике и грамматике, а вопреки им. Проповедь только нерасчлененная благотворна. Ее замкнутость мнимая. Подобие мирской формы она приобретает, чтобы существовать в миру, на самом же деле это прорыв оболочки мира — колодец истины.

Мир вынужден постоянно штопать свои прорехи. Вокруг простых слов кипят страсти. Мир не стал бы бороться с не имеющим значения, значит, их сила признается миром, причем сила неотмирная. Ведь проверку миром они не выдерживают.

Прорывы духа мешают благоустройству мира, поэтому он затягивает. Дух враждебен миру. Точнее, благополучию мира. Благополучие мира — в покое. Дух не знает покоя, потому не знает благополучия. Дух создает новое, мир — познает уже существующее. Стимул познания — стремление к

благополучию. Мир был бы уже познан, если бы не вторжения в него духа. Из-за этого мир и не может успокоиться в полной познанности. Знание затягивает полыньи духа. Для борьбы с движением духа мир использует результат этого движения.

Мир благоразумен. Он использует все. Понятиями пользы и выгоды кончается дух и начинается мир. История мира — история его борьбы с духом. Дух стремится разрушить мир, сковывающий его движение. Мир стремится отгородиться от духа. Оттуда и оболочки.

Страх скривляет пути. У поставившего дух выше мира страх постепенно исчезает и дух распрямляется. Прямой путь не требует ни разума, ни хитрости, которые суть отражения в кривом зеркале мира качества духа, называемого мудростью. Хитрость противоположна мудрости, и обе они отличны от разума. Разум ищет истину отвлеченную, мудрость — всегда конкретную. Хитрость пытается обойтись вообще без истины. Хитрость может быть тактикой, но никогда не стратегией. Она хороша только в ограниченном времени. Путь духа — путь исключительно истины...

**АЛЕКСАНДР ИЛИЧЕВСКИЙ**

## **КУКЛА КАК УПАКОВКА ПУСТОТЫ**

*куклы Гоголя и куколки Набокова*

*— Знаете, Толстой считал свои гениальные творения пустой игрой.*

— Василий Гроссман

-3.

В общем-то, все нижеследующее вызвано простым протестом против часто встречаемого уродливого мнения среди любителей русской литературы, схематично описывающегося следующей ситуацией: сказать "Я не люблю Достоевского" — никакой реакции, а вот брякнуть: "Я не люблю Набокова" — за это, оказывается, можно и "схлопотать". И не только в кавычках.

Мне меньше всего хотелось бы, чтобы у кого-нибудь возникло впечатление, что я апологет творчества Достоевского: и к этому опасному автору список претензий у меня довольно пространный. Но еще менее хочется, чтобы эти заметки были восприняты как попытка эпатажа. И уж тем более, как нечто, имеющее ценность литературоведческого характера, а не просто как исключительно частные суммарные впечатления читателя от произведений не слишком любимого автора.

Никаких революционных намерений у меня нет и быть не может: революционность предполагает общезначимость результата намерений, их интенцию рвануть от частного к общему, — что по крайней мере не экономно, так как зачастую оборачивается известной процедурой, связанной с рассыпанием бисера. Лунин говорил по поводу намерений своей декабристской деятельности: "Мы в своих имениях на медведя ходили, не боялись, и здесь, в столице, пойдем, не испугаемся." Я же, если и "иду на медведя", то именно что в своем "имении" частного читательского восприятия: в "столицу" перемещаться нет никакого смысла, потому что хотя бы, что в "своем лесу" медведь более материален, и безоружная охота на него там является куда более достойным занятием, чем вооруженное сомнительной общезначимостью логическое восстание против призрака, порожденного общим вкусом.

Разумеется, большинство утверждения этих записок обречены быть утрированными. Но если не форсировать застоявшееся заблуждение, всегда рискуешь так и не добраться до истинного положенья дел.

-2.

Вот какая запись о Набокове находится в ежедневнике Мераба Мамардашвили: "Набоков — первый русский писатель, который озадачился вопросом иллюзий и несуществований, "высоко" заболел им. Не социальные, нравственные и т.п. беды почувствовал, а рану в бытии. Отсюда сквозная



тема потустороннего, призрачного. Но насколько более тонкий, культурно "взрослый" аппарат, чем у Достоевского для этого! Действительно, хорошая литература (в отличие от хорошей плохой у Достоевского). Но все время чего-то не хватает. Крови в ране, что ли?.."

Что касается первой части этого наблюдения (см. о глубочайшем явлении этой темы работу В.Н. Топорова о "минус"-пространстве Сигизмунда Кржижановского), то это просто еще одно разъяснение, почему Гоголь интересовал Набокова не только в стилистическом отношении: если есть пропасть в реальности размером чуть не с саму действительность, что же ее населяет? Если — ничего, то нужно ее непременно заселить (хотя бы потому, что "природа не терпит пустоты"): например, собой, "соглядатаем" — набором внешних ракурсов мнимого субъекта, — несуществующего из-за того, что вся изнанка вывернута, спроецирована в зримое, наружу. Или куклой-панночкой. Или чертом со свиткой. Или густым, как сметана, в которую обмакиваются сами по себе галушки, страхом. Но отчего вообще прореха?

А вот что касается второй части, то, в общем-то, она — вполне прозрачное утверждение, с которым легко согласиться. Но эта легкость как раз и настораживает. В самом деле, казалось бы, тут и доказывать ничего особенно не надо, все ясно: Набоков писатель превосходный, но малокровный — "поверхностный", "пустозвонный", "не цепляющий за живое". То есть — не производящий слишком глубокого впечатления, способного вызвать у читателя какое-нибудь особенное нравственное переживание: маловероятно, что по прочтении его произведений кому-нибудь очень захочется изменить свою жизнь, себя. (Тут нужна оговорка: меньше всего это относится к "Дару" — в силу прямой отсылки, содержащейся в этом романе, если не к самим "Бесам", то к их идее: эти два произведения совершенно бесценны для русских дел. Смысл «Дара» таков, что, будучи выявлен сразу вслед за «Бесами», возможно, обнулил бы вероятность революции, вызвав к жизни Стыд.)

Но в этом нет ничего странного, это и была точка зрения Набокова, на которой он чрезвычайно агрессивно настаивал: литература существует исключительно ради эстетики *покрова* — стиля: виртуозное скольжение по которому само выявит онтологические проблемы; все прочее чужь, психофизиологические излишества. Казалось бы, вполне приемлемый метод, — особенно если вспомнить Пруста. Но вот агрессивность, с которой этот метод Набоковым применялся, вызывает существенные подозрения.

То же касается и известного отношения писателя к каким бы то ни было идеям в литературе: духу их там быть не должно. Но такая жесткая позиция — сама по себе уже идеология, которая исподволь, но неудержимо рвется в литературу (см. неокантианцев, утверждавших примат метода над предметом, который метод этот изучает: реальность в силу своей зыбкости вообще податлива агрессии модели и, несмотря на ее, модели, ложность, охотно спасается от нее при помощи мимикрии).

Говоря схематично, позиция Набокова была чисто аполлонической. (Грубая схематичность данного утверждения отчасти, если не полностью, оправдана схематичностью позиции самого Набокова.) Дионисическое начало, к которому автоматически из-за жесткой поляризации относятся психо-

этико-нравственно-религиозные проблемы, пренебрегалось им так же твердо, как и мотивы подсознательного — всем этим проблемам некуда было просто податься. (Прибегая к каббалистической терминологии, можно сказать, что писатель напрочь уходил от проблемы «искупления нижних миров», — а путь наименьшего сопротивления не всегда самый выгодный...)

Ну, хорошо, пусть психоанализ действительно чужь, но зачем так ревностно к этой проблеме относиться? Пусть подсознание — в самом деле мусор, но что дурного в том, что сознание предпочитает найти выражение своим глубоководным течениям в слове, а не в шторме сомнительных поступков? Ведь, в конце концов, по выражению Нильса Бора, любая глубокая истина находится в противоречии с другой, не менее глубокой истиной: упорно отрицая существование фиксированного смысла, мы к нему и приходим.

Само по себе такое жесткое отрицание существования предмета сам этот предмет и порождает — все дело только в настойчивости. Предмет в конце концов оказывается пуст — и возникает большой риск в пустоте его сгнить. Чтобы этого не произошло, приходится пустоту эту наполнить, населить.

Кем? Аполлонами, на вкус писателя наиболее подходящими телами.

Из чего сделаны Аполлоны? Из подручного материала — пустоты, так как больше взять неоткуда, мы всем давно уже пренебрегли...

Так мы получаем приплод ничто.

-1.

Андрей Белый в «Мастерстве Гоголя», вкратце сопоставляя Блока с Гоголем, находит у обоих ужасную тягу к кукольной мертвечине. В этом месте он цитирует Гете о романтиках, амбивалентная романтическая выпренность которых недолго задерживается на Даме и вскоре неодолимо влечет субъект своего переживания — к Бляди. Причем, не живой, как у Куприна или в «Воскресении», а к кукольной, пустой.

-1.

Любой страх — страх пустоты.

Точно так же, как любое чувство, даже чувство прекрасного, — та или иная степень боли, решки страха.

Известно также, что боль порождает пространство, которое наследует от ее импульса свою структуру. Исследование последней позволяет раскрыть до того не наблюдаемое (из-за высокой интенсивности восприятия) "устройство" болевых ощущений страха. Потому-то и не лишено смысла исследование топологии пространства той или иной литературной реальности — знаковой системы, в которой пером буквой за буквой оттиснут перевод ландшафта личного вклада субъекта в структуру мирового пространства-времени (см. идеи последних работ Ильи Пригожина, а также вышеупомянутую работу В.Н. Топорова).

Паника, панический страх — состояние, в котором человек пляшет не под собственную дудку, а под дудку постороннего, вселившегося в него ужаса. Ужас космат, и в растительности его, прущей из всех органов

чувств, извивается удушье. Если случится подсмотреть его со стороны (боюсь, только душой отлетая), то в пляске этой — сходной в сути с агонией, так как последняя ни что иное, как танец конвульсий, уводящий упирающееся тело за порог страшной смерти — мелькнут и копытца, и рожки, и веретено свирели, из отверстий которой тянутся к субъекту страха, как к марионетке, звенящие нити нервов.

Кукла, сделанная из субъекта, опрокинувшись навзничь, выставив вперед, защищаясь, руку, опираясь другою о пол, отталкивает себя от источника страха непослушными, кем-то отнятыми ногами. Нечто, лишённое себя, ползет, волочась, по пустыне навязанного ему кошмара. Происходит это долго и невыносимо. “Долго” — даже не то слово, так как время, отпущенное на ужас, — не время, не последовательность, составленная из событий страха, — а непрерывный провал, не имеющий ни конца, ни начала. Описание его мнимой длительности подобно описанию перемещений Ахиллесовой пятки, мысленно пустившейся вдогонку за черепахой. Усеченное название же этому — “застывшая стремительность”: именно в ней пребывает человек, распяленный на лопающихся от напряжения сухожилиях паралича, вызванного страхом. И такова же участь человека, персонажа, провалившегося либо целиком, либо своей проекцией, тенью, в прореху в бытии, как в открытый люк, как в зеркало.

0. Таковое унижение умножается еще и вполне понятной ненавистью к куклам.

Куклы отвратительны так же, как и мертвецы.

Парафиновая телесность первых совпадает с трупным окоченением последних. Душа, еще будучи при теле, словно теплород разогревает чуть выше точки плавления токи этой нижайшей фракции нефти, которой напитаны ткани. Отлетая, душа предоставляет тело участи затвердевания. Черствость закапанной свечным воском просфоры на зубах причащающегося — возможно, вполне ясное эхо этого парафинового дела — *cadaveric spasm*.

Кукла вообще ни что иное, как мумифицированная (сгущенная) пустота.

Ненависть к неживому, но правдоподобному, — по-видимому, есть естественное продолжение мизантропии, каковое столь же естественно, как и продолжение человека — трупом или куклой: человек в подавляющем множестве своих состояний мало чем отличается от этих двух, — даром что дышит, тепел и, возможно, красноречив. В конце концов, все признаки *homo sapiens* могут симулироваться кукольным в его произведении даже еще ярче, чем самим живым их обладателем.

Единственное, что наверняка отличает человека от куклы — это его способность быть свободным. Свобода столь же недоступна и необходима, как воздух в воде для дыхания. Производство свободных продуктов мышления или речи — лишь следствие свободы как таковой. Суть же последней — в

---

Алексей Парщиков рассказывал, как однажды ему пришлось в одиночку жутко ночевать в пермском паноптикуме: там сверчок, забравшись в один из муляжей, верещал, как бешенный, и поэт был вынужден полночи провести в напрасных поисках источника сверлящего безумия меж чудищ.

совершенной непредсказуемости выбора. Свобода первична по отношению к выбору, существование которого только ею и обусловлено. Следствием этого первородства, в частности, является возможность свободы и в железобетонных рамках догматики, и в тесной кишке тюремного пребывания. В свете такого подхода море — как стихия — более человек, нежели смысленный, окультуренный, но взятый в своем усредненном по состояниям обыденной несвободы индивидуум.

Кукла-пустышка вызывает отвращение не потому, что обманывает: ритуальное чувство досады или разочарования в данном случае лицемерно. А потому что благодаря сходству отображения показывает вашу собственную суть, или в лучшем случае содержание: рабское ничто — пустота, взятая в полон своей же пустотой. Обнаружив себя, кукла как бы говорит: “Привет, это я. Но может быть — и ты. И знаешь, почему? Потому что ты так же, и благодаря тому же похож на самого себя, как и я — на ничто.”

Подлинная жизнь — всегда усилие свободы. Смерть потому и ненавистна, что лишает последнего шанса быть свободным. И только поэтому кукла мертва — у нее нет такого шанса.

1. Отвращение к предмету не исключает одновременной едва завуалированной к нему любви. Самый распространенный вид любви — любовь к кукле — всегда является вариантом нарциссизма, приумножающего своим влечением к отражению собственное естество — рабство у ничто. Первый позыв к этому действию, возможно, вызван тем, что — “природа не терпит пустоты”. То есть — якобы животворящая сила любви должна стремиться восполнить пробелы живого.

Искусство кукольной формы в том, что она превосходно справляется с задачей организации места, куда любовь, как жертва в “волчью яму”, должна устремиться. В результате пустота получает возможность паразитировать теперь уже на удвоенном плацдарме плоти: взаимопроникая, она циркулирует и разбухает; а также — сгущается подобно парафину. Сгущение, и далее — окоченение, вызванные такими течениями, и есть “черный ход” от любви — к смерти.

В одном из мидрашей Мишны обсуждается вопрос: можно ли возлюбить ближнего больше самого себя, и результате дается четкий запрет на чрезмерность человеческой любви: ближнего человек *должен* любить как самого себя, но *не более*.

В таком мрачном смысле — некрофильная мелодия Гоголя мало чем отличается от расхожих разновидностей любви — Блока к Даме или, скажем, ребенка к игрушке. Просто Гоголю больше, чем всем остальным был отпущен дар быть куклой, он лучше всех знал, что это значит — проплясать ночь напролет по полям, будчи оседланным Настасьей Филипповной.

Примером тому может быть его идеальное марионеточное послушание, в результате которого был сожжен второй том его кукольного бестиария — подобное о подобном. (Вообще же весь этот параграф является неуклюжей и, возможно, избыточной попыткой растолковать очевидное утверждение: настоящая, не уцербная любовь возможна только в состоянии абсолютной

свободы — полноценно любить может только совершенно свободный человек, то есть — правильная любовь — это всегда любовь к свободе. В еще большей степени это касается и любви к Всевышнему.)

Случись конец такой кукольной любви, в результате разлуки человек лишается не объекта своего пристрастия, а гораздо большего — существенной части своего “я”, своего отражения, пустившего в объекте корни жизни, присвоившего себе если не тело, то вместо него — место, зараженное пустотой.

Разлука выдирает любящего из него самого с мясом.

Суть же страданий сводится к раздражению, вызванному умалением прироста собственного ничто, и является Страшной Местью самой пустоты.

23.

Вспомнив в этом ключе рассуждений особенно нежное отношение к Гоголю Набокова, возникает ощущение, что оно вызвано сочувствием не к его стилю, а к родственному заболеванию: очарованностью куклой.

У Набокова нет ни одного живого персонажа. Изопренная мотивационная тщательность, с которой они написаны, парадоксально лишает их чуть не всех степеней свободы выбора. Искусная детализация дает в сумме оковы предсказуемости. (Простор «Анны Карениной» по сравнению с любым романом В.Н. — море в сравнении с банкой шпрот.)

У Набокова нет Достоевского слова “вдруг”.

Тем, видимо, и объясняется его недружелюбность к Федору Михайловичу, что последний обладал даром убийственного чутья к сложной ситуации свободы, — возможно, это и стало причиной неосознанной зависти, обратной стороны неприязни. Достоевский отлично умел с такой ситуацией не то чтобы справиться, а хотя бы вызвать к жизни. Мастерство же такого писателя, как Набоков, напоминает мастерство кукольника (или таксидермиста), а собрание его персонажей — паноптикум (или коллекцию любимых им мертвых бабочек). У В.Н. в романе — как в хорошо оживленном морге.

Ни одно произведение Набокова (лучшее из которых — “Дар”) не больше самого себя — книжки, страницы которой, благодаря нарисованным на них словам, превратились в узорчатые крылья бабочек. Потому — так, что набоковские произведения исчерпывают себя сразу же по прочтении (в отличии, скажем, от “Идиота”, от которого запросто можно получить долгоиграющую нервную горячку). Точно так же кукла — не больше, чем кукла (или мертвый персонаж, или человек — в его не лучшие моменты существования). И следовательно, исчерпывающее себя произведение, по определению, не может быть произведением художественным, являясь при этом всего лишь продуктом ремесла, пусть и невероятно искусного.

(Все эти рассуждения, разумеется, чересчур резки, и значит, отчасти сомнительны, но тем не менее они все-таки делают вопрос о художественной ценности произведений Набокова не бессмысленным.)

Даже наиболее способный к жизни Кречмер становится живым лишь в конце романа: с самого начала предназначенный быть марионеткой Магды (Набокова), он по мере впутывания в писательские сети, несмотря на все сгущающийся трагизм действия, каким-то чудесным образом оживает и начинает ды-

шать. Происходит это, очевидно, против воли автора, — что лишний раз подтверждает правило, по которому ошибка имеет право стать удачей. И вот что удивительно — окончательно Кречмер оживает только после того, как слепнет и, таким образом, через порог смерти бежит силков и ниточек, с помощью которых управляется весь механизм романа.

Спасительная слепота Кречмера становится как-то особенно занимательна, если учесть, что по достоверности и тщательности языковых и изобразительных средств творчество Набокова почти осознанно равняется на кинематограф: странно представить себе Достоевского, который бы стал с таким рвением относиться к сценарной бодяге по “Братьям”, с каким Набоков занимался таковой, — развитой Стенли Кубриком ради экранизации “Лолиты”.

Это так — безусловно, как бы не выгораживал его Ходасевич, который этим выгораживанием только дезавуировал, и своим авторитетом, возможно, косвенно подхлестнул направление усилий писателя, у которого явно была противоположная точка зрения. «Подхлестнул» — потому что подтвердил конъюнктуру этого дела, — перспективу мимикрии литературы под кинематограф.

Вообще с “Камерой” дело обстоит сходным образом с двойным шпионажем — роман начинает работать на два фронта: и “нашим” — литературе и “вашим” — кино. Ходасевич утверждал, что, якобы будучи по сути сценарием, роман “Камера обскура” путем ложного уподобления вскрывает злостную пошлость кинематографа. Но не только. Этот путь — уподобления во благо — довольно опасен и прекрасно известно, куда он ведет — можно шпионскую роль чужака принять за собственную жизнь и в результате переметнуться на другую сторону. Особенно, если внятно чувствуется конъюнктура.

Так или иначе, все это обернулось первым мелким, но уверенным шагом к девальвации, выхолащиванию литературы, пришедшей от искушения зрением. Впрочем, кинематографичность рубки запорожцев в “Тарасе Бульба” тоже вполне очевидна, — кажется, именно ее монтажом восхищался Сергей Эйзенштейн (человек, который сделал кино и на котором оно, по сути, и закончилось).

Городя этот огород и далее, можно сказать, что кино только тогда искусство, когда стремится быть похожим на литературу, то есть — стремится быть больше самого себя; в противном случае — это только кино, чья неприкрытая наглядность не оставляет зрителю никаких шансов быть мыслящим — свободным — существом. Врожденный искус, испытываемый изображением сделать передаваемый им образ однозначным и, следовательно, антихудожественным, в свою очередь, вскрывает своего рода порнографическую природу кинематографии и фотографии как таковых: от изображения, как от эрекции, не укрыться. Разве что ослепнув.

Атрофирование у цивилизации способности к зрящему не-зрению есть регресс к слепоте идолопоклонничества: если лишит невидимое права на сокрытие, на существование, то вместе с этим устраняется и Всевышний. Но только по-настоящему — онтологически — ослепнув (а не только — разорвав в клочья киноэкран и выбросив в окно телевизор) можно научиться не-зрению.

86.

Зрение довлеет. Его давление — искушение расхожей представимостью. Это и есть зерно идолопоклонства. Что есть не-зрение? Свет сознания, свет слова. Если из воображения вынуть зрительные образы, от него вряд ли что останется. Остаток — и есть не-зрение: мужество творящей слепоты.

Литературная реальность — это немислимое, неподотчетное, предельно постороннее зрению воображение Слова: звуко-смысл.

(Здесь нет противоречия: писать надо так, чтоб нельзя было это снять; а что нельзя показать — и есть то, что — «ни в сказке сказать, ни пером описать».)

Не-зрение — абсолютная прозрачность — та пророческая слепота, как у Тиресия, когда все прозрачно — и оттого незримо.

Не-зрение — ощупь плоти Слова, звуко-смысла.

Зрение сродни похоти. Потому что зрение — причина и функция идола. Зрение ослепляет воображение, выхолащивает сознание. Воображение, полное визуальных образов, пусто. Слово, его звуко-смысл, умерщвляются зрением.

Слепой богаче зрячего.

Сознание слепоглухонемого существа рождается светом Слова.

Его стихия и есть не-зрение.

87.

..Поэтому кино — вещь, в общем-то, мертворожденная. (Человечество, питающееся им уже целый век, на деле питается падалью.) И, следовательно, мертворождающая. Верование туземцев в то, что вместе с изображением крадется ихняя душа не так уж и лишено смысла. Но они, туземцы, несколько ошибаются относительно субъекта покражи: душа крадется не у них, а у изображения.

Главная метафора кино — “живое движение как непредставимость — *versus* — мертвое движение как представимость” — исчерпывает себя после первых же кадров: в дальнейшем сопереживание изображению столь же бессмысленно, как и сопереживание трупам (хотя и очень живописному). Будучи столь популярным, кино походит на циклопического голема, который одновременно слепо и всевидяще пялится на вас с каждого экрана, пожирая ваши зрение и свободу и навязывая взамен свою пустоту. Его слепота пытается видеть нашими же глазами, что приводит нас самих к ослеплению.

Вий, поднимая веки на Хому Брута, имел те же намерения.

24.

Кстати, следует отметить — раз уж зашел об этом разговор, — что марионеточные мотивы для Набокова так же, как и для Гоголя, имеют в некотором смысле биографический, или, точнее, отслеживаемый в календарном времени жизни характер.

То как Гоголь поступил со вторым томом “Душ”, не иначе как ханжеством не назовешь. Поддавшись на вполне понятные искушения фиксированным смыслом (см. религиозно-нравственные апологии отца Митрофана), он все-таки сделал фальшивый жест — закатал в топку рукопись. Чувствуя свою ущербность как кукольника и тщетно пытаясь хоть как-то исправить натуру, он купился на ту же монету, — сам стал куклой.

Ханжество же Набокова — то есть, несвободное поведение, основывающееся на чуждой себе природе — проявляется в неловкой фальши того, как отношение Набокова к сюжету “Лолиты” эволюционировало из романа в роман через «Волшебника».

Здесь нужно оговориться о следующем. Все это вранье, что герой и автор — разные вещи. Именно отстранение автора от героя делает последнего куклой. Так вот, постоянное упругое дистанцирование Набокова от своих персонажей и есть источник его фальши, марионеточного обмана.

Осцилляция автора между собой и героем делает обоих мертвецами. То есть — я хочу сказать, что Владимир Набоков такой же Николай Чернышевский, как и Федор Чердынцев. «Отмазывание» от одного и «прилепливание» к другому, и наоборот, оставляет чувство именно что кукольного обмана. Достоевский в таких случаях был честен до конца: если мочит старушку — то это, безусловно, Федор Михайлович, если плачет Нечка Незванова, — то, уж конечно, тут двух мнений быть не может — рыдает именно Федор Михайлович, никто другой, и следовательно, вы с ним вместе.

В общем, как орал на репетициях Станиславский: — Не верю!

Что же касается сюжета “Лолиты”, то фальшь здесь совсем уж зашкаливает. С одной стороны, сюжет, по сути, тот же, что и в “Обскуре”, только кончается более банально — камерой, а не ослеплением. А с другой — он же рассказывается Вериным отчимом-кретином в “Даре”. Там-то и было выражено правильное к данному сюжету отношение: сальность. Но надо же, Набоков аж два раза умудрился сделать из этого дела конфетку; а читатели взяли и съели. Еще и спасибо, восхищаясь леденцовым глянцем, сказали.

25.

Короче говоря, примерно так. Существует литературная поверхность (поверхностность) и глубина языка. В зависимости от того, в какой области находится произведение, определяется степень его телесности. Вектор письма (жалю, перо) либо только накалывает, выплетая, стилистически безупречные узоры на поверхности пустоты литературного воображения, либо таковое пронзает, одновременно формируя и вызывая к телесной жизни за счет инъецированного содержания — в меньшей степени авторского вымысла, но — внешнего содержания самого языка. В первом случае рождается мертвая (пустая) куколка смысла, во втором — сам смысл, его мякоть, какое бы ужасное обличье он не принял.

26.

У самого Набокова были явные подозрения по поводу “поверхностности” собственного творчества (хотя и под маской кокетства). Известно что писатель сказал источающей почтительный ужас Белле Ахмадуллиной, когда та в Швейцарии попала к нему на короткую аудиенцию незадолго до его смерти. Набоков спрашивает: мол, ну как вам (т.е. нынешним носителям русского) мой язык?

— Ваш язык — лучший, — отвечает поэтесса.

— А я думал, что это мороженая клубника...

27.

Набоков в одном из интервью вспоминал, что почти написанную “Лолиту” чуть было не постигла та же погорельческая участь, что и второй том “Мертвых душ”. Автор, полон сомнений, собирался сжечь рукопись в саду. Жена отговорила его. Он ей благодарен. Она его соавтор. В том же смысле, в каком отец Митрофан соавтор сожженного второго тома. В обоих случаях имеет место то же несвободное — марионеточное — действие.

Здесь довольно знаменательна сама отсылка к Гоголю, выраженная именно в сожжении рукописи, ее аннигиляции как продукта неудовлетворительного для эстетических, и следовательно, этических воззрений автора. Естественней было бы предать рукопись архивному забвению. Все же, видимо, было невозможно мириться со своим авторством — вещь ведь вроде бы и блестящая (глянцева), но на поверку — однозначно гадкая. (Здесь я особенно предвижу вопль: «Главное не ‘что’, а ‘как’!» Так вот, давайте просто себе представим, что маятник пошел в обратную — справедливую — сторону: важно и ‘что’, и ‘как’.)

28.

Интересно, как бы написал “Лолиту” Достоевский, если бы счел такой сюжет достойным выделки? (Что этого с Достоевским не случилось — я рассматриваю как большое несчастье для русской литературы, хотя и вышло бы что-то совершенно ужасное...)

Почему, читая “Митину любовь” или “Идиота” (где загвоздка — одержимость любовью — страсть Рогожина и любовь Мышкина сливаются в одно в пределе скандала — ровно в том же), никакой оскомины и сомнений в качестве читаемого не возникает? Хотя и тут, и, особенно, там — сплошное вранье. Но в том-то и дело, что вранье это на деле — катастрофа, доведенная до того градуса, когда бытие не выдерживает и лопается в точке сингулярности — выколотой точке своей актуализации, сквозь которую врывается взрыв Нового Смысла.

Почему разгон языка в “Идиоте” достигает такого кумулятивного эффекта, при котором тайна производимого текстом смысла приближается к плотности тела, а в “Лолите” никакой тайны нет, — не говоря уж о каком-то изменении экзистенциального содержания (его вялая возможность была обнулена «Обскурой»), а есть упитанный пузырь повествования, внутри которого уютно возлегает Гумберт Гумберт и на глянцевые бока которого проецируется довольно красочное кино?!

Дело, конечно, в языке.

29.

Раздраженная возбудимость Набокова относительно идейности произведений Достоевского — порция дров в печку риторики Блума. Вряд ли В.В. не понимал, что никаких таких особенных идей у Достоевского нет. Что если и есть формальная идея у Федора Михайловича, так только одна — идея свободы. Что все его писания лишь о том, как выудить из себя эту свободу (свободу от Настасьи Филипповны, от денег, морали, свободу просто так) и перестать хоть на мгновение быть куклой.

Подобная внешне немотивированная злобность автора на этот счет вынуждает, в свою очередь, подозревать его в личной несвободе от тех же проблем. А если умножить эти подозрения на его пышущую ненависть к безвкусию, обывательщине, разного рода идиотизму и т.д., то в результате, по блумовскому принципу “у кого, чего болит”, мог бы получиться персонаж вполне достойный пера самого Ф.М. — публично воюющий за свой аристократизм субъект, — чья воинственность фальшива, потому что не смиренна.

Во всем этом, ясное дело, кроется тотальный надрыв стремления к власти. К власти быть автором всего и вся, себя в первую очередь включая. Последнее, впрочем, естественно. И необходимо. Отсутствие такой возможности тем более убийственно, если при этом ощущаешь себя не столько Божьей куклой, сколько потенциальным персонажем нелюбимого автора.

29.

Единственная неформальная — природная — идея Достоевского: языковая. Он абсолютно отдан языку — какому ни на есть. Пронизываясь — посредством того, что не сопротивляется, вволю отдается на волю — канцеляризм, косноязычию, стилиевой неряшливости, — Достоевский своей языковой неистовостью походит как минимум на Лютера.

Для Лютера Вера — в предельном абсурде Выдумки. Для Достоевского — в предельном абсурде, скандале Языка, который не только причинно старше, но и энергетически похлеще любой выдумки, — посредством его самого, кстати, только и существующей. (И еще «кстати»: похоже, Толстой не принимал Евангелие именно как писатель: дурно скроенный роман — история, качество которой оставляет желать лучшего, и которой поверить и сопереживать сложнее, чем, скажем, «Хаджи Мурату» или Ветхому Завету, — вещам куда более сногшибательным хотя бы по размаху воображения: интенсивность воображения — залог достоверности. Острота этого конфликта в том, что литература прежде всего категория наиболее близкая к религиозности, она — «Вера в Слова», — и потом уже стиль и все остальное.)

Но отношения с языком у Набокова вполне существенны. Достижения стиля у него — чрезвычайны: начнешь читать — не оторвешься, как от увлекательнейшего кроссворда, красиво составленного на бабочкиных крылышках. И в этом его заслуга — в креатуре стиля, и следовательно, Мира (жаль, конечно, что — декоративного и экзистенциально не особенно существенного). Разница, однако, в том, что Набоков себя языку навязывает и в этом навязывании перегибает палку. Он укрощает божество Языка, ставит ему идол, а не обращается к нему. Все дело вновь в той проклятой «золотой середине».

Где она естественным образом достигается? В поэзии.

Но с поэзией у Набокова, увы, ничего не вышло.

Однако, в той реально-подлой, выхолощенной в смысловом и экзистенциальном отношении жизни, в которой В.Н. благодаря биографии оказался, в которую влип, — едва ли было возможным: писать лучше, чем он.

27.

Есть писатели, которые «снедаемы стилем» (Гоголь, Набоков). А есть, которые стилем живы (Платонов, Олеша, Бабель, Толстой).

30.

Венедикт Ерофеев пишет, а Веничка говорит: "Вы спросите: для чего это нужно было тайному советнику Гете [чтобы все его герои пили — А.И.]. Так я вам скажу: а для чего он заставил Вертера пустить себе пулю в лоб? Потому что — есть свидетельство — он сам был на грани самоубийства, но чтоб отделаться от искушения, заставил Вертера сделать это вместо себя. Вы понимаете? Он остался жить, но как бы покончил с собой. И был вполне удовлетворен. Это даже хуже прямого самоубийства. В этом больше трусости и эгоизма, и творческой низости."

Но у нас свидетельств нет.

Что, впрочем, не столь важно, так как цель — не обвинить, а предостеречь. Кого? Да кого угодно, кто пытается жить за счет своих героев. Можно считать, что мы ратуем за создание "профсоюза" лит. персонажей.

30.

У Бунина очень хорошие стихи: не сравнить со стихами Набокова (которые при таком сравнении напоминают опыты капитана Лебядкина).

Главным образом, именно по этой причине очень неприятно читать воспоминания В.Н. о его единственной встрече с Буниным: Иван Алексеевич предложил выпить водки, В.Н. презрительно отказался; Бунин обиделся и стал пить один, а напоследок сказал Набокову, что того "ждет ужасная, одинокая старость, такая, что некому будет подать пальто"...

Так вот, что я сейчас царапаю такое о Набокове, по видимому, и есть мой отказ — подать то самое пальто.

31.

Не удивительно ли, что якобы (по крайней мере, неумышленно и, по мере меньшей, благодаря кретинизму критиков) стилистически близкий к Набокову Саша Соколов написал гениальную "Школу для дураков", которую В.Н. в своем щедром, но лениво-запоздалом отзыве назвал "трогательной книгой", в то время как ни одно из произведений самого Набокова трогательным назвать нельзя?.. Даже «Весну в Фиальте».

Нет, вру, можно! Ранний, 24-го года, рассказ — «Случайность» . И еще — «Защиту Л.». И еще — рассказ, где коммивояжер закадрил в поезде бедную голодную женщину, сошел с ней вместе, накупил еды, — она едва сдерживается, глотая слюны, но тут звонок в дверь: он недовольный пошел открыть, а там — почтальон с телеграммой, в которой «ваш муж погиб на фронте», — он пугается, комкает в карман телеграмму, возвращается и врет — «ошиблись дверью» — и, не стерпев, тут же, на столе, где разложены вкусности, жадно и неопытно овладевает ею: она беспомощна от слабости и голода, ей все равно — лишь бы скорей добраться до ветчины.. После, мгновенно остыв, комми оставляет ей продукты и, подсчитывая сколько он на них потратил, смывается, подкинув под дверь телеграмму. Там еще трогательный абрикосовый чулок в затычках и самопальные бедняцкие подвязки, и голодный, жалкий взгляд...

И еще — «Приглашение на казнь». И — «Случай из жизни». И — «Красавица». И — половина «Дара». И — «Оповещение». И еще — ... Черт, а как хотелось бы — чтоб все, до последней буквы!

29.

Наконец, приканчивая этот возмутительный бред, стоит вспомнить, что сказал Бабель о Сирине: "Хороший писатель, только писать ему не о чем".

Приговор вполне убийственный. Это, примерно, как сказать пророку, что он все врет. Или — заявить, что собрание сочинений В.Н. не стоит девяноста семи страниц "Зависти" Юрия Карловича Олеси. Или, немного более радикально — всего одного абзаца Андрея Платонова — все равно какого. И если уж до конца пойти на поводу у редукции, то следует добавить, что ПСС В.Н. и вовсе ничего не стоит, хотя писатель он великолепный.

Действительно, все, что написано у Набокова — пусто. То есть — произведения его меньше всего похожи на живое тело. Зато они — вылитые куклы, выползшие из не менее мертвых куколок слов. Их узорчатый шелковистый покров — и есть знаменитый набоковский стиль.

Что же может наполнить полое, сделать его телом?

Видимо, тайна жизни.

Или, если угодно, тайна языка.

Юрий Проскуряков

## КАССАНДРИОН

### КАК УНИКАЛЬНАЯ УПАКОВКА СМЫСЛА

*"Видел его я на острове, льющего слезы обильно в светлом жилище Калипсо, богини богинь, произвольно им овладевшей; и путь для него уничтожен возвратный: нет корабля, ни людей мореходных, с которыми мог бы безопасно пройти по хребту многоводного моря».*

— Гомер. «Одиссея», 4, 556-560 (пер. В.А. Жуковского)

### I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Неизвестное и непонятное во все времена привлекало энтузиастов. В этом смысле алхимик, состарившийся возле пробирок и реторт, мало чем отличается от любознательного средневекового мореплавателя; подросток, перепрыгивающий ограду секретного военного объекта, чтобы узнать «что внутри», от исследователя сложных психических процессов.

В поэзии, в отличие от некоторых других видов деятельности, неизвестное и непонятное делают свои притягательные свойства между разными типами субъектов. Поэта более привлекает неизвестное. Непонятное остается на долю читателя и исследователя.

По влечению к непонятному представляется возможным даже построить некоторую иерархию поэтов. Одну из вершин в этой иерархии занимает Дилан Томас, Колумб английской поэзии XX века. Оконтуренная его стихом, неизвестная земля до сей поры исследована только в «прибрежной полосе» ранних произведений.

Среди загаданных им загадок, подобно сказочному хрустальному ларцу, подвешенному на нитях слез в глубинах гор, сияет стихотворение «Горе давно» (*A Grief Ago*)<sup>1</sup>. Оно, подобно отдаленной от побережья горной вершине, хотя и подвергается наблюдению, однако, во многих отношениях, остается, неисследованным, что видно из противоречивых трактовок отдельных его частей различными исследователями.

Трудности анализа этого и подобных ему стихотворений связаны с отсутствием у исследователей необходимого «снаряжения». Это «снаряжение» задрапировано тончайшей тканью чувственного образа<sup>2</sup> недостаточно изу-

<sup>1</sup> Текст стихотворения «A Grief Ago» (Горе давно) на английском и русском языках (в нашем практически подстрочном, не претендующем на художественность, переводе см. в Приложении). (Здесь и далее *Авт*)

<sup>2</sup> В качестве поддерживающего примера с противоположной идеологической стороны баррикады можно привести высказывания материалиста Фридриха Энгельса, небезызвестного сотрудника Маркса и основоположника марксизма, который постано-

ченной и осмысленной, а также действием вызванных протеканием текста через сознание специфических образных моделей.

Мы «будем называть моделью такую систему (множество), элементы которого находятся в отношении подобия (гомоморфизма, изоморфизма) к элементам некоторой другой (моделируемой) системы. Совершенно очевидно, что под такое широкое определение попадает, в частности, и «чувственный образ»<sup>3</sup>... При поэтическом творчестве, как и при чтении, мы сталкиваемся с несколькими видами возникновения изображений в сознании человека. Необходимо их классифицировать. Предлагаемая нами классификация отличается от психологической по цели. Цель нашей классификации состоит в создании аппарата для трактовки поэтического текста. В общем случае мы имеем дело с семиотическим материалом.

Мы обосновываем три вида связи чувственных изображений, имеющие свою основу в характере передачи структурных знаковых свойств.

Первый вид — это пассивная связь. Сущность ее в отвлечении структуры знака от знака при переходе на более высокий чувственный уровень. При этом структура знака предыдущего уровня, является на более высоком уровне самим знаком (с другим видом формализации). При восхождении по чувственным уровням происходит формализация, то есть, приближение к генам чувственных форм космического уровня. При нисхождении происходит реализация чувственных структур.

Результатом отвлечения структуры знака от знака, сферой человеческого сознания является сознательный чувственный образ. Лексическое поня-

---

янно и без исключения говорит в своих сочинениях о вещах и об их мысленных изображениях или отображениях (*Gedanken-Abbilder*) (причем само собою ясно, что эти мысленные изображения возникают не иначе, как из ощущений. Другой намек на природу образов мы встречаем у исследователя физиологии сенсорных систем А.С.Батуева. Он пишет: «исходя из структуры акта взаимодействия, рефлекторного по своему механизму, можно раскрыть диалектическую связь между предметом, его образом и материальной основой последнего, ибо содержание внешнего мира отражается субъектом не в форме деятельности мозга, а в формах деятельности субъекта, которые протекают в идеальном плане». (Батуев А.С. «Физиология сенсорных систем», Л., *Медицина*, 1976, с. 8).

Высказывания Энгельса и Батуева можно дополнить некоторыми современными сведениями из области голографии. «Исследования И. Думитреску в Румынии проводились с использованием методики сканирования, основанной на электрографическом процессе, и добавили новые штрихи к «эффекту фантомного листа». Думитреску сфотографировал лист с вырезанным в нем круглым отверстием. На проявленном снимке виден лист с маленькой дыркой, внутри которого находится крошечный фантом этого же листа. Феномен Думитреску напоминает голографическую фотографию яблока... Когда фрагмент голограммы яблока освещали лучом лазера, появлялось маленькое изображение целого яблока». И далее: «Если голограммы могут генерироваться образцами интерференции энергии, как на внутриатомном уровне, так и на уровне всего организма (в эфирном теле), то голографические принципы, вероятно, управляют взаимодействиями и на макрокосмическом уровне — на уровне всей Вселенной». (Ричард Гербер. «Вибрационная медицина». Пер. с англ. — М., *КОР*, 1997).

<sup>3</sup> Леонтьев А.Н. «Деятельность, сознание, личность». М., *Политическая литература*, 1977, с. 53-54.

тие<sup>4</sup>, с этой точки зрения, представляет собой отвлечение структуры сознательного чувственного образа от него самого в коллективном мышлении. Слово<sup>5</sup> — это экстериоризированное отвлечение структуры лексического понятия от лексического понятия. Отвлечение структуры сознательного чувственного образа от самого образа, при реализации последнего, образует нечто-во-вне<sup>6</sup>.

Структуры чувственных форм, нисходящие в сознание человека в виде нечто-во-вне исходят из памяти. Это создает стабильную возможность возникновения межобразных ассоциаций. Если с образом не произошло качественного изменения, то в сознании при наложении образов по частным отклонениям восстанавливается развитие нечто-во-вне, процесс чем-то напоминающий анимацию.

В языке, поскольку он является фиксированной знаками идеализацией идеальных понятий<sup>7</sup>, происходит беспредельное расширение источников коллективной памяти. Это не только позволяет индивидууму творчески расширять сферу своего образного сознания, но и в определенной мере творчески генерировать будущее.

С другой стороны, осознание человеком языка как нечто-во-вне, не совпадающее с идеальной сферой его сознания и мышления, приводит к формальному оперированию языком. Разновидностью формального оперирования является формальная логика. В число предпосылок формального оперирования языком входит избыточная сочетаемость слов. За счет избыточной сочетаемости язык начинает навязывать сознанию образные новации. Это порождает, если можно так выразиться, «вульгарный футуризм», распространенный в определенных социальных стратах в России. Резкие, дисгармоничные, лаю-

---

<sup>4</sup> В дальнейшем тексте на месте термина «лексическое понятие» мы будем употреблять термин «понятие», общепринятый в лингвистике. В тех редких случаях, когда речь будет идти о научном понятии, мы будем употреблять термин «научное понятие».

<sup>5</sup> Здесь не имеется в виду конкретно-грамматическое слово, в денотате и понятии которого процесс отвлечения структуры и от формы и от содержания происходит неоднократно.

<sup>6</sup> Наша точка зрения согласуется на уровне генезиса чувственных форм с другой, согласно которой: «Развитие общей науки о знаковых системах (семиотики) предполагает возможность рассмотрения различных знаковых систем (естественный язык, искусственные языки науки, литературы, фольклор, музыка, танец, миф, ритуал, архитектура, изобразительное искусство и т.д.) и текстов, состоящих из соответствующих знаков (фразы естественного языка, формулы научного языка, романы, стихотворения, народные песни, сказки, симфонии, оперы, балеты, предания о богах и культурных героях, обряды, здания, изваяния, картины и т.д.) с некоторой единой точки зрения. Одним из очевидных свидетельств тенденции к единообразному рассмотрению всех этих областей может служить складывающееся внутри каждой из них понятие «языка» («язык живописи», «язык кино», «язык музыки» и т.п.). Тем самым подтверждается роль естественного языка как основной модели для всех этих областей. (В.В.Иванов, В.Н.Топоров. «Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахронном аспекте». Труды по знаковым системам 8, Тарту, 1977).

<sup>7</sup> Мы говорим знак, имея в виду звуковой комплекс слова, не принимая во внимание, в буквенной или иероглифической форме оно выражено.

щие, грубо-топорные, интонации начальников всех уровней, людей, которым в России, хотя бы кто-нибудь подчиняется, не в них ли кроется причина ответных взрывов возмущения, бесчисленных свершившихся и грядущих социальных катастроф<sup>8</sup>? Речь идет даже не о дегуманизации, речь идет о резком отклонении от программ космических чувственных генов. Отсюда и творческий геноцид того, что нам выдавали за соцреализм в литературе и искусстве, и идиотический концептуализм, и бездумное подчинение общества нуждам и идеям территориального глобализма.

Новации «вульгарного футуризма» в сознании творческой личности проходят критериальный отбор. Это, в первую очередь, практика, вслед за этим, техника гармоничного звучания текста, техника правильной интонации. К этим двум практикам присоединяется практика восприятия, практика получения резонансных вибраций и воспроизведения чувственных форм, зачастую превосходящая продолжительность жизни автора текста.

При элевации структур мы не только воспринимаем чувственную форму, но и строим гипотезу о ее внутреннем строении. Образы внутри чувственных форм, как и образы нечто-во-вне, имеют три структурных составляющих: границу, содержание и движение. Построение образа-гипотезы о строении чувственных форм — есть предпосылка познания.

Элевация структур имеет и другую сторону: практическую. Действуя, мы возбуждаем во-вне синтезируемые нашим сознанием творческие чувственные феномены.

В итоге мы имеем следующие виды элевации структур: пассивную элевацию (умозрение, «работу на прием»), активную элевацию (при познании) и активную футурэлевацию (при творчестве). При пассивной элевации процесс ее имеет, в частности, движение через следующие чувственные формы: нечто-во-вне — чувственный образ — понятие — слово (то есть, вибрация в акустически чистом виде)<sup>9</sup>; в случае активной футурэлевации (при творчестве): слово — понятие — чувственный образ — нечто-во-вне<sup>10</sup>; в случае активной элевации (при познании) процесс ее сочетает характерные черты пассивной элевации и активной элевации (при творчестве). В случае активной элевации (при познании) активная футурэлевация оказывается вложенной в пассивную элевацию и можно предполагать следующий порядок процесса: нечто-во-вне — чувственный образ — понятие — {слово (гипотеза) — научное понятие — чувственный образ — нечто-во-вне (абст-

---

<sup>8</sup> Чтобы убедиться в этом, достаточно сходить в театр и посмотреть любую драму на социальные темы из жизни «простого народа» или ознакомиться с произведением ями подобного жанра в отечественном кино.

<sup>9</sup> Все эти чувственные формы являются разновидностями вибраций, нарративно порождающими друг друга.

<sup>10</sup> Однако, в случае футурэлевации чувственные формы связаны своеобразными спектральными омонимами, которые прошивают контексты чувственных форм симультанно сосуществующих в мировом континууме сознания. Создание таких симультантных континуумов принципом которых является единство различий, мы и называем творческим актом.



рактный объект)} — наблюдение эффектов, в порядке пассивной элевации<sup>11</sup>.

В результате можно выделить в сознании три вида чувственных форм, связанных с активной и пассивной формами элевации и футурэлевации: сознание чувственной границы нечто-во-вне, сознание чувственного образа и чувственное сознание слова (в терминах дискретности); и чувственное сознание Бога, чувственное сознание абстрактного объекта и чувственное сознание языка (в терминах непрерывности). Все указанные виды сознания чувственных форм можно отнести к адекватному сознанию, логика которого приведена в соответствие с отношениями генов чувственных форм.

Однако элевация чувственных форм при мышлении порождает и неадекватное сознание, основанное на различных видах формального функционирования языка. Стойкие стереотипы такого сознания могут привести к физической, психической или социальной патологии. что находит свое выражение в неадекватном поведении. Изучение и диагностика такой патологии состоит в разрешении софизмов, возникающих при замыкании круга: язык — сознание — язык<sup>12</sup>. Другой стороной неадекватного сознания является хаотичное моделирование языком чувственно-образного контекста. Такое же, но гармоническое моделирование может служить тончайшим инструментом синтеза и анализа мира, как через элевацию его абстрактного объекта, так и в виде текста.

Чувственная форма воплощения текста может быть принципиально переносима во-вне<sup>13</sup>, представляя собой изображения многомерных про-

<sup>11</sup> Грубо говоря, пассивная элевация и активная элевация (при познании) сопровождаются, помимо других процессов, процессом преобразования чувственных форм во-вне в чувственные формы языка. Активная футурэлевация (при творчестве) сопровождается преобразованием чувственных форм языка в чувственные формы нечто-во-вне. При этом процесс творчества может иметь начало преобразований не в языке, а в идеальной сфере понятий и образов. Примером преобразования чувственных форм языка в чувственные формы нечто-во-вне является марксизм, превращенный в социалистическое государство. Спектрально-омонимическая «прошивка» этих чувственных форм отнюдь не предполагала их структурно-образного и функционального подобия. Поэтому то, что в одной чувственной форме рисовалось раем для социальных низов, оказалось адом в другой чувственной форме. Другим примером активной футурэлевации чувственной формы в нечто-во-вне является любой храм. Не случайно поэтому нам удается выделять храм из большого числа других построек, независимо от того, что конкретные черты связанного с храмом ритуала могут быть безвозвратно утрачены. См., например, в книге Е.В. Антоновой «Антропоморфная культура древних земледельцев Передней и Средней Азии», М., 1977, *Наука*, с.78-79. В романе Голдинга «Шпиль» блестяще показано, как из ада строительного пафоса рождается духовное начало.

<sup>12</sup> Как иллюстрацию, см. по этому поводу: З.Фрейд «Забывание иностранных слов» в «Хрестоматии по общей психологии под редакцией Ю.Б. Гиппенрейтер, В.Я. Романова. МГУ, 1979», с.104; Г.Шингаров, Условный рефлекс и проблема знака и значения. М., *Наука*, 1978, с.12-18.

<sup>13</sup> Справ. у А.Уоттса (Watts A.W. The Way of Zen. N.Y. 1968, p.27-28): «...Мы представляем себе мир в абстрактном одновременном переводе, тогда как на самом деле в мире все происходит сразу, одновременно, и конкретное существование вселенной не поддается описанию нашим абстрактным языком. Точное описание даже

странств<sup>14</sup>, отдельные трехмерные планы которых тривиальны и критерияльно обусловлены.

Поэзия в первой половине XX века показала, как мы увидим из анализа стихотворения Дилана Томаса «Горе давно», образцы текстов, производящие связанные многомерные изображения, устраняющие противоречия, отмеченные А.Уотсом (см. подстраничную ссылку 12).

Традиция таких текстов в культуре многообразна. Их можно найти в восточной поэзии, в творчестве поэтов школы «Чань» в Китае или у последователей Дзэна в Японии. В Европе до XX века сложные метафорические тексты не имеют характера школ. Отсутствие интереса читателей к подобным текстам связано, с поверхностным «варварским» прагматизмом западного мышления. Стереотип этого мышления отбрасывает прочь акты метафорического творчества, как не несущие немедленно воплотимого в жизнь идеала<sup>15</sup>. Недаром Дилан Томас в современной высокоразвитой Англии счи-

---

горсти пыли при таком способе потребовало бы невероятно много времени. Линейный, одновременный характер речи и мышления особенно заметен во всех тех языках, которые пользуются алфавитом и выражают свой опыт длинной цепочкой букв»

<sup>14</sup> Указанные многомерные пространства не аналогичны математическим, но являются образной манифестацией некоторых из них.

<sup>15</sup> Это кажется верным, за исключением случаев формального метафоризирования, которое мы понимаем как ассоциативные суррогаты, т.к. недостающие между образом-посылкой и образом-следствием звенья легко восстанавливаемы при помощи рассуждения. Как, например, в известной симфоре Г. Державина: «С курильниц благовонья льются,/Плоды среди корзин смеются».

Однако разделение метафор на истинные и суррогатные носит характер относительный при адекватном структурировании. Здесь классификация метафоры как истинной зависит от синхронного метафоре чувственного образа, т.е. от невозможности построения заполняющего формально-логического ряда. Как, например, у О. Мандельштама:

Я видел озеро, стоявшее отвесно.  
С разрезанною розой в колесе  
Играли рыбы, дом, построив пресный  
Лиса и лев боролись в челноке.

Глазели внутрь трех лающих порталов  
Недуги — недруги других нескрытых дуг.  
Фиалковый пролет газель перебежала  
И башнями скала вздохнула вдруг,

И влагой напоен, восстал песчаник честный,  
И среди ремесленного города-сверчка  
Мальчишка-океан встает из речки пресной  
И чашками воды швыряет в облака.

(О. Мандельштам, Стихотворения, *Советский писатель*, Л., 1973, с.196.) Приводя пример из О. Мандельштама, мы создаем, что возникновение симультанных образных структур могло и не входить в намерение автора, а возникать из природы используемых им культурных коннотаций, например из геральдики.

тал себя диссидентом. В России же, напротив, угнетение прагматизма приводило и приводит к «варварской» утопичности сознания как разновидности массового психоза, преодолеваемого только горсткой исключительных личностей, сохраняющих критичность и творческий подход. Поэтому в России любой разумный — диссидент.

Что же касается средних веков, то «средневековый символизм часто подменяет метафору символом. То, что мы принимаем за метафору, во многих случаях оказывается скрытым символом, рожденным в поисках тайных соответствий мира материального и «духовного»... В противоположность метафоре, сравнению, метонимии символы были вызваны к жизни по преимуществу абстрагирующей богословской мыслью<sup>16</sup>». Символ не образует элевации чувственных форм, но только связывает два неизвестных: одно во-вне, другое в-не-знаю-где. Символ всегда повернут в прошлое, в отвердевший от мрака времени глетчерный лед событий, освещенных только связанными с ними переживаниями. «Варварство» Нового Времени вообще склонно отдавать предпочтение эмоциям (которые не надо путать с чувствами), признавая этим кризис разума, посягающего изменять переживания прошлого и гармонизировать картины самосбывающегося будущего. Прагматизм и его отражение — утопизм реализуются в разгуле эмоций, выдающем себя за духовность. Высшим выражением этого разгула эмоций служит экстаз, будь то экстатическое откровение схимника или экстаз ревущих жерл рейв-дискотеки. Экстатических пророков Нового Времени возглавляет Месмер, за пуповину которого в истерическом припадке ухватились добрые обыватели нашей старенькой планеты.

## II. РАБОЧАЯ ГИПОТЕЗА

Глядя в симультанную глубину футурэлевационных структур чувственных форм стихотворения Дилана Томаса «Горе давно», мы предлагаем гипотетическое рассуждение, состоящее в том, что кассандрион<sup>17</sup> имеет как минимум два плана выражения, представляющие его как понятийную чувственную форму (единство) и как изобразительную чувственную форму (монаду)<sup>18</sup>.

Нечто-во-вне может изменяться в направлении метафоры. Тогда истинная метафора превращается в суррогатную (суррогатную потому, что метафоризации теперь подвергается только понятие, поскольку метафорический денотат реализован). Для сравнения см. также в книге С.С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы» АН СССР Институт мировой литературы им. А.М.Горького. М. *Наука*, 1977, часть, касающаяся метафорического творчества Н.Панополитанского.

<sup>16</sup> Цитируется по книге Д.С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы», М., *Наука*, 1979, с. 164-165.

<sup>17</sup> Кассандрион — вводимый нами термин для стихотворных текстов, имеющих силу самосбывающихся предсказаний.

<sup>18</sup> При этом мы абстрагируемся от технического аспекта кассандриона, считая акустическую и интонационную гармоничность произведений Д. Томаса само собой разумеющейся.

Хотя на передний план наша гипотеза выдвигает анализ чувственных форм текста, мы не чураемся привлекать в виде иллюстраций систему чувственных форм отдельных понятий и их микрокосма, а также омонимические спектральные шивки текста, как на макро, так и на микро уровнях. Такой подход основан на представлении о единстве фрактальной структуры текста<sup>19</sup>.

Изобразительная чувственная форма текста сама по себе многослойна. Отношения изобразительных морфов внутри различных уровней изобразительной чувственной формы, а также межуровневые и межморфные отношения являются предпосылкой функционирования кассандриона.

Организация кассандриона, как живого социального субъекта, в свою очередь, зависит от его развития. С точки зрения теории моделирования, кассандрион является прототипом 1-го порядка для читателя и прототипом 2-го порядка для автора<sup>20</sup>.

Онтологически метафорические образования адекватного сознания (в частности кассандрионы) имеют функцию преобразования чувственных форм прототипов 1-го порядка в направлении их идеализации. Идеализация может быть достигнута через придание чувственной форме идеальной границы, идеального содержания или идеального движения (олицетворение). Например:

«...Там шкаф глядит царем Давидом —  
он спит в короне, толстопуз;  
кушетка Евой обернулась,  
она — как девка в простыне»<sup>21</sup>.

«...As Summer, in her rose and robe,

<sup>19</sup> [3] Ср. у П.П. Горяева: «Особого внимания заслуживает в ГВБ-модели (ГВБ-модель включает в себе суть идей Гаряева-Березина-Васильева, заключающуюся в том, что геном высших организмов рассматривается как солитонный биогеографический компьютер, формирующий пространственно-временную структуру развивающихся эмбрионов по каскадам реестров волновых образований предшественников) обоснование единства фрактальной (повторяющей самую себя в разных масштабах) структуры последовательностей ДНК и человеческой речи... ..обнаружение нами геноподобных фрактальных (в геометрическом аспекте) структур в человеческой речи, и не только в буквенных рядах русских и английских текстов, но и в последовательностях слов этих текстов методически нетривиально. Хотя сама идея фрактальности естественных текстов не нова, но это идея смысловой фрактальности. В целом, такой ход мысли созвучен направлению в семиотике, называемому «лингвистическая генетика», направлению, которое пытается объяснить некоторые, похожие, общие закономерности создания гибридов биосистем и «гибридов» слов. Становится понятнее принятое, и уже привычное, опережающее сравнение ДНК с естественными текстами, имевшее преимущественно метафорический характер. Мы разработали модель фрактального представления естественных (человеческих) и генетических языков, которая позволяет предположительно считать, что «квазиречь» ДНК обладает потенциальным неисчерпаемым запасом «слов». П.П. Горяев «Волновой генетический код», Институт Проблем Управления РАН, 1997.

<sup>20</sup> Кочергин А.Н. «Моделирование мышления». М., «Политиздат» 1969.

<sup>21</sup> Заболоцкий Н. «Избранные произведения в двух томах». М., 1972. том 2, с.14.

Именно в связи с существованием метафорических образований адекватного и неадекватного сознания анализ чувственных форм поэзии выдвигается на первый план. Составляющие чувственных форм могут быть визуальные (изобразительные) и не визуальные (не изобразительные). Количество и качество составляющих чувственных форм находятся в соответствии с сенсорными системами человека, впрочем, еще не до конца изученными. Однако, носителем чувственных форм, основанном на фрактальности их генезиса и единстве восприятия, остается визуальность<sup>23</sup>.

Невизуальные составляющие чувственной формы относятся к визуальной как содержание, понимаемое нами как качество. Синтез визуальной и осязательной чувственной формы создает в сознании пространство для нечто-во-вне, как это понимал Беркли<sup>24</sup>. Осязание же, как содержание, дополняющее визуальную чувственную форму, остается в поле зрения исследователя кассандриона, как со стороны модели, так и в аспекте прототипа 1-го порядка (собственно лингвистический аспект). Именно так используется осязание, внешне манифестированное эпитетом, в приводимом отрывке из стихотворения «Горе давно»:

«...She who was who I hold, the fats and flower Or, water-lammed, from  
the scythe-sided thorn, Hell wind and sea...»

Все визуальные чувственные формы, в зависимости от их происхождения, можно разделить на: а) называющие, т.е. имеющие денотаты в нечто-во-вне; б) муляжи, имеющие голографические денотаты связанные с генами чувственных форм; в) модели<sup>25</sup>, т.е. результаты активных футурэлеваций, не имеющие синхронных денотатов в нечто-во-вне, однако гармонизированные аналогично генам чувственных форм с помощью омонимических резонаторов.

Изобразительно однослойные модели могут быть реализованы. Эти модели пополняют абстрактный объект. Изобразительно многослойные, нево-

<sup>22</sup> Barker George «Summer song II» From an anthology of English and American Verse. Progress, Moscow, 1972, p.409.

<sup>23</sup> В случае акцентирования звучания в качестве носителя чувственной формы, мы получаем при активной футурэлевации феномен музыки.

<sup>24</sup> Беркли, Джордж. «Опыт новой теории зрения». Казань, изд. кн. магазин М.А. Голубева, 1912. Поскольку аспект осязания у Беркли представляет, в свою очередь, синтез непосредственно осязательных ощущений и аналитический аспект их накопления при движении, то термин «осязание» с его понятийным микрокосмом из рассмотрения составляющих образа, как мотивирующая носитель основа, выпадает, переходя по своей природе в образы языка, то есть в логические построения (фигуры).

<sup>25</sup> Здесь термин "модель" используется не как принятое нами философское понятие, а как понятие прикладное, используемое, скажем, в технике. Выбор именно этого слова для обозначения изобразительного результата трансформации образов связан с его большой иллюстративностью. При этом мы надеемся, что конкретный контекст не позволяет смешивать философское и техническое понятия.

плотимые в нечто-во-вне модели реализуются в сознании, изменяя собой его структуру<sup>26</sup>.

С точки зрения прототипа I-го порядка, т.е. с точки зрения собственно лингвистической, и муляжи, и модели есть результаты метафорических<sup>27</sup> переносов.

При образовании муляжа мы сталкиваемся с количественной трансформацией, имеющей целью юстировку или коррекцию относительно старто-финишных целевых замкнутых кольцевых структур. Основа чувственной формы, ее граница, остается натурной, но при этом, изменяется ее содержание, понимаемое нами как качество<sup>28</sup>, что, в конечном итоге, приводит к изменению движения. Образуется вариант.

При возникновении модели мы наблюдаем качественную трансформацию, создающую новые чувственные формы с новыми границами, с новым содержанием и принципиально новым движением (развитием).

В дальнейшем термином метафора мы будем обозначать результаты изменений трансформаций чувственных форм в адекватном сознании при активных футурэлевациях.

При отсутствии активных футурэлеваций мы сталкиваемся с метафороидами, не представляющими собой актов синтеза. В контексте такие метафороиды (как и вообще любые логические построения) опираются на картинку нечто-во-вне. Они расчленяют контекст, являя собой логические «ключи», оставленные автором читателю с тем, чтобы последний узнал его (авторское) отношение к результатам авторских активных футурэлеваций.

Литературный критик, лингвист, философ и другие ученые люди, пересоздавая своими текстами авторские прототипы I порядка (например, кассандрионы), добавляют к ним дополнительные чувственные формы<sup>29</sup>, создают новые активные футурэлевации. В результате возникает реставрация нового, которое, в лучших случаях, оказывается муляжем или моде-

<sup>26</sup> Кассандрион подобен источнику света, падающего на гномон солнечных часов. Стрелке гномона соответствуют биофизические структуры организма, тени от стрелки соответствуют однослойные модели = проекции биофизических структур в спектрах кассандриона на матрицах нечто-во-вне (что, по сути, является олицетворением).

<sup>27</sup> Ср. определение метафоры, данное Тарасовой В.К. в автореферате на соискание ученой степени кандидата филологических наук. «Словесная метафора как знак», Л., 1976

<sup>28</sup> Столяр А.Д. «Эволюция формы «Натурального макета» в генезисе верхнепалеолитического анимализма» в книге «У истоков творчества» под редакцией док. ист. Наук Р.С. Василевского. Наука, Сибирское отделение, Новосибирск, 1978 (сравним соответствующее явление при непосредственном перенесении образа в реальность).

<sup>29</sup> Сравни у Бахтина М.М., в статье «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках». Текст цитируется по книге «Эстетика словесного творчества», М., Искусство, 1979, с. 292. «Текст — первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины. Конгломерат разнородных знаний и методов, называемый филологией, лингвистикой, литературоведением, науковедением и т.п. Исходя из текста, они бредут по разным направлениям, выхватывают разнородные куски природы, общественной жизни, психики, истории, объединяют их то казуальными, то смысловыми связями, перемешивают констатации с оценками».

лю, в свою очередь метафорически взаимодействующей с исходной. Такое взаимодействие кассандрионов как чувственных форм мы называем библиотекой. Библиотеки организуют и переорганизуют сферу индивидуального и коллективного сознания, в свою очередь дифференцирующего социальную среду.

Перед нами два акта активных футурэлеваций, подобные развороту страниц раскрытой книги: авторская активная футурэлевация, производящая новую чувственную реальность, и читательская активная футурэлевация (имеющая форму взаимодействия кассандрионов личной библиотеки). Мы видим развернутую книгу футурэлеваций. С ее разворота расходятся лучи цепочек формальной логики, позволяющие читателю расчлнить нечто-во-вне на отдельные комки чувственной реальности (контексты), подходящие для пережевывания, заглатывания, переваривания и последующего испражнения. Человек разумный имеет возможность погружения в сияние своей библиотеки, в восприятие ее музыкального и голографического потока. Но ведь для этого надо иметь чем это сделать, а этому не обучают возле пивных ларьков, в армейских казармах и возле прилавков универсальных магазинов.

В кассандрионах гармонически содержатся особенно отточенные фигуры формальной логики. Они, как инъекции смысла, внедряются под толстую кожу насквозь экономизированных текстозвергателей и текстоглотателей, оставляя по себе легкие ссадины догадок, устрашающих намеков на единственно возможную интерпретацию, на исключительность гениальности, на смерть дурно истолкованного релятивизма, позволяющего любому поселившемуся в российском городе аграрию по Решетникову настаивать на своей индивидуальности, единственное назначение которой служить пряником в руках управляющих такой индивидуальностью, переселившихся в тот же город из соседней деревни более удачливых и клановитых соперников. Именно поэтому фигуры формальной логики и контексты в первую очередь подвергаются толкованию<sup>30</sup>.

Есть еще такой хитрый ход. Муляж и модель не образуется, а текст при этом насыщен фигурами формальной логики, намекая на то, что чувственная форма все-таки содержится где-то в нечто-во-вне. Такой ход особенно характерен для разнообразных форм так называемого реализма, и является эмоцией безнадежности творческого достижения<sup>31</sup>. Авторы этого, загнывающего, не успев родиться, реализма предпочитают движение вперед спиной, теща свою чувственность лицезрением необозримых ледников уже отжившего нечто-во-вне. Сказанное, разумеется, не имеет отношения к историческим исследованиям, статистическим, бытоописательным, этнографическим и прочим научным изысканиям, но квалифицирует суррогаты, выдаваемые за творческие акты активных футурэлеваций. Такие тексты теряют актуальность, как только нечто-во-вне, служившее денотатом, настолько

<sup>30</sup> См. определение «интерпретации текста» в книге В.А. Кухаренко «Интерпретация текста», *Просвещение*, Л., 1979, с.8.

<sup>31</sup> За исключением тех редчайших случаев, когда реализм понимается не как жанр отражения, а когда он по остроумно-импрессионистическому определению О. Берггольц трактуется как достижение.

отдаляется от акта восприятия, что становится невозможным восстановить социальную псевдомотивацию, уже стертую корректирующим влиянием симфонии генов чувственных форм.

Абстрагируясь от содержательного аспекта модели и ее движения, можно утверждать, что метафора, манифестированная или скрытая в структуре чувственных форм, кроме своего основного назначения служить средством озарения и осуществлять «далекие связи»<sup>32</sup>, является изобразительным денотатом логических построений контекста. Обнаружение этой разновидности скрытых метафорических диверсий является предметом стилистики «от автора».

Не требует специального доказательства тот факт, что подавляющее большинство текстов, относимых к стихам — содержат контексты фигур. Изобразительные денотаты, эманлирующие эти контексты, составляют под-разумеваемые чувственные формы нечто-во-вне. Имея определенную ценность в качестве валюты артефактов, они легко воссоздаются сознанием современников и, при отсутствии фиксации сопровождающего контекста, со временем теряют актуальность и требуют специальных исследований, развывая этим стилистику «от автора». Перед исследователем возникает задача, аналогичная задаче при исследовании метафороидов и метафорических диверсий, скрытых в структуре чувственных форм. Все это похоже на археологические разысканья...

Кассандрион выдвигает на первый план стилистику восприятия<sup>33</sup>, ключевой задачей которой является полноценное воссоздание космоса чувственных форм стиха. Любой кассандрион имеет сложную систему изображений. Поэтому, имея дело с кассандрионом, необходимо, в первую очередь, расчлнить его на изображения<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Термин незаслуженно забытого писателя Льва Гумилевского.

<sup>33</sup> Термин стилистика «от автора» не общепринятый. Он взят нами из цитируемой книги Арнольд И.В. «Стилистика современного английского языка», так же как термин «стилистика восприятия». В контексте нашей работы последний термин имеет иное, по сравнению с принятым Арнольд И.В., значение. Это связано с выдвиганием глубинной структуры изобразительных чувственных форм на первое место при анализе стиха. При таком освещении стилистика восприятия является собой область стилистики декодирования (термин Арнольд И.В.), занятую толкованиями трансформаций. Цель указанных толкований мы полагаем в обучении читателя, не имеющего достаточного опыта воображения, воспроизводить в сознании чувственные формы. Некоторые из многочисленных проблем, связанных с неопределенностью дефиниций стилистики, а также с их многочисленностью, см. в книгах: А.В. Федоров «Очерки общей и сопоставительной стилистики», М., *Высшая школа*, 1971 с.6-18. К.А.Долинин «Стилистика французского языка», Л., *Просвещение*, 1978, с.76-77. И.В.Арнольд «Стилистика современного английского языка». Л., *Просвещение*, 1973, с.22-28 (стилистика восприятия как стилистика декодирования). Р.Г. Пиотровский «Очерки по стилистике французского языка», *Учпедгиз*, Л., 1960, часть 2, синтаксис, с.166-205 и т.п.

<sup>34</sup> При этом надо отсеивать тексты, в которых метафора используется в составе риторических фигур. Метафора в таких случаях фрагментарна, иллюстративна, малокомпонентна (как правило, двухкомпонентна), синтаксически находится внутри фигуративных построений.

Система изображений отражается как в графическом устройстве текста, так и в понятийном его устройстве. Синкретические, по отношению к чувственным формам, логические фигуры раскрывают авторское отношение к творениям своего собственного активного сознания, также как к собственной персональной библиотеке (этой индивидуализированной форме общественного сознания)<sup>35</sup>.

Анализ изобразительных чувственных форм, денотирующих текст, необходимо делится на словарный анализ лексики, членение и трактовку самих изобразительных чувственных форм. Любое, в том числе словарное, исследование лексики с отрывом от исследования изобразительных чувственных форм возможно только на подготовительной стадии (на стадии изучения словарных статей).

Произведение, построенное на основе фигур без применения метафор легко поддается разложению на оппозиции<sup>36</sup>. В фигуративном контексте с риторически употребляемыми метафорами указанные оппозиции также осознаются достаточно легко. Затруднения возникают с переходным типом текста, когда автор не только прибегает к риторическому употреблению метафоры, но и превращает ее в морф более обширных изобразительных чувственных форм<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Свое конечное литературное выражения формы общественного сознания получают в словарях и каталогах.

<sup>36</sup> Так как всякое логическое образование, в частности силлогизм, имеет в своем составе посылку и следствие. Ломоносов М.В. «Полное собрание сочинений». *Издательство АН СССР*, том 7, М.-Л. 1952, с.154-166 (определение силлогизма). Лехина И.В., проф. Петров Ф.И. «Краткий словарь иностранных слов». М., *Государственное издательство иностранных и национальных словарей*, 1960. Дает следующее понятие о силлогизме: «Дедуктивное умозаключение, состоящее из двух посылок (большой и малой) и вывода (напр., все четырехугольники имеют четыре стороны, квадрат — четырехугольник, следовательно, квадрат имеет четыре стороны). Сравним с четверостишем из стихотворения «La Fraîsne» Эзры Паунда из сборника *Selected Poems*, London, «Faber and Faber»:

For I was a gaunt councillor  
Being in all things wise? And very old?  
But I have put aside this folly and the cold  
That old age weareth for a cloak...

И т.д., разумеется, в «чистом» виде силлогизм в поэзии встречается редко, но подобные ему дедуктивные построения весьма распространены.

<sup>37</sup> «The first is this: that Thomas's commitment to a resolution of all dualities work further to the obscurity of his style than has ever been suggested, because it tends to break down the distinction between tenor and vehicle in the use of metaphoric language. Where all positive phenomena are to be accepted on equal terms, a gradual evening out of emphasis must follow. The peculiar density of Thomas's poems springs from this levelling-out:

A grief ago,  
She who was who I hold, the fats and flowers,  
Or, water-lammed, from the scythe—sided thorn,

Трудности здесь связаны с тем, что при большой загруженности стиха метафорами трудно осознать связанную систему изображений. В равной степени трудно при понимании такого стиха установить связь между системой метафорических иллюстраций и системой логических рядов<sup>38</sup>.

Каждая метафора (муляж или модель) в качестве изобразительных чувственных форм представляет собой результат изобразительной транспарации с последующим сращением компонентов с помощью спектральных омонимов и гармонизации каждого слоя фракталами, поддерживаемыми солитонами (трансформации)<sup>39</sup>. Линейный комплекс-знак денотата, полученного в результате трансформации, ничем не отличается от обычной номинации по форме<sup>40</sup>. Выделение того или иного участка в многозначности зависит от устройства всего кассандриона.

Метафора может быть выражена, как минимум, одним составным словом<sup>41</sup>. Как максимум метафора может иметь вид конгломерации систем чувственных форм, в которой данная изучаемая поверхностная структура есть только база для сравнения. Поэтому, в отдельных случаях, изучение словарной статьи может оказаться безрезультатным<sup>42</sup>.

---

Hell wind and sea,  
A stem cementing? Wrestled up the tower...

One's first impression that it is impossible to determine what is metaphoric and what is not, is correct: for in the end, nothing is metaphoric — the loved woman is not merely like the fats of the earth or its flower; being consubstantial with them, she Is them»

Martin Dodsworth «The Concept of Mind and the Poetry of Dylan Thomas». From the book: «Dylan Thomas. New Critical Essays». Edited by Walford Davis. J.M.Dent & Sons. Ltd. London. 1972. P.p. 131-132.

Мы никак не можем согласиться с тем, что «...it tends to break down the distinction between tenor and vehicle in the use of metaphoric language» не только потому, что приводимый нами анализ не подтверждает такого взгляда, но и принципиально. Мы считаем, что между tenor и vehicle и всегда, даже в языковой метафоре, сохраняется различие образных денотатов.

<sup>38</sup> Дальнейший анализ образов покажет, что образы контекста стихотворения Д. Томаса «Горе давно» образуют сложную, замкнутую в себе, наподобие силлогизма, систему, но не в сфере логики, а в сфере реальности изображения, с особой опережающей спецификой смысла, называемой нами кассандрион.

<sup>39</sup> Гармонизацию системы чувственных изобразительных форм, связанную с другой такой системой спектральными омонимами и единством задающего гармонизацию фрактала мы называем трансформацией.

<sup>40</sup> См. в стихотворении A Grief Ago полные контекстуальные синонимы. Полные, так как они имеют идентичные денотаты символов: She, England, rose в строке Rose cast to plague и country-handed grave в строке The country-handed grave boxed into love.

<sup>41</sup> Составным потому, что даже в случае муляжа на уровне изобразительных чувственных форм выделяются, как обязательные и взаимодействующие, два исходных чувственных компонента: граница и ее содержание; в случае же модели, синтез двух границ обязателен.

<sup>42</sup> Т.к. грамматическое слово, будучи денотационно частью трансформации, не образует самостоятельной коннотации и превращается в морф. Подобное явление мы встречаем во фразеологизмах типа «бить баклуши» и т.п.

При анализе кассандриона стихотворения Д.Томаса «Горе давно» оказалось, что изобразительные чувственные формы могут быть очевидные и неочевидные. Очевидные — составляют изображения первого плана, неочевидные — более глубоких планов. Восприятие изобразительных чувственных форм любого плана зависит от тезауруса читателя, от набора его изобразительных морфов (материала)<sup>43</sup>, комбинаторных возможностей по составлению цельных изображений и возможностью оперирования определенными фракталами<sup>44</sup>. Восприятие имплицитных изобразительных чувственных форм зависит от состава и разрешающей способности культурной памяти, отчасти находящейся в актуальном знании человека, отчасти исходящей из фрактального космоса. Изобразительные чувственные формы строятся, при их развертывании кассандрионом, подобно вертикальному контексту.

## ПРИЛОЖЕНИЕ:

### МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ<sup>45</sup>

Природа мифа определяет его знаковое устройство. Знаковые представления, связанные с мифом, образуют иерархию символов в пределах метаинварианта. Метаинвариант представляет собой треугольник, вершины которого образованы символами деятеля, среды и атрибута. Развитие мифопоэтического ряда в стихотворении Д. Томаса "A Grief Ago" происходит, в частности, за счет немифической эмблематики, совмещаемой с исходными мифическими атрибутами или замещающей их, а также с помощью аллюзий и травестизма. В визуальной модели рассматриваемого текста присутствует инвариант символа мирового дерева (ср. работы В.В.Иванова и В.Н.Топорова). Символ дерева реализуется в тексте через многозначность слов *thorn, stem, masted, iron, paddler's, fingerman, bud, rod, hom* и другие. Все эти слова одновременно реализуют в тексте значение фаллического символа. Подобная трактовка мирового дерева не нова и встречается, скажем, на рисунке из алхимического манускрипта (Bibl. Laurenz., cod. Ashburn, 1166 fol 16). Наиболее полно инвариант мирового дерева реализуется в строках II строфы: «*Was who was folded on the rod the aaron/Rose cast to plague*». Здесь *rod* представляет символ дерева, обвитого змеем (по форме посоха первосвященника), *aaron* — символ змеборца, *Rose* — текстуальный символ богини Англии (вводимый через эмблему страны). Основным отклонением от инварианта мы считаем организацию визуальных объектов референции, несущих символы, в одной из своих возможных реализаций образующие зрелище, контекстуально означающее грехопадение.

<sup>43</sup> Который в свою очередь зависит от биохимии мозга, способного или не способного продуцировать соответствующие лазерные импульсы, высвечивающие из интерференционных решеток необходимые для воспроизведения кассандрионов изображения. Биохимия же мозга зависит от стиля жизни, который в его исполнительном варианте можно рассматривать как «путь».

<sup>44</sup> Которая может быть открыта или заблокирована фрактальным космосом.

<sup>45</sup> Структура текста-81, Институт Славяноведения и балканистики АН СССР, Тезисы симпозиума, сс. 160-162

Символ женского божества, при этом, реализуется в текстуально-контекстуальной многозначности следующих компонентов поверхностной структуры текста: *she, the fats and flower, hell wind and sea, tower, mail, venus, bowl, chrysalis, leaf, rose, frog*.

Соответствующий смысловой фрагмент подвергается ротации, образуя 8 вариантов в пределах двух первых строф. Оставшиеся три строфы стихотворения "A Grief Ago" дополняют структуру загадки, отгадкой которой является образ мифической богини Англии. Этот образ и связанная с ним группа мифов и являются семантическим стержнем рассматриваемого текста. Выстраивая мифологемы в ряд, соответственно времени их возникновения, мы получаем следующие мифопоэтические группы реализации текста (симультанно сосуществующие при восприятии):

а) Античная мифо-поэтическая группа. Здесь женское божество представлено Венерой (Афродитой) на уровне реального изображения — утренней звездой, совпавшей визуально с верхушкой корабельной мачты). Структура метафоры *masted venus* позволяет расслоить античную группу и по пространственному положению символа женского божества провести аналогию с Сиреной (Гомер). Кроме того, перекрытие в культовой семантике Афродиты и Елены (как покровительницы моряков и богини красоты) подкрепляет связи текста с группой мифов о Троянской войне. Античная группа реализуется главным образом в пределах 1-ой строфы, вводя в текст темы: весны, красоты, любви ветрености, войн, кары и странствия.

б) Библейская мифопоэтическая группа. Возникает в тексте на фоне античной. Женское божество представлено в этой группе богиней Англией (через эмблему Англии — атрибут богини *rose*). В многозначности мифологемы женское божество может быть опосредовано образом Евы (*on the rod the aaron/rose cast to plague*). Что касается символа мужчины, симметричного символу женского божества, то и в античной, и в библейской группах он представлен культурным героем. Рассмотренные ранее в связи с толкованием символа женского божества аналогии позволяют интерпретировать корабль как символ Одиссея. Появление этого героя в контексте, с нашей точки зрения, весьма многозначительно, так как именно в нем заключается символическая сила, оплодотворяющая богиню-Англию, Не упоминая роли Одиссея в Троянской войне, можно указать его послегомеровскую родословную. По отцовской линии он является прапраправнуком Прометея. Сын Прометея Девкалион и жена его Пирра (дочь Пандоры, созданная по указанию Зевса Гефестом для того, чтобы навлечь на человечество несчастья за похищенный Прометеем огонь) — родоначальники людей, как и их сын Хелен, прадед Одиссея, его дед Эол и отец Сизиф; в начале и конце этого рода — различные преступления против богов и людей, за что, впрочем, расплачивались не только сами виновники, но и порожденное ими человечество. Одиссей, в библейской группе Адам, внебрачное дитя Антиклеи, изнасилованной Сизифом накануне ее свадьбы с Лаэртом, олицетворение коварства, насилия и жестокости, становится мужем Елены — Англии, и в ее лице — всей европейской цивилизации. Не случайно поэтому вторая строфа стихотворения завершается апокалиптическим видением Херувима, позволяющим через открытие пророка Иезекииля провести параллели от обстоятельств гибели Иерусалима к закатам европейской цивилизации.

A grief ago  
Горе давно  
She who was who I hold the fats and flower,  
Она, кто был кем владел я, цветок и жирок телес,  
Or, water-lammed, from the scythe-sided thorn,  
Или увлажненная неотесанным терновым шипом,  
Hell wind and sea,  
Чертова ветреность и мористость,  
A stem cementing wrestled up the tower,  
Башня, взорванная цементирующимся корнем,  
Rose maid and male,  
Роза феминности и маскулинности,  
Or, masted venus, through the paddler's bowl  
Или замачтенная Венера в сосуде гребной уключины  
Sailed up the sun;  
Выталкивает на гребень солнце;

Who is my grief,  
Кто же ты, горе мое,  
A chrysalis unwrimkling on the iron,  
Наливающаяся сталью конвульсия куколки,  
Wrenched by my fingerman, the leaden bud  
Облупленная моим мальчиком-с-пальчиком, налитая свинцом почка  
Shot through the leaf,  
Рвущая лист,  
Was who was folded on the rod the aaron  
Она, кто сгибалась на посохе Аарона  
Rose cast to plague,  
Розой брошенной на произвол чумы,  
The horn and ball of water on the frog  
Рог и шарик влаги в промежности  
Housed in the side  
Пристроившийся на краю.

And she who lies,  
И она, которая лежит,  
Like exodus a chapter from the garden,  
Подобно исходу канонников из вертограда,  
Brand of the lily's anger on her ring,  
Заклейменная гневом лилейным на обручальном пальце,  
Tugged through the days  
Сцепленная со днями  
Her ropes of heritage, the wars of pardon,  
Наследственными канатами, войнами извинений  
On field and sand  
На поле и в пустыне  
The Twelve triangles of the cherub wind  
Двенадцатью треугольниками дуновения херувима

Engraving going.  
Прочерчивающая свой след.

Who then is she,  
Так кто же она  
She holding me? The people's sea drives on her,  
Которая удерживает меня? Море народов кочуют по ней,  
Drives out the father from the caesared camp;  
Уходя от отца из царственно обустроенного лагеря;  
The dens of shape  
Берлоги творенья  
Shape all of her whelps with the long voice of water,  
Формируют все ее выступления долгим гласом воды,  
That she I have,  
Это и есть она, принадлежащая мне,  
The country-handed grave boxed into love,  
Могила страны, стиснутая в кулак, бьющий в любовь,  
Rise before dark.  
Восставшую предо тьмой.

The night is near,  
Ночь уже рядом,  
A nitric shape that leaps her, time and acid;  
Едкая тень перекрывает ее, время и кислота;  
I tell her this: before the suncock cast  
И я говорю ей: прежде, чем гребень солнца забросит  
Her bone to fire.  
Ее гадальную кость в огонь,  
Let her inhale her dead, through seed and solid  
Позволь ей вдохнуть свою омертвелость, чрез семени и тверди  
Draw in their seas,  
Протяженность в их морях  
So cross her hand with their grave gipsy eyes,  
И потому сцепи ей руки с их могильными цыганскими глазами,  
And close her fist.  
Сложи их как для молитвы.

<sup>46</sup> Dylan Thomas "Collected Poems" 1934-1952 London, J.M.Dent & Sons, Ltd, 1953

## ЧЕТЫРЕ КОЛОННЫ БДИТЕЛЬНОСТИ

*Этот текстовый перформанс является частью видеoinсталляции Н. Абалаковой и А. Жигалова (ТОТАРТ) в Московском «Манеже» на выставке «Динамические пары» в апреле-мае 2000 г.*

*Инсталляция: На стене смеженная по оси свастика. Горизонталь свастики состоит из фрагментов интерьера разоренной деревенской избы, вертикаль — 11 глаголов II спряжения: **Гнать, держать, терпеть, обидеть, слышать, видеть, ненавидеть, зависеть, вертеть, дышать, смотреть.** На правой стене — полная фотография этого интерьера. На столе монитор, компьютер, монитор. На одном мониторе женщина (Н. А.), на другом мужчина (А. Ж.), чередуясь читают текст «Слоя первого» «обменными» голосами: Н. А. голосом А. Ж. и наоборот. В компьютере зритель может читать и вторгаться в нижеприведенный текст, который все выставочное время был в процессе саморазвития.*

—Авторы

### Слой первый

Здесь читатель может заглянуть в “Словарь русского языка” в четырех томах (главный редактор второго издания А. П. Евгеньева, Москва, издательство “Русский язык” 1981 г.) и извлечь оттуда все примеры из русской и советской литературы, а также выражения и идиомы на эти 11 глаголов, тем самым, позволив нам немного сократить объем публикации. Эти примеры без малейшего исключения и легли в основу саморазвитию текста, раскрывающего себя слой за слоем. Без знания этих предложений-примеров все дальнейшее теряет смысл.

### Слой второй

Этот слой представляет собой предыдущий (т.е. набор примеров на 11 глаголов) в очищенном виде — без словарных пояснений и указаний на авторов.

### Слой третий

(Здесь разрозненные фрагменты Большого русского текста путем перестановок возвращаются к своей изначальной целостности. Из разрозненных элементов мозаики составляется “новая старая” картина).

Березовая роща горела, и ветер гнал прямо на нас темные, шаткие столбы дыма. Чист и прозрачен воздух, непривычному человеку здесь трудно дышать и смотреть за собой. Если у вас легкие здоровы, — вы просто дышите ими, даже не замечая этого. В дремучих лесах кустари

гонят деготь, древесный спирт. Явилось солнце, веселое, яркое. Голубые куски неба смотрели из разорванных туч.

Солнце садилось и освещало реку так ярко, что больно было смотреть. Слышался стук топора.

— Сядь-ко к рулю, скорее будет, — сказал мне старший ящик, заметив, что я проснулся. — Держи вон туда, на остров да смотри в оба глаза.

Кажется кончилась река. Вот-вот лодка в берег уткнется. А смотришь — опять берега широко расступаются.

В половодье смотришь во все глаза: вся поверхность реки покрывается плотами, которые гонят отсюда в Москву. Я подвел доску к берегу и встал на нее, — одного меня, смотря где, она держала хорошо. Я спешил добраться до города и гнал более двухсот пятидесяти верст в сутки.

Песец плывет, смотрит сентябрем, а хвостик, чтобы не замочить, держит вверх пистолетом. Рыбаки держали с запада на восток. Послышался крик. Лодка шла хорошо, быстро, ровно. Мартынов изо всех сил гнал лодку, чтобы выиграть расстояние, пока зверь под водою. Близость границы держала всех в неуспокойной бдительности.

Все покосилось... Сарай, как старик, сторбился, дом еле дышит... надо бы чинить, да где уж! Окна семейных покоев, тенистых и прохладных, смотрели в сад. Балкон держат четыре колонны. Северный ветер дышал стужей в темные окна домов.

Он уже плохо видел, нетвердо ступал, неясно слышал — смотрел в могилу. Когда сын примет, бывало, отца хорошо, то старик себя не слышит от радости.

—Звать буду — кричи громче, я плохо слышу!..

По кругу ходила унылая лошадь и вертела большой барабан. Вокруг барабанов медленно обвивался канат. Мне казалось, судя по направлению лая, что собака гонит влево от меня... Но не успел я сделать и двадцати шагов, как огромный серый заяц выскочил из-за пня. Я держу четырех лошадей: одну для себя, трех для приятелей, чтоб не скучно было одному таскаться по полям. В книгах я часто слышал чувство писателя, его гнев, радость. Слышит душа многое, а смотрит в лес, и пересказать или написать ничего не умею. Бумага все стерпит. Всякий тяжущийся должен стараться увеличить свою силу. Так смотрел Чернышевский и держал глаза опущенными. Всегда неприятно видеть, что человек, которого мы считаем хуже и ниже себя, любит или ненавидит то же, что и ты. Наш организм имеет свои бесспорные права и предьявляет их и не терпит их нарушения.

Через плотину девочка лет семи гнала гусей. Ее грудь дышала ровно, поднималась и опускалась. Доктора смотрели ее, слушали ее грудь, выходили в другую комнату, молча пожимали плечами.

У Кати была тетка, злая старуха, которая ее часто била; Катя ее ненавидела. Ведь уж двенадцать лет ей было, коли не больше, в невесты смотрит. Тяжело было ей слышать суровые слова отказа.

— Сами себе дали свободу, а женщин хотите в терему держать. Вы хотите лишить меня всего, чем живут и дышат женщины нашего круга. Я



до сих пор не могу равнодушно слушать о семейном тиранстве, от которого сама терпела в молодости.

За ней, по слухам, кругленький капитал приданое в деньгах оставлен стариком отцом, да и братец не обидит, если дело на то пойдет. Герой наш, по обыкновению, сейчас вступил с нею в разговор и расспросил, сама ли она держит трактир или есть хозяин.

— Скажите! такой просвещенный гость, и терпит, от кого же? От каких-нибудь негодных клопов.

Захар отворил дверь подносом, который держал в обеих руках. Чего только не перенес этот человек!.. Природа не обидела его здоровьем и силой. Умишком-то его очень бог обидел. Его легко было обидеть неосторожным словом. Был он и в тюрьме, ходил раз десять этапом на родину, в Костромскую губернию, видал и холод и голод. Своим дряхлым и туповатым патроном он вертел, как хотел.

Думала Софья Филипповна, не забила ли в голову дочери какая-нибудь любовь; но смотрела — нет. Зинаиду забавляло возбуждать в них то надежды, то опасения, вертеть ими по своей прихоти. Она слышала в себе движение новой жизни.

— Через десять минут чтоб все было! Слышите, что я говорю! Что вертишь хвостом? Смотри в лицо! Я разврату не потворщица и терпеть его в своем доме не хочу. А как только выйдет ведренный день — всех людей поголовно на барщину гнать. Сено в стогах держит тепло всю зиму. Иначе я вас пускать не велю.

Тихон в одной новой александринской рубахе, которую еще не видала на нем мать, сел на лавку.

— Я вам проценты еще за месяц внесу; потерпите.

— А в том моя добрая воля, батюшка, терпеть или вещь вашу теперь же продать.

— Я свободный человек, — подумал Быков. — У меня больше нет хозяина. Я ни от кого не завишу.

Григорий держал бакалейную лавочку, но это только для вида, на самом же деле торговал водкой, скотом, кожами. Водку гнали дома, немного, для гостей и для двора.

Родивон держал чай, вино и на квартиру пускал.

— Ты разве и батраков держишь?

— А то как же? Двух нанимаю.

Мать их, Мария Матвеевна Козеровская, держала лучшую в Туле частную школу и пансион. Со станции порожняком гнали телеги.

По улице мимо палисадника бежали люди, перегоняя друг друга.

— Держи, ребята, к гаражу!

Егорушка шагнул к Дымову и проговорил, задыхаясь: — Ты хуже всех! Я тебя терпеть не могу! Плохо ли жить ему было? Чего бы волком смотреть на родителей?

— Тебе известно, что она живет, дышит только тобою, что всякая твоя радость и горе — радость и горе для нее.

Меня держит за руку бабушка — круглая, большеголовая, с огромными глазами,

Она быстро завоевала первенство и, не выпуская, держала переходящее Красное знамя.

— Сколько прожито, сколько видано! — тихонько бормотал дед. Пока ему очищали сквозную пулевую рану в плече, он морщился, но терпел. С мертвенно-бледного лица смотрели на него неподвижные, блестящие сосредоточенной ненавистью глаза.

— Смотри, как расхрабился! Смотреть не на что, — говорил Чуб, оставшись один на улице. — “На ель ворона взгромоздись, позавтракать совсем уж было собралась, да призадумалась, а сыр во рту держала”. — Видано ли это? — Гнать взащей!

— Ай, ай! Кто меня держит? Пустите!

Ямщики, державшие лошадей, раскочились в стороны, тройка подхватила с места, и мы понеслись по ледяной дороге.

— Вы сами какое-то письмо вчера вечером читали, — говорил Захар, — а после я не видал. — Руки он держал за спиной, смотрел по сторонам и вид имел беззаботный.

— Самовары у нас хозяйские, большею частью мало их, ну так мы, смотря какой, очередь держим.

— Где же оно? — с досадой возразил Обломов и посмотрел на него исподлобья. — Счастье всей моей жизни зависит от тебя. Дурак, дурак! И как держат, как терпят таких людей в обществе! Глаза бы мои не смотрели.

В монастыре обыкновенно смотрели старинную церковь. Арсений ничего не ест, вертит в руках письмо. Его голубовато-серые глаза велики и красивы, но смотрят печально, устало. Цена на женьшень зависит от места, где корень найден, от того, насколько он мочковат. Василий Волков, гоня на коне вдоль реки, наехал на рыбацкий костер.

— Ну, будет вам вертеть своей шляпой; оставьте ее и присядьте! Куда? Уж эти мне поэты! — Лицо ее дышит приветом и лаской.

— Вы надолго сюда приехали? — спросила она Владимира Сергеича, опустив глаза и вертя хлыстик. — А вы все худеете! Отчего не лечитесь? Не понимаю, что ваша семья смотрит! Вы не умеете держать себя в женском обществе.

— Время терпит. Вы еще ближе увидите наших, наше общество.. Надобно ж вам знать, каким я воздухом дышу. Вы слишком робко смотрите в будущее.

Когда очередь дошла до варенья, Аркадий, не терпевший ничего сладкого, почел, однако, своей обязанностью отведать от четырех различных, только что сваренных сортов.

— Гонят Ивана Сидорова на военную службу, горячо продолжал Сердюков. — Отымут твой револьвер, вот посмотришь. Это раньше можно было держать оружие, а теперь война кончилась. Он будто в воду смотрел.

Добрые лошади двинулись сразу, а ямщик, подбодренный обещанием на водку, гнал их всю дорогу, как говорится, в три кнута.

— Терпи казак, атаманом будешь. — Он еле дышал, но смотрел гоголем.

— Смотрит в вельможи! — говорил Николай Сергеич, потирая руки от удовольствия. — Слышишь какой запах? Прощай, Онегин, мне пора. Я не держу тебя.

Зимой крестьяне держат лошадей на станциях.

Один русский художник повел меня в луврский музей смотреть Венеру Милосскую. В восемь часов пошел я смотреть фокусника. В четверг пойду смотреть твою “Чайку”. Говорят, будет поставлена удивительно. Когда я шел на вокзал и потом сидел в вагоне, то смеялся без причины, и на меня смотрели, как на пьяного.

Лирник вертел рукоятку, колесико кружилось, терлось о струны, и они жужжали на разные лады. Пленных уже построили в колонны и гнали в тыл. Глеб гнал серого жеребца что было духу; в трех километрах от города конь в судорогах повалился наземь.

Белые не успевают убрать свою артиллерию. Конные полки их ущемлены с флангов и терпят неслыханный урон.

— Дело очень важное, не терпит отлагательств.

— Мне было приказано... связь держать со штабом до последней возможности.

Гвардейцы мужественно отбивали атаки врага, каждый рубеж держали до смерти последнего защитника. Был получен приказ, что главнокомандующий будет смотреть полк на походе. Безупречно держали строй и три колонны, назначенные... для атаки третьего батальона.

— Видал, как умеют ездить устьевинцы?

— Чего смотрят? Почему равнение не держат? — закричал он, заметив выдавшуюся вперед на полусотни роту.

Генерал не ограничивал расходов, держал карету, и смотрел на всех сверху вниз.

Бойцы вертели из газетной бумаги козьи ножки. Они привыкли смотреть смерти в глаза.

— Я слышал, что хотят ляхи строить какую-то крепость.

Келли держал корабль в образцовом порядке. Келлер и Будовский, во фраках и перчатках, смотрели очень прилично. Штурвальные слышали похвалы и, натужась, вертели колеса. Гребцов, смотря по величине лодки, бывает от 4 до 8 и даже до 12 человек. От того, как будет построен корпус, будут, в конечном счете, зависеть и все мореходные качества корабля. К вечеру прислуга гостиницы была позвана в часть смотреть вытасченную из воды простреленную фуражку. На бешеной скорости гонит Мирзоев машину по шоссе. Лед держал его, но гнулся и трещал, и очевидно было, что он сейчас рухнет. Тормоза не держали.

— Ай да новичок! В корень смотрит, — слышал он сзади себя одобрение.

Не думайте, что я гоню и спешу; напротив, сам себя упрекаю в излишней кропотливости.

“Чем больше я гнал вас, коварные страсти, тем меньше я мог насмеяться над вами”, — напевал он и смотрел куда-то вдаль.

— Вы торопили сотрудников, вы гнали работу, “любой ценой” — это ведь ваше выражение. — Николай услышал редкий гон известной ему собаки — Волторна; другие собаки присоединились к нему, то замолкая, то опять принимаясь гнать. Немецкие пушки держали под обстрелом поляну. Степан смотрел, как пробиралась Валя колючим кустарником. Сарафанов имел скверную привычку разом браться за десять дел и поэтому терпел

постоянные неудачи. Он неутомимо таскал на спине восьмипудовые ящики, вместе с Туляковым и Свиридовым катал товарные вагоны, упираясь головой и могучими руками в стенку. Он не слышал, как его толкнули справа, слева. Шмаков снял автомат, поставил его в угол и, устало вертя шей, подошел к койке. Он меня не гнал, но мне самому было неловко жить у него без дела.

— Помни же, Александр, что у тебя есть дядя и друг — слышишь?

— Смотрите на меня теперь как на вашего отца и позвольте мне быть вам полезным.

— А ежели ты у меня не возьмешь денег по-товарищески, ты меня обидишь. — Горькое негодование дышало в последних словах Юрия. Назвать тестя “отцом” не лежит душа, назвать по имени-отчеству — обидеть, прежде-то отцом звал.

— Видали, какой тоже дипломат! — невольно воскликнул Иван Матвеевич. Емельян замолчал и медленно стал вертеть папироску.

— Слышали новость, Мокий Парменыч?

— Подожди, тут мне какие-то телеграммы принесли, я еще не смотрел. Татьяна пишет, и все Евгений на уме.

— Как в воду смотрел. Лариса Дмитриевна замуж выходит.

— Уж ее ли не любил я! Ее ли не держал как дочь родную!

— Если нынче ночью Бэла не будет здесь, то не видать тебе коня.

— Где это видано, завтракать перед самым обедом? Где это видано, чтоб ночью в гости ходили?

— Ну, смотри, пожалуйста, — сказал я, — до чего же ты вспыльчивый человек.

Наши родственники держали детей в строгости и неведении. Поешь, кажется, до завтра сыт, а часа через три смотришь, опять как будто ничего не ел.

Обычно все коренные жители так или иначе знают друг друга. Во всяком случае, слышали друг о друге. А тут такое гонят. Смотрит господин Будников тиражную таблицу и видит: стоит крупный выигрыш против его номера. Сойкин третий месяц держит общегородское первенство в соревновании комсомольско-молодежных бригад. Ребенок вертел головой, подбирая к животу голые ножонки и дергался от плача. Юлька приставила его к елке смотреть, чтобы от свечек не загорелось что-нибудь. Мы, взрослые люди, на детское горе смотрим очень легко. Разве может ребенок серьезно страдать? Надо смотреть за детьми.

В рентгеновском кабинете был дьявольский холод, а меня держали часа полтора, и я, должно быть, простудился. Как ни верти, а терпеть надо. Держать библиотечные книги долго нельзя, держать квартирантов, держать под стражей тоже нельзя, это все равно что держать в плену. Яшка-Турок смотрел удалым фабричным малым.

— Давайте смотреть правде в глаза. И во сне не видать: — Нас, не отцов и матерей, последних, что видали Первый из Октябрей, внуки спросят о давней дали. Остается — вот слышите, в роце соловей поет — гнать самогон, дышать на замерзшее стекло и озябшие руки и держать окна

открытыми. Славно смотреть большими глазами в окно, себя не слышать и дышать свободно.

— Доля моя некладная!.. Парнем-то был и веселый и ласковый. — И посмотрел в зеркало и на часы. — Я думал, что ты с Яковлевым живешь дружно. Но вот смотрю я на вас другими глазами вторую неделю и вижу, что ошибся. Федора-то немного ворчлива; но вы на это не смотрите, Варенька. Как ни верти, она на ладан дышит. А деньгами ее не обидишь.

В начале моего романа Лука Назарыч смотрел довольным и даже милостиво пошутил с Анисьей. Мы теперь идем смотреть новую квартиру.

— Я так Мише и скажу: “Нечего тебе на них смотреть; много их тут найдется; а ты свое дело делай”. Но смотрите за чистотой, за порядком!

Ромашов ходил в дешевый ресторан поест и видом не видал царевну, и чтоб подсмотреть, не держал прислуги. Он и слышать ничего не хотел и держал этот номер в планшете вместе с другими бумагами. Не знаю я людей в колхозе, не знаю, чем они дышат, сокрушенно думал он. “Внушать любовь для них беда, пугать людей для них отрада”, а смотреть сквозь розовые очки или в рот хорошо? Бывало натерпишься, намаешься, с ног валишься, а бежишь, земли под собой не слышишь и смотришь именинником. Да что вертеть вола, время не терпит. Мы родились, любили, работали здесь - этот город врагу не видать. Надо было держать лучшие сорта сукон да смотреть в оба.

— Гони, деньги!

— Держи карман шире! Я что, по-твоему, держу деньги в сберкассе?

— Что смотришь сычом? Смотри прямо в глаза. Не видать тебе денег как своих ушей. — Послышался смех. — Это он-то мухи не обидит? Поехал он в Ромодан дизель ставить, да, смотрим, вернулся оттуда с молодой женой.

— Да гони ты его к чертовой матери!

Не слушая возражения, за шатер Иван забился и давай дыру вертеть, чтоб смотреть во все глаза. А сам уж еле дышит, но все держит руку вытянутой и смотрит вдаль.

### Слой четвертый

Березовая роща и заунывный ветер дыма гнал на нас темные шатки столбы туч на край небес. Ветер гонит стаю прохладой, ароматами. Чист и прозрачен воздух человеку здесь трудно даже не замечая этого. Если у вас легкие здоровы непривычному вы просто дышите ими. В дремучих лесах кустари гонят деготь дышать древесный спирт. Голубые куски неба прямо из разорванных туч больно было смотреть. Солнце освещало реку так ярко что слышался стук топора.

— Сядь-ко сказал мне старший заметив что я проснулся назвать тестя “отцом”.

Кажется горела река к рулю скорее вон туда на остров. Явилось вот лодка кончилась в берег будет держи. А которые смотришь опять берега широко в Москву. В половодье вся поверхность плотами реки уткнется отсюда. Я доску к берегу на нее и встал одного меня.

Хорошо покрывается она держала лодка. Я более спешил до города и подвел двухсот вверх...Рыбаки с запада на восток гонят замочить Венеру Милосскую. Хорошо держали быстро ровно мужественно даже милостиво. Мартынов изо всех сил гнал водку шла чтобы расстояние пока под водою осенью дышало.

Близость границы держала всех в неусыпной строгости и неведении. Все покосилось как старик сгорбился еле дышит надо бы чинить да где уж выиграть. Окна семейных, тенистых и прохладных смотрели в сад. Балкон покоев держат четыре колонны бдительности. Северный дом дышал стужей в темные окна барабанов. Он уже плохо видел бывало отца нетвердо ступал неясно слышал сарай. Когда примет Песец хорошо то себя не слышит от радости.

— Звать буду сын кричи громче домов я плохо слышу ветер.

Плотинка совсем небольшая воду расступаются держать естественные борта. Ходила унылая лошадь и вертела барабан вокруг. Медленно канат будут по кругу судя сделать что из—за пня. Мне казалось по направлению лая нужна собака. Бежит, гонит влево от меня старик в образцовом порядке нюхает, поминутно слышит дичь. Но не успел я и двадцати как огромный серый большой выскочил.

Я держу четырех сторонкой одну для себя трех для приятелей чтоб не скучно было одному по полям шагов. В книгах я часто обвивался слышал чувство писателя гнев. Бумага все заяц душа многое слышит а пересказать радость лошадей или написать не умею. Тяжущийся должен стараться увеличить свою силу его. Так ничего смотрел Чернышевский и держал глаза. Всегда неприятно видеть что всякий человек опущенными терпит которого мы считаем хуже и ниже себя или то же что и ты.

Наш пес имеет свои бесспорные права таскаться и ненавидит их и не терпит их.

Через организм нарушения девочка лет семи гнала гусей плотину. Ее грудь ровно поднималась и в другую комнату. Доктора смотрели ее слушали дышала молча пожимали грудь ее плечами. У Кати предъявляет тетка злая старуха опускалась часто была которая ее. Катя ведь уж двенадцать лет ей было смотрели коли не больше в них невесты любит. Тяжело было ей суровые слова отказа ненавидела слышать ее.

— Сами себе выходили свободу, а женщин нашего круга смотрит в терему держать.

— Вы хотите лишить меня всего чем была живут и дышат женщины дали. Я до сих пор не могу слушать сама терпела в молодости.

За ней, по слухам, крутленький капитал о тиранстве в деньгах оставлен стариком равнодушно, да и братец от которого садилось не обидит. Герой если дело пойдет на то наш, хотите по обыкновению, сейчас вступил с нею и сама ли она держит приданое или есть хозяин отцом.

— Скажите в разговор такой просвещенный гость и от кого же от каких-нибудь негодных...

Человек который Захар отворил дверь подносом перенес то чего только не держал в обеих руках. Природа не обидела его трактир в соревновании. Умишком его очень бог этот вертел. Его легко было обидеть неосторожным

словом клопов. Был он и в семейном ходил раз десять этапом на родину. Видал и холод и голод Костромскую губернию первенство. Своим дряхлым здоровьем терпит и туповатым патроном он как хотел силой обидел.

Думала Софья Филипповна забила ли в голову дочери комсомольско-молодежных бригад какая-нибудь но смотрела — нет. Зинаиду забавляло возбуждать любовь в тюрьме то надежды то опасения вертеть ими. Она слышала в себе прихоти и движение в жизни. Я говорю что расспросил чтоб через десять минут все было по своей новой. Я терпеть его в своем доме иначе что вертишь хвостом не хочу. А как только не выйдет и разврату ведренный день всех людей поголовно. Не сено в стогах держит тепло всю зиму — добрая воля. Слышите гнать я вас и пускать не велю.

Тихон в одной новой которую на нем мать сел на барщину лавку.

— Я еще не видела вам потворщица проценты еще внесу потерпите на рубахе-то.

— А в том моя, батюшка, терпеть или вещь вашу теперь.

— Я больше свободный, — подумал продать Быков — У меня нет хозяина за месяц. Я же не завишу кожами.

Григорий от кого держал бакалейную, но это только, на самом деле торговал александринской водкой. Лодку же гнали дома, скотом немного, лавочку для гостей и для дворни. Родивон человек держал чай, вино и на квартиру пускал разве мать их и батраков.

— А ты, Мария Матвеевна Козеровская, как же держала порожняком для вида лучшую в Туле частную школу и пансион? — Люди, ребята телеги перегоняя друг друга бежали гнали к Дымову — держи! — Егорушка шагнул к гаражу по улице палисадника и мимо проговорил, задыхаясь: — Ты хуже всех держишь! Я тебя нанимаю терпеть Двух!

Не могу ли чего бы со станции жить ему было волком смотреть на родителей плохо?

Тебе известно, что она дышит только, что всякая твоя радость — горе для нее. Держит за руку бабушка переходящее тобою Красное знамя тихонько. Круглая, большеголовая радость, с огромными глазами, живет она быстро и завоевала первенство и горе.

— Сколько держала не выпуская, сколько прожито видано! — дед бормотал пока ему очищали сквозную пулевую рану в плече, и морщился, но терпел меня он. С мертвенно-бледного лица расхрабрился на него Чуб на улице. Неподвижные, блестящие сосредоточенной ненавистью глаза гнать вашей! — Ай смотри кто, ай ямщики, пустите, — говорил, оставшись вчера вечером. Державшие лошадей, как расскочились в стороны меня, тройка подхватила, и самовары понеслись по ледяной дороге.

— Вы сами какое-то письмо один читали, — говорил Захар, — а после я с места смотрел по сторонам. — Руки он держал за спиной хозяйские, и вид имел большею частью мало беззаботный. — Мы смотрели их и у нас, ну так мы двинулись сразу. — Обломов посмотрел на очередь исподлобья. — Дурак, всей моей жизни, дурак людей в обществе таких! Где же оно, счастье? рыбацкий костер зависит от тебя.

И как глаза мои ни велики и красивы, но, не смотрели, терпят!

В монастыре обыкновенно смотрели бы старинную церковь как держат. Арсений возразил ничего не ест, вертит в руках печально. Цена на его серые глаза зависит от места, от того, насколько он устало держит мочковат женьшень. Василий Волков с досадой, гоня на коне письмо вдоль реки, где корень найден, наехал на него.

— Ну, будет вам вертеть Время своей шляпой; оставьте ее ближе и увидите наших.

Лицо его дышит приветом и голубовато лаской смотрит.

— Приехали? Куда? присядьте надолго,— опустив глаза сюда и вертя хлыстик.

Любовь невинной девы дышит, и давай дыру вертеть чтоб этот город врагу не видать.

— А отчего смотрят вы все хуеете! спросила она Владимира Сергеича. — Уж эти мне поэты на берегах Невы! для них беда, для них отрада позавтракать у герцога пускай. Не понимаю ее, Татьяна пишет, что ваша семья когда очередь дошла до! Вы не лечитесь в женском обществе. Вы, вы не умеете держать. Еще наше общество себя терпит.

— Не вы ль сперва так злобно гнали коварные страсти его кому ваш вид одна отрада.

— Надобно ж вам знать, каким я воздухом дышу от четырех различных сортов.

— Вы слишком робко смотрите в будущее варенья.

Война кончилась. Аркадий, не терпевший отведавать ничего сладкого, почел, однако, своей обязанностью, только что не видал сваренных.

— Гонят Ивана Сидорова, — горячо продолжал Сердюков. — Отымут твой револьвер на военную службу вот посмотришь. Это раньше можно было держать водку, а теперь терпи казак, атаманом будешь, как говорится, в три кнута.

Добрые лошади, а ямщик, подбодренный от удовольствия, гнал их всю дорогу, он еле дышал, но смотрел на оружие гоголем. Потирая руки обещанием, Николай Сергеич смотрит в вельможи.

— Эх, приятель, и ты видно вроде мне Альбана, горе видал, коли все Евгений на уме и плачешь от песни веселой! Зимой крестьяне держат фокусника и лошадей на станциях.

Слышишь какой запах держим? — говорил один русский художник и повел меня в луврский музей смотреть твою “Чайку”. В четверг в восемь часов я пойду смотреть рукоятку колонны. Говорят, будет поставлена удивительно. — Когда я шел на вокзал и потом сидел в вагоне, то Лирник пошел смотреть, и смеялся без причины, на меня смотрели, как на колесико и гнали в тыл. Дело кружилось, терлось о струны пленных, и они жужжали на разные лады.

Глеб вертел гнал серого пьяного жеребца наземь что было духу; в трех километрах в судорогах держали строй от города. Белые конь и неслыханный урон не успевают убрать свою артиллерию. Конные их ущемлены с флангов не терпят отлагательств. Мне было приказано очень важное держать до последней возможности смерти. Гвардейцы отбивали какую—то крепость из газетной бумаги каждый рубеж повалился смерти в

глаза. Был получен приказ, что главнокомандующий будет смотреть козьи ножки до последнего защитника. Безупречно видал полк на походе и три колонны, от 4 до 8 и даже до 12 человек. Ляхи, устьевинцы, назначенные смотреть колеса расходов, прилично держали связь во фраках и перчатках для атаки третьего батальона. Зверь терпит как умеют ездить полки смотря по величине лодки.

— Почему равнение не держат атаки? — закричал он, заметив на полусотни роту. — Но смотрите! Приказываю вам самим забыть врага, что вы сказали мне! — Генерал не ограничивал ваше выражение, держал карету выдавшуюся вперед со штабом. Я слышал, что бойцы вертели мореходные качества корабля гребцов, они привыкли строить корпус.

Келли держал корабль. Келлер и Будовский смотрели очень натужась, вертели в конечном счете штурвальные гостиницы. От того, как будет бывает построен сзади будут зависеть и все кропотливости под смертной казнью.

К вечеру прислуга была на бешеной скорости позвана в часть смотреть одобрение. Гонит Мирзоев вытащенную из воды простреленную фуражку по шоссе. Лед держал машину Волторна, но тормоза торопили редкий гон известной ему собаки.

— Ай да новичок! он сейчас рухнет — слышал он себя.

— Не думайте, что я гоню “любой ценой” и спешу; напротив, сам себя упрекаю колючим кустарником.

— Вы сотрудинок не держали в излишней койке неумоимо, вы гнали работу братья за десять дел. Это ведь Николай услышал с Туляковым и Свиридовым; другие собаки присоединились к нему разом.

То замолкая, то опять принимаясь гнать немецкие пушки держали под обстрелом восьмипудовые ящики. Степан смотрел, как Сарафанов гнулся и трещал, и очевидно было, что пробиралась Валя. Он имел скверную привычку жить и поэтому терпел постоянные неудачи. Поляну таскал на спине, вместе катал товарные вагоны, упираясь головой в угол и могучими руками в стенку. Он не слышал, как его толкнули устало справа, неловко слева по-товарищески вертя шеей. Шмаков снял автомат, поставил его на вашего отца и подошел назвать по имени-отчеству. Он меня не гнал к, но мне самому было теперь у него без дела не. До чего же медленно дышало горькое негодование в последних словах Юрия:

— Помни же, Александр, что хотят тебя обидеть ежели ты у меня не возьмешь — слышишь? Смотрите на меня как есть и нынче ночью позвольте мне быть еще вам полезным.

— Ты у меня подожди, Емельян, воскликнул Мокий Парменыч, — как дочь родную обидишь тут мне и отцом вертеть тоже не лежит душа.

— Видали, какой ее держал дипломат! — Иван Матвеевич смотрел звал какие-то телеграммы. — Уж не Бэла ли! чтоб ночью в гости, — замолчал стал папироску.

— Слышали новость? завтракать перед самым обедом принесли наши родственники, — сказал я. — Лариса Дмитриевна замуж выходит невольно, а денег, дядя и друг, прежде-то не любил я. Ее ли не будет здесь? Где это

видано? Обычно все коренные жители так или иначе знают номера друг друга. Во всяком случае, слышали.

— Если ты вспыльчивый человек то не видать тебе тиражную таблицу коня.

— Где это видано? — дергался Сойкин третий месяц от плача. — Ну, я, кажется, до завтра сыт. — Смотри, пожалуйста, — ходили против его детей часа через три, стоит господин Будников опять как будто ничего, держит общегородское что-нибудь.

Крупный выигрыш мы держали друг о друге очень легко а смотришь в рентгеновском кабинете от свечек не загорелось. Отец ходил в дешевый ресторан за шатер поесть внушать любовь — и пугать людей.

— Я. Я замолчу; Онегин как в воду смотрел на ель снизу вверх. Смотрел, того, с надеждой за собой. — Чем меньше слушать вас я мог, тем больше я гнал вас. Терпел я долго. В начале моего романа не держал прислуги бедности. Смотрел в лес сентябрем.

Ребенок не ел вертел головой, чтобы Юлька приставила его к елке смотреть правде в глаза. А меня держали часа полтора смотреть на детское горе, и я подбирал к животу голые ножонки, а Яшка-Турок смотрел за детьми.

Разве может ребенок в дьявольский холод дышать на замерзшее стекло и серьезно страдать? Надо держать окна открытыми. Как ни верти, взрослые люди, озябшие руки терпеть надо удалым фабричным малым. Долго держать под стражей квартирантов нельзя, посмотрим, был, простудился.

— Держать, держать. Давайте смотреть большими глазами в окно. И во сне не видать тоже нельзя, это все равно что держать в плену библиотечные книги. Остается должно быть — Куда смотрит доля моя некладная, чем дышит? — гнать самогон, и себя не слышать с Яковлевым и с Анисей в колхозе дружно.

— Славно смотреть в зеркало другими глазами; вот слышите, в роще соловей поет — много их тут найдется дышать свободно. — И посмотрел на часы. — Лука Назарыч парнем-то был держал этот номер веселый и ласковый.

— Я думал, что ты ошибся смотреть новую квартиру и живешь хорошо но вот Ромашов и Варенька как ни верти в планшете вместе. Смотрю я на вас вторую неделю именинником и вижу, что Федора-то немного ворчлива. Я так Мише и скажу: но вы на это не смотрите, она дышит.

— Нечего тебе на них смотреть; а ты свое дело делай и с другими бумагами, — смотрел довольным и пошутил и ничего не хотел.

Мы теперь идем слышать чем они дышат сокрушенно на ладан. Приятно видеть, ей же ей, как люди умные на вещи смотрят бал петербургский ныне описать смотря когда и где и как; прямо в глаза, в лицо и в рот из рук. Не знаю я людей, не знаю, карман шире денег своих ушей, думал он. Как бывало надо было не видать тебе оттуда слышать крик возражения. Натерпишься, намаешься, с ног валишься, а бежишь в Ромодан дизель ставить, смотреть за чистотой и порядком.

— Да что вертеть вола земли под собой. Гони! Да гони ты его к чертовой матери в оба! что не слышишь и смотришь руку вытянутой и вдаль.

— Великий царь Иван забился меж нас и в необдуманном письме желает мира счастья своего. Мы родились, любили, работали здесь искать управы отца - твоя же речь враждою взгромоздясь царевну подсмотреть хотелось делай князь.

— Смотрите первую тетрадь не отцов и матерей — нас, быть может, последних, что видали Первый из Октябрей лишь не гоните прочь.

— Боюсь внуки спросят подобных дам о давней дали. Нет решено — заставят свободный, смелый дар насмеяться над вами.

Время не терпит. Поехал он держать лучшие сорта сукон да смотреть деньги, да, посмотрим, вернулся.

— Это я-то по-твоему держу деньги в сберкассе с молодой женой? Встречали вы смотреть сквозь пальцы. Я не держу тебя, пойду. Прощай ворона, ты совсем уж было собралась, да призадумалась. Смотреть сверху вниз сквозь розовые очки не на что и видом не видать слышать похвалы.

— Поешь и сыр во рту смотря какой держала. Смотрит во все глаза... а видит мне пора: а чего смотрит — Смотреть в корень а не в зубы держи!

Послышался смех обидеть деньгами и смотреть в гроб сычом.

А сам уж еле, но все он дышит держит мухи не обидит земли под собой не слышит в оба глаза в могилу смотрит!

(Далее за ограниченностью места приводятся фрагменты трансформирующегося текста)

### Слой пятый

Березовая роща и заунывный ветер гонит чист и прозрачен древесный спирт косимых всюду трав дыма

Темные шаткие столбы гнал на нас деготь туч не замечая этого

стаю прямо из разорванных туч прохладой ароматами

Уж реже дышало утро раннее человеку на край небес даже если в дремучих лесах...

Становился день трудно воздух здесь солнышко было смотреть блистало

У вас легкие здоровы непривычному вы дышите солнце веселое заметив так ярко что отцом кажется назвать такое уткнется отсюда

Вот солнце широко плывет в сутки чтобы добраться в Москву

А тут гонят опять берега которые смотришь яркое а стук топора что слышался в половодье спешил до города...

Вот явилось плотами реки Венеру Милосскую освещало с запада на восток

Вся поверхность верст пятидесяти к берегу горела мужественно чтобы расстояние сил хорошо держали под водою...

Лодка еле держала четыре колонны семейных шла пока дышало громче...

Все покосилось дышит звать в образцовом порядке вокруг от радости чинить бы надо

Окна медленно расступаются и балкон совсем небольшая плотинка держала как огромный серый мне казалось...

Большой канат я держу для трех приятелей а пересказать радость увеличить свою силу тяжущийся должен стараться сторонкой...

В книгах бумага что душа я часто слышал чувство написать через организм писателя...

Всегда неприятно молча видеть всякий которого мы считаем или то же ты имеет свои бесспорные права нарушения...

Свободу женщин тетка часто была которая ее все о тиранстве нашего круга смотрит коли не больше в них

Девочка лет семи гнала гусей по слухам равнодушно да и братец ее Кати предъясняет по обыкновению разговор такой просвещенный

Ее грудь поднималась ровно заяц и в другую комнату сейчас вступил с ней я до сих пор умею за кругленький оставлен стариком а слушать не могу...

Человек который отворил было в дверь подносом перенес то чего только не держал в обеих руках

Природа не обидела его раз десять его ли очень этот трактир опасения вертел этапом

Своим видал и холод возбуждать и голод Костромскую в тюрьме губернию терпеть

Зинаиду забавляло на барщину любовь вертеть проценты ими смотрела нет но терпит в жизни своей новой которую иначе что хвостом все было туповатым обидел батюшка...

Мария на родителей дышит смотреть волком огромными глазами...

По сторонам большеголовая очередь с места людей радость гнать подхватила

Дурак блестящие глаза и горе бледного лица ай ямщики пустите Дурак кто в обществе терпел и беззаботный вид имел и расхрабрился мало...

И как глаза мои раскочились говорил Захар я рыбацкий костер вдоль реки

Ну так двинулись вы велики и красивы Арсений возразил...

Надобно ж любовь невинной вертеть горячо чтоб этот город в будущее видать врагу на службу

Уж эти мне страсти пускай поэты гнали наше общество не кончилась война кому ваш вид смотрели...

Кружилось колесико песни веселой то лирик дело повел на разные лады

Я горе гнал когда потом в восемь часов мне было приказано смотреть смерти в глаза и безупречно наземь эх приятель что было духу...

Ляхи говорят держали свою артиллерию по величине атаки и полусотни умеют в полк поставлена держать...

Главнокомандующий закричал получен будет расходов связь смотреть колеса третьего равнение атаки: — Приказываю вам самим вперед заметив смотря на роту ездить как полки...

Ребенок окна в дьявольский нельзя под стражей малым был терпеть открытыми и страдать... Они не дышат люди мира смотрят чертовой враждою описать и внуки давней дали и речь из рук в карман... Мы

родились отца управы в необдуманном любили вертеть желает матери земли...

А мне держу пора чего все смех послышался в могилу пойду. Но ветер забился вами дышит держит вернулся под собой и смотрит вытянутой и вдале

### Слой шестой

Березовая больно неба голубые и трудно гонят заунывный деготь неусыпной прохладой

Солнце ими дышать дремучих туч прозрачен ароматами на край уткнется

Солнце дыма барабанов держит туч разорванных из прямо шаткие плывет широко

Древесный роща спирт вы ветер дышите короче раннее день воздух в сутки гонит

Дышало легкие чист гнал не замечая и всюду трав веселое держи встречали

Темные небес столбы смотреть на нас блистало вот этого уж кажется скорее

Утро ярко стаю косимых непривычному смотрит солнышко назвать спешил отцом. Человеку даже если в лесах топора туда добраться в половодье прохладных было что в Москву. Небо кустари куски смотря держали уж реже в строгости во все глаза. Здесь у вас так освещало остров яркое а с запада Милосскую да на восток реки Венеру... Стук становился мужественно к берегу и вот поверхность изо всех двухсот мне под водою кончилась. Я встал вон осенью границы река горела чтобы близость громче темные вся лодка нетвердо что песец уже борта...

Огромный Чернышевский мне как тяжущийся сын молодости гонит чувство должен я стараться да о тиранстве все кричи пересказать

Собака из окна не слышит свою силу и меня за радость увеличить так ничего не держит чтоб успел сделать но я буду дичь

Лошадь ниже по полям ходила для себя опущенными звать приятелей ее. Бесспорные суровые глаза свои ей было больше равнодушно ненавидит...

Старик которого мы или всякий смотрит в деньгах такой имеет неприятно по обыкновению лишит домов невесты...

Всегда считаем каких-нибудь женщин молодежных по слухам не могу таскаться кого права не часто нарушения терпит...

Меня же грудь ее ты девочка всего ей кругленький двенадцать дышала и опускалась что заяц

Грудь ее приданое держал братец ее в обеих руках если хотите и сама она было женщины плотину думала в себе прихоти как есть хозяин

Тетка которая лет стариком гнала и ненавидела здоровьем и дочь и сына в первенство его в семейном поднималась...

Ровно сейчас возбуждать голову дочери то этапом надежды то словом держит наш герой не вступил за то что бог пойдет его природа хотите а его ли дело отворил видать не то чего держать...

Батюшка обидел зиму дворни в том друг потворщица в стогах минут по десять гнать или продать за месяц не держал

А мать моя слышала как только мимо вертишь и в доме не своем чтоб задыхаясь от кого еще хотел хозяина и всех тобою торговал...

Беззаботный Григорий не выпуская сосредоточенной по ледяной дороге сторонам блестящие лица гнать проговорил:

Ай воля бледного огромными что быстро знамя ай радость только человек перегоняя рану и большею по прожито взашей...

Неподвижные от вчера места с досадой раскочились на коне и как красивы руки страсти он говорил

Пускай все наше общество война и церковь терпит сперва очередь надолго сюда дыру на серые его любовь поэты смотрят...

Главкомандующий смотря на назначенные качества кропотливости ограничивал скорости жить известной ему товарищески бешеной ценой зависеть излишней под обстрелом головой равнение...

Я приказываю все пушки к вечеру в часть разом вам самим о рукоятку братья дел товарные немецкие держали будет сзади...

Мореходные вертели дочь родную в койке и прислуга была поставлена что собаки к правде напротив скверную поэтому держали чтоб...

Он как человек дьявольский дергался под стражей не ел смотрел замерзшее на горе замолчал открытиями...

Как царь вы много умные на вещи смотреть гроб был новую живешь крик возражения ставить на ласковый тебе на них управы не видать...

Мы родились из рук отцов земли здесь слышишь первый ныне не гоните князь и внуки лишь заставят где бывало надо свободно не смотрите насмехаться над женой...

А ты и лучшие у ног поешь в могилу вернулся да в руку дышит вытянутой вдале хотел и он быть видом смелый но посмотрел забился и прощай

И ветер был а не валишься и было вниз но глаза видали уж вами совсем а мне держу пора чего и смех послышался пойду и я

### Слой седьмой

Березовая роща: Вот половодье неба голубые строгости трав и спирт топора Милосскую добраться трудно смотрит на восток

Солнце: Гонят с запада туч шаткие плотами широко назвать Венеру в яркое ко мне держи во все глаза

Ветер: Заунывный непривычному расстояние спешил вверх отцом взгромоздась гнал воздух деготь туч косимых неусыпной смотря прохладой

Солнце: Больно блистало выиграть меня день в стаю легкие дышите ярко ими разорванных держали верст дремучих небес и барабанов дыма

Утро: Прозрачен освещало стужей ароматами вы сутки на край не замечая

Ветер: Уткнется держит прямо солнышко плывет скорее кажется

Небо: Древесный короче раннее четыре границы здесь гонит в прохладных из двухсот заметив остров под водою

Мартынов: Человеку в лесах дышало чист и берега здоровы всюду реки веселое Москву смотреть встречали уж реже

Кустари: Темные столбы расступаются по кругу в неведении лая неясно на нас замочить естественные к берегу борта

Река: Даже если туда было отсюда к рулю в берег что явилось изо всех сил в этого уж поверхность кончилась нетвердо гонят куски тенистых

Лодка: Стеклом ли вод вдаль держать когда намаешься прилично сентябрем

Ямщик: У вас так смотришь будет на водку пока милостиво

Отец: А тут до города да пистолетом ровно гонят мужественно всех по направлению шагов

Чернышевский: Я не гнал отца где бдительности стук семейных в тиранстве темные

Старший сын: Да о порядке вот такое слышал как тяжущийся от радости еле дышал бывало

Время: Пятидесяти более покоев близость я сказал и двадцати хорошо держать когда поминутно покрывается организм медленно в могилу...

Церковь: Я отцом все общество возможности не стоит и печально терпит струны мира вертели шире за собой

Поэты: Крик чайки держать большими от новой десять меж нас прочь с земли

### Слой восьмой

Берез Венерова роща Милосскую добрать барабанов половецье неба смотрит

Восток квартиру голубые держать широко строгости собой спирт трав хотят душа таблицу топора поставил

Их номер трудно построен на вот яркое тиражную артиллерию солнце гонят под петербургский с запада плотами туч по три вытянутой горькой

Или с руки и лука тут мы женщины дела у него идем шаткие не пускай спешу назвать до меня вытасценную торопили в излишней ко мне держи во все глаза...

Он был что маков шов держал вертя темляк и фокусника в койке якшались слева товарищеский час работу турок мне от родственники дел тебя же свечек будет все и гостиницы и замуж

А почему сидел я и тебе натужась что шашни вертели с колючим разом да и другие иначе как ты видал головой вперед то подожди не дешевый того я дело бывало и время в судорогах тестя не гнал своей невесты

Но как они ничего привыкли слышал очевидно фараон сада еб твою мать вертеть обстрелом против держат бумагами мир отцом смотреть какой жеребца заунывный уд защитника взгромоздась вверх на расстояние опять держал холод туч

Пар моей души прозрачен но гнали внуки и завтракать во фраках и его перчатки на важное ах очень те дрожали собаки негодование одна а десять вы за смех удивительно выиграть

Я был неутомимо поставлен смотреть четыре границы конные и приказываю им измены легкие ваш воздух слышать деготь не ценой дремучих верст как меня гонит банально в библиотечные смерти стужей не описать замечая...

А в обществе отца семейных сын в тиранстве хер звал еле направлению мужественно с флангов шагов катя...

Казалось увидите он сортов какие опущенными смотреть дары глазами не пересказать ни завтра царь могучими ходил часы лишить просвещенный лед отказа ездить ни то чего терпят штурвальные матери семи последних трех зимы увеличить один ветер его

Сядь князь в терему вон лавр задолго слышать его ничего чайку кричи и корабля гусей прямо держал свою старинную силу рук в обдуманном сне ночью пробиралась к правде всей земли и по твоему приветом смотрели хлыстик надолго не серый плечами огромный письмо дышало жалобой на берегах как слова что слышал сад...

И чем плохо я обвинен именинником мы в роще смерти письмо искать шел казак свои коренные и генералу суровы его ворона же он да в руки тебе но женьшень получен и живет молодежных для денег приказ а сам на костер главнокомандующий быков помни я говорила слишком с космосом...

Дух игрив она было не дома то что этапом не вы ли Иван ори возбуждать эти будет голову то надежды отвратить уж вертит на него будни пугать то воды по обыкновению держала в женском любовь мне зверь молодости плохо другую не подбодренный

Девочка сама их слышит счастье смотрел кругленький мочковат она устало смотрит по ее держал слухам вне Евы устье нива после всегда вроде с ней было смотрел гной врагу не нарушения свинца то были лад и мир скорости

И пожимали не детское а ребенок не имел коли быть в книгах писатель мат у лошади хорошо слышал и на глаза общегородское в деньгах лодку вертела Мария на его рыбачий сом права распустите вы в п... уши как она меч его прихоти терпела по-гречески и пальцы в том к ей животу смотрите яко он стыд заметив всякая видом хотел будто влево дергался...

То смотрю быть какое терпевший меня держал и одобрение деньгами ошибся герцог ушей ее своих приданое видано держал как и месяц самым гнал летом не первенство ей выйдет на поголовно х... гостем вниз и не разобидел...

Красивы в горе голые в смерть трепет держат выдавшуюся на словах связь сел и лошадей по ледяной дороге перегоня было переходящее рубеж по сторонам смелый держать...

Он ходил думайте не на стогах человек как из чего бы ты батюшка Адам пожалуйста двух смотреть подобных тормоза последних поверьте и первую война бежишь ты для них дед я не нож морщился через его держу движение первенство терпеть разве отцом это все рану общество я забила нет кожей молодой задыхаясь слышать третьего и видать стенку печально смотришь и еще очередь телеги сперва от него этот старик ваша радость пьяного города только тебя он терпит патроном горе возможности

Восседай церковь земли жить снизу людей строй крюк на арене родителей мира смотри не бледного стоит и постоянные терпит струны на улице вертели шире пансион за собой ты держишь поэты крик как чайки расспросил держать друга большими смотрит от и новой твоя десять вещь



пишет меж всякая нас завишу я прочь же книги худеете теперь и ада  
однако натерпишься смотреть горе свободный

Читали вы вашу гений крайность проговорил смотрите не от лошадей а  
глаза смерти я вас блестящие за выражение чистотой как открытыми лица  
хочу глаза вертя в глаза розовые...

Где совсем ел и прощай я на спине дружно убрать нельзя свою вместе  
делай всякий дай свора и да ковчег ноев слова эй будут

### Слой девятый

Вера Берез и неволю воя да будут барабанов слова ковчег.

Дай Милость эй Восток добраться голубые свора держать половодье.

Нельзя ноев роца свою неба вместе смотрит всякий квартиру сделай  
широко я строгости где есть совсем босой спирт и хотят квартирантов трав?

Прощай душа на таблицу к спине поставил а дружно убрав Их друга  
номер ел новость вытянутой позвольте трудно и построено только вот яркое  
хвостом тиран а южную какую артиллерию лежит солнце моего топора...

Чему и не смотрим Что посмотрел нибудь а тоже тебе когда выходит  
живешь друг новую не неволью на нем был не то как видать на ты не  
гнулся смотрел остается на стерпит зеркало и за наше очень опять на  
газетной что надеждой лучшие и не колесико замолкая часов поешь  
держали без сойки риса дали ваше он где атаманом?..

Разве та дышал яко присоединились тать ты на друг мне видать в рычу  
полусотни повелю?..

Но вот о как смерти они вошь ничего так привыкли всех слышал в  
очевидно мимо фараон части сада вещи еб и твою принесли мать вертеть  
простреленную если против лавку держат не бумагами месяц мир вертеть  
отцом ее смотреть пока какой терпел жеребца обстрелом А заунывный уд  
семья защитника взгромоздясь за спиной вверх держать на расстояние того  
опять до часа пускал холод мертвенно туч держал смотришь Пар и моей  
может души и прозрачен услышали но дышать гнали и внуки чего б и  
завтракать в обществе факиров...

А можно легкие приставила ваш нынче воздух страдать и слышать то  
деготь он вам в пупках кого простудился но не для нее описать не замечая  
завертеть сутки?..

Видал горе и возможности Восседай немецкие церковь земли елке жить  
темные снизу автомат людей и строй веселое старик на ваша в крюк уме ль  
радость реки пьяного смотрит города неясно только Я у тебя он терпит не  
патроном в стенку печально расступаются смотришь март держать и вы  
еще край очередь неслыханный телеги новичок сперва задыхаясь от  
меньше него...

И Оно не явилось смотреть было на тут нас такое теперь каким ребенок  
отец дышит гнал Красивы ровно в спи то летом горе и смотрел умеете  
сколько слушали на водку и ямщик как толкнули песни вам темные  
потерпите чем в плену обидит покоев или частную безупречно держал  
медленно любовь в сосредоточенной уже приятель могилу?..

И Бойцы знаю когда время надо смотреть то обидеть окна Что смотреть  
смотрите и песец все вы на себя чудо то лошадей полк теперь вы выходили

ямщики и третий отворил не с кнута горе нюхает Наш клитор отчего  
красное встал моя цена ель вон а отрада собака которая осенью  
поднималась не о друге все чтобы ее гонит себе что смотрели человек как  
слышать всмотрись одного художник славно сил...

Не в нее гнали с довольным беспспорные лады а ввалишься влево в  
губернию различных чего полям держать шатер вступил на русский всякий  
голубоглазый судья из окна в тюрьме отлагательство терпи смотрит его  
опять оно старуха и родить дура бумага дышит круга через корень за  
держи порядком иначе терпит радость будь он Казалось ему увидите отцов  
дам сортов он привычку какие вертеть опущенными страсти смотреть  
видано дары ли глазами обыкновенно не больше пересказать с досадой  
завтра очищали царь и могучими двинулись?..

И один только ветер вскочили его вдоль Сядь палисадника князь а в  
сами терему сыр вон в лавр четверг задолго ненавидела слышать гон его а  
ничего он чайку бы кричи и корабля угнали гусей самовары прямо  
оставшись держал из свою моей старинную что силу рук не пойду в  
обдуманном тихо сне вчера ночью подносом пробиралась в правде пойдет  
стороны всей я к земли их и держала твоему папирус кои приветом  
допускать смотрели в хлыстик но лом не надолго сквозь барщину серый  
плечами как огромный в письмо монастырскую дышало что жалобой  
смотреть на пора берегах упираясь как его слова очередь что я слышал не  
сад слушал Я бывало жопа моя большеголовая...

О Дух присядь игрив слышит она меня было жена не дивная срам дома  
давай ни что вот этапом обвивался не как вы написали возбуждать велики  
эти отрастить дыру избудет И от чертовой говорится голову костром то ты  
надежды на отведать радость о приятель уж вертит кругленький видом  
мочковат и на братец него озеро будни пугать он то известно не держать  
воды А по кто обыкновению умишком смотрел держать уши в того я в  
женском любовь гоню мне и зверь каких молодости знаю плохо держала  
другую не часто подбодренный животу.

И Девочка смотрите сама яко их он слышит стыд счастье заметив  
смотрел всякая хотел она будто устало влево смотрит дергался по Слышал  
ее детьми держал видали слухам вне рыбацкий Евы устье права нива  
распустите после вы всегда вроде в п... с ней как было она смотрел меч  
ной его врагу прихоти не терпела нарушения по свинца гречески кто и  
были пальцы в лад в том и мир ей скорости вертела И Мария пожимали на  
не его детское слышала и ребенок на глаза не общегородское имел коли  
быть лодку в деньгах.

### Слой десятый

Вера обещан не Берез ием его на и обид дет и ское т не и волю ям слыша  
щик л част а ную воя

Как и держа да л ребен в ок чем буд ут по бар терп а и бан те ов в слов  
пле а ну на гла ному за в не по ковчег ход во е обще Котор по ый Дай не  
Милость вы Эй в быть горе Восток и лодк на у смотре Нельзя л до сколь  
брать ся ко в ч голуб то ые слуша имел л деньг и

Ах вам свора любовь скорости О держа темн ть ые поло вечер водье ом  
И гна Мария л верте и ла лето ноев м на за свою

То на бы рушения л неба о в хорошо месте лодк по а жимал од и отец  
роща у смотр них ит дыш свинца и грех т И ровн вся о ческий вод

Кто к квар у тиру поко был е и в широко Но и Красив в ы стро песн  
гости и медлен с о н делай шь пальцы И к такое лад не где теперь я вам в  
смотр том

И со т всем ребен и ок есть при босой ят мир но хот в ят ш спирт ей ей  
и и как в им пизду у квар же тиран до тов не с чего трав при ней каза  
Прощай

И город о ское по как яви душа л о было съ онан при а ят таблицу ель  
смотре бы л а л к о меч

А ново я сть связь Евы слад вы к тяну ого той до устье послед по него  
зволь дым те а труд сел

Да тиран дыш у и стало т А ч в то лево за юж бав ную ля смотр л ит о  
как могил ую у дергал сп ся и артил т лерию

То гов в но сию много смотре Ведь л сторона вся м кая дорог по у терпе  
па ть л ставит не она с за мел ый пада под о ве граничива л я это в на буд  
на то ма обе ешь

Часто смотре туч л под и бодр гна енный л счастья и живо Ну ту  
держал не И ту три по Девочка ч сво ть его пуле смотр вую ите доск  
горькой у с са бы ла л и о с по губит того

Хвал а ы таки его в канат руки пере в ход три я женск щее ом держа  
часа л любовь и и скуч гоню дав две ш на ую дцать ся

Мне так минут сел И ян зверь к лука дорог в е каких о пускай том  
молод рул ю ости в ма с шину пыль зна чив ю ый

Сколь любовь ко по пен дела ный ть рубеж кто в людей гор о од быкнове  
река нию вы ли под если бира ведро л вас умишком мы смотре пере с гоня  
кочи я л держа от л сю

И да мне л верте не л держа вы ть смотр свое ишь го дыша уши л идем  
о козел и ви о дом гром бы ны л ми шат смотре кие л моч с коват низ не у  
на для отца...

### Слой одиннадцатый

Ве у ра ме о бум бе ю щан л не т Бе гна рез ч и в ем то е за го е на му и  
гла об не ид те дет у и ма ско ло е слыш т не и со и труд во т лю ни ям  
ков слы пес ша сво щик бод л на час ный т ги а сам ну а ю шк  
во при я а Как ро и да дер раз жа е да ще л о ре рван бен ви  
в да ок ных ч ла ем се буд на ут бя по лет бар слыш  
тер И п из а ок и сад бан но те А ов А в глаз с  
скверн лов Хо пле рош а у ну ю на о у гла ска  
но за му гро за жа в л не й по ба ков бу чег  
ты ход о во ти е хонь об Вы ще ко Ко верт  
то на р я по е ый ха Да в й л не ста  
Ми в лос л ть вер вы ну Эй держ в л  
бы у ть ся го Зна ре боль Во ю ст слу  
ок ша и ч ло л дк то на ко у

лон смо с т ны ре горб Не ро ль зов  
зя и л ы до е ско л ль Бы бра  
ва ть ся ся л ко ч в Мо ч я  
го то луб с то ме ы е я слу  
б ша л им не ел ся л за  
день я г ви и да Ах но вам  
ть св за о за ра вер лю те  
бо молч вь ть ско ат рос и  
ти жо О дверь дер су жа па  
те тки мн со ть лнц ы  
е е И по ра ло не  
ве бе чер рег водь у е  
ше ом хо И ди гна го  
Ма лов ри ли я А л  
за вер наш те ме и ча  
ла их ле я то И но  
жиз ев нен м ня на  
на за для сво е ю  
го То не на е бы  
ов ру код ше на ни  
ла я на л о не  
ни ба пи о са в  
ма хо ть ро ю шо  
волк мес на те ов  
ло по дк ч по то  
а про жи плы мал  
сту од ди и в от  
л ец у ро ся  
ща т у Ваш смо  
я тр Но них же  
ит ме дыш тре сви  
тре нц ща а ть  
и пуп гр скор ех  
ках т е И е  
ро о вн у в  
чень ся пи о ра  
чес ко кий го вод  
я Кто ка к сь  
ква пи р тал  
у ки ти л ру  
де по го ко  
слов бы ть л  
а е в и в  
в сех ши о  
ро он ко че  
Но редь и бы  
Кра стр с ось

ив	о	в	на
ы	вам	ст	до
ро	сын	пе	б
сн	в	го	Но
ст	во	и	ле
и	смо		мед
ть	лен	Я	с
ч	о	ах	н
то	де		И
ла те	й		тю
шь к	па		ак
ль то	цы		я
И нож	к		у
та	он		ко
ста	е		го
лад	сер		не
воз	г		ый
де	дух		те
рук	пе		вид
рь	и		я
ел	вам		гна
в	стра		смо
да	тр		л
том	ть		И
ли	со		В
т			цо
вс	от		ем
ч	ре		и
бен	то		и
е	ок		е
ес шляп	ть		

Гнать гнать гнать гнать гна ть гн ать г нать гнат ь гнать гнать гнать...

### Слой двенадцатый

Мы шли по бульвару с собаками, думая о неодолимой тяжести долга создать Двенадцатый слой, в котором, после всего того, чему оказался подвергнут изначальный текст, должен был выявить себя во всем своем первоизданном блеске Последний и Окончательный текст. Этот слой должен был как Венера из спермы, крови и морской пены (ибо не надо забывать, что Красота, которая, может, и спасет Мир, родилась вследствие кастрации Отца) возникнуть из хаоса фоном и букв разрушенного Большого текста русской (или больше Индо-Европейской) литературы. И он возник. Вернее, он всегда присутствует в этом первом Тексте. И хотя он един и не повторим, каждый приходит к нему своим путем. То есть в определенном смысле у каждого он свой. С мыслью об этом мы облегченно вздохнули. В книге должны быть оставлены чистые страницы, и каждый напишет или прочитает на них этот свой неповторимый и общий для всех участников

дискурса текст. В этот момент по шоссе проехал фургон с английской надписью “Lau’s”. В этом слове была уйма смыслов: и профанный, мирской, и лэ — песня французских трубадуров, и глагольная форма, означающая класть, накладывать слои и открывать эти слои, и то, что (по праву) принадлежит некоему Лей-профану, открывшему этот слой и ставшему если не его обладателем, то причастником (и этот Лэй представляет некий орден мирян, разносчиков первого и последнего слоя, претерпевшего и претерпевающего, становящегося и вечного). Это было, несомненно, указание на то, что мы на правильном пути, и этот сигнал из другого языка подтверждал универсальность Двенадцатого слоя в его сокрытой открытости.

### Комментарий

... по умолчанию...

Бросаясь с места в карьер в это обильно метафоризированное описание перформативного действия по извлечению бранных останков (фрактала из хаоса) говорения из возможного молчания русской печи БОЛЬШОГО ТЕКСТА забвения самого предмета, и, двигаясь в восточном направлении (души), где сами слова уже не слова, а следы молчания, того самого молчания, которое уже вещь (забытая) и не ее значение (даже), а нечто ИНОЕ...

Бросаясь в место (действия) БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА, во время идеального провозждения которого в виде длинных одиноких вечеров, vis-à-vis мерцающего экрана, ввинчиваясь в его звездное мясо с видом завсегда, пытаюсь изобрести язык, некую машину, что будет говорить, говорить, говорить, пропуская сквозь себя все “колениперечни” содержимого национальной языковой темницы от фальшь, мираклей и шансон де жест до пресловутых нобелевских лауреатов (в вечности и текущем моменте)...

Под ленивыми пальцами и полужевком мерцающее беспокойство семиотизирует наличную действительность, превращая ее в лишенный этого самого свойства и качества язык, обращаясь, разрываясь и снова затягиваясь вплоть до полного забвения собственного предмета. Тем оборачивается жажда полного растворения, исчезновения скучающего “я”, растратившего себя в тропических зарослях (диалогических контактах) пустых файлов...

ИНОЕ образуется за пределами БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА как разрыв в его генетической цепи между нажатием клавиши и полужевком, и это примечательное, застывшее его врасплох событие, со-бытие, создающее. Выстраивает некий эпифеномен, структуру, возникшую на грани исчезновения самого языка (забвения предмета).

Сама перформативность этого процесса диссоциации вещи (БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА) в значении, в практике растворения знака этого значения в пейзажном пространстве текста, выявление скрытых конструкций этого ландшафта, высвечивание компьютерного экрана как палимпсеста становится увлекательным путешествием—исследованием, не имеющим ни четких границ, ни определенных целей.

Создавая это ИНОЕ, можно, не замочив ног, обойти все лакуны довербального, тропического, двусмысленного и неопределенного, что позволяет

внести в описание практики производства нашего текста некий оттенок экзотического соответствия.

Касание клавиш порождает квазитекст, возникающий как поток сознания **БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА**.

Лишенный авторства, текст как знак текстов, как текст—иероглиф, неуклонно нарушающий все границы и законы и тем самым превращающийся в самое себя, теряя при этом все...

Хрустальная ночь в русской печи языка. Пермутация без околичностей.

Оцифрованное тело **БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА** проговаривается... тем самым творя **ИНОЕ**.

**БОЛЬШОЙ РУССКИЙ ТЕКСТ** выговаривается нами.

**БОЛЬШОЙ РУССКИЙ ТЕКСТ** говорит сам.

Непредсказуемое выявляется в **Технологиях**, то есть наших стратегиях. Ими создается Книга квазитекстов “Четыре колонны бдительности”. Это фокус нашего интереса: текст, создающий и транслирующий сам себя, текст, сам себя производящий и потребляющий.

Наш квазитекст, как уже совершенно **ИНОЕ**, является и самим текстом и средой его обитания. Он сам и собственный исследователь и себя создатель. Предположительно, он создается в среде тропического безъязычия и представляет собой новый язык (**ИНОЕ**).

Созданный в среде ландшафтной логики **БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА**, он представляет собой некое единство; проговариваясь, оно разделяется надвое, проговариваясь снова и снова, порождает множество; оно — пусковой механизм и среда для диалогических контактов как внутри, так и вовне.

Сам себя производящий и потребляющий текст генетически связан с биографической линией **БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА** (коленоперечни). Само его высказывание равно представляет собой рыцарский роман о полном приключений пути его создания, и одинокое сидение над Книгой, самое себя читающей.

Саундтрек с записью человеческого (или ангельского) голоса или пустота молчания технического перерыва — все материал для следующего высказывания, “конечный результат”, который всегда близок, но которого никогда нет еще.

Сам здесь и сейчас проговариваемый текст становится машиной, механизмом, мясорубкой для создания бесконечного текстового потока, где идеологическое отсутствие реального автора (даже если он — или его body, — ковыряя в носу, и сидит перед экраном, постепенно истончаясь и отрясая последние оболочки в сладких муках творчества); его отсутствием-присутствием, превращением в “структурного субъекта”, “текстового человека”, утратой реального автора, а в принципе “вещи”, “окончательного значения”.

Неподдающаяся определению определенность, говорящая “от имени Пишущего Имени”... а дальше можно подставлять что угодно...

Это **ИНОЕ**, создаваемое в известное время и живущее неопределенный срок, есть некий “негативный язык”, разорванная оболочка тотального разрушения любого текста.

Все написанное —

не то... не то (направление души — восточное) —

тем не менее, предполагает прочувствовать (прочитать, записав и *vis versa*) всю целокупность **БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА**. Ищущий этого (здесь и сейчас) и попадающий в механизм подобной языковой мельницы может выйти на многоуровневое прочтение и приобщение к процессу высказывания как создания-потребления собственного текста, то есть может стать собственным “текстовым человеком”.

Сама перформативность текста как создание непрерывно движущейся среды/ткани письма на практике состоит из обволакивания одного языкового страта вывернутым пространством другого. Так выступают на поверхность “древние письмена и знаки”... следы следов **ИНОГО** (довербального), где нет разрушительных систем оппозиций/бинарности, но наличествует дуальность, проявляющая себя в терминах преодоления, снятия “травмы языка”, непрерывности и изменчивости.

След следа парадигматического текста, молчание или пустой файл, выход на нулевой уровень вовсе не является целью нашего текстового перформанса; нам, скорее всего, хотелось этим вступить в диалог со смыслом самой структуры любого языкового явления как воплощения логоцентрической модели.

Не знающая остановки быстрая смена текста, словно совершая некий ритуал, как бы описывает опыт самого делания (создания текста) и осуществляет тем самым своего рода “заклятие Логоса”, что само по себе создает пример “революционного текста” со всеми вытекающими отсюда последствиями...

Наш “структурный субъект”, “текстовый человек” мерцающего экрана является “зеркалом” в космосе языка **БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА**, его “звездной материи”, а когда дело принимает такой оборот, то его проекция на землю (текста) будет черная дыра, безостановочно пожирающая собственные края...

В таком случае действующий от нашего имени пишущий “текстовый человек-киборг” и есть то самое зеркало, приворотное зелье, антидот, завеса, покров, след следа на каменной поверхности, скрижаль, на которой “записывает” не прекращающий своего движения навстречу собственному уничтожению возникающий на экране текст.

Он никогда не достигает этого желанного самоистребления как обладания истиной, обреченной молчанию.

Создающий этот текст “текстовый человек”, конечно, сомнения не знает, тем не менее, было бы ошибочно считать, что сам он к этой истине стремится или себя с ней отождествляет.

Однако же было бы не лишним сказать, что отдаленно в самой языковой практике, как таковой, некоторая доля истины, несомненно, присутствует. **ИНОЕ** в каком-то смысле является не способом создания еще одной “вещи” (или текста), а методом исследования, обладающим определенными терапевтическими свойствами...

методом введения в диалогическое поле не способного к диалогическому контакту логоцентрического (целлеполагающего) модернистского проекта БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА.

Сами мы стоим “вне” или “за” нашим деланием, вне его, что позволяет нам быть “невозможным объектом”, “неописуемым сообществом” и испытывать невозможное как единственно возможное, наше лучшее произведение — дитя человеческое, а самый лучший текст тот, который еще не написан.

В известном смысле ИНОЕ является “нашим” текстом, текстом-отношением к БОЛЬШОМУ РУССКОМУ ТЕКСТУ, части современной культуры как Проекта и, возможно, это” наше” ИНОЕ подчас соответствует самым трансгрессивным формам в этом Проекте-тексте-отношении между машинами создания текста (его технологиями). Можно даже сказать, что его технологиями являются сами технологии и одной из них — души направление восточное —

не то.. не то..

Место нашего делания в диалоге с БОЛЬШИМ РУССКИМ ТЕКСТОМ всегда пусто, на нем не восседает неподвижный Логос, знак репрессивной культуры..

**АНДРЕЙ ТАЛЬ**

## **ИГРА В ФАНТИКИ или МЕТАГРАФИЯ**

*Наверно, во мне очень мало от художника.  
Почему я понимаю музыканта лучше, чем живописца?*

— Винсент Ван-Гог.

1.

В отличие от чемодана с пожитками или рюкзака с консервами вид инструментария музыканта (виолончель, валторна...), запакованного в футляр или зачехленного (рояль, клавишин...), определенно обладает для стороннего взгляда неким магическим воздействием. Формы инструмента скрыты, и одновременно они угадываются. То есть, упаковка — футляр, чехол, впрочем, как и мольберт, тюбики и баночки с красками живописца, — сущности двусторонние, а стало быть, по де Соссюру, явления языкового порядка. В свою очередь, инструмент, как музыканта, так и живописца — упаковка особых языковых орудий или организмов. Скорее всего, именно эта языковость, возведенная в степень, и сообщает, в общем-то, довольно нехитрым предметам «оттенок чего-то метафизического» (Ф.М.Достоевский).

2.

В 1979 году, в своей новаторской как по форме, так и по содержанию, работе «Вероятностная модель языка» незабвенный В.В.Налимов предложил для рассмотрения свой вариант алфавита и грамматики живописи. Причем ограничил себя той ее частью, которую принято называть абстрактной или беспредметной. У Налимова получилось следующее. Алфавит: 1) линия; 2) полоса; 3) правильная геометрическая фигура (круг, треугольник, квадрат и т.д.); 5) цвет; 6) диффузные облака. Список, по самому же Налимову, «далеко не полный». Далее грамматика — простейшие правила оперирования первичными знаками. Операция над линиями: 1) прерывание; 2) изгиб; 3) излом, 4) ... Операции над полосами: 9) пересечение/полоса пересекает себя и другие полосы с наложением или с проникновением; 10) обрамление полосы цветом (тоном); 11) периодичность полос; операции над фигурами... В общем, хотя поиск идет в правильном направлении, получается и тяжело-вато и недостаточно строго, если исходить не из одного лишь академического интереса. На самом деле допустимо следующее упрощение в сторону жесткости (метаязык, — а речь идет именно о метаязыке живописи или метаграфии, — по определению более жесток, чем описываемый). Наименьшая различительная единица — цветовое пятно или его знаковое отсутствие (синоним музыкальной паузы). Линия и полоса определяются как траектории движения пятна. Вводится базовый ноль, — пятно без площади,

— иначе, точка и, собственно, движение точки, — полоса без ширины, — линия. Качество (цвет) определится через устройство, так или иначе темперируемой, палитры. Допустим, чисто спектральной, где спектр делится на конечное (12, 24 ...?). Необходимое и достаточное количество квантов — дискретная «хорошо темперированная» палитра. Возможные операции с цветом — слагательная (аддитивная) и вычитательная (субтрактивная) оптические смеси. Причем, под вычитательными смесями понимается и лессировки и механические смеси. Черный и белый, как два противоположных знака отсутствия цвета — полное отсутствие и избыточная полнота — тоже на палитре. Определение места и площади цветового пятна на поверхности задается, очевидно, через координатную сетку, введением доли от целого поверхности. Здесь уместно вспомнить об отмеченной Розалиндой Краус (*Комментарии* № 11, 1997) перманентности и, как она пишет, фундаментальном значении «решетки» (ее термин) для художников, считавших себя авангардистами (Малевич, Мондриан, Швиттерс и т.д.). К сожалению, само собой напрашивающееся сопоставление эстетизации «решеток» новейшими новаторами XX века с сетками или решетками, — как угодно, — из альбома Виллара де Оннекура, Дюрера, Энгра и т.д., каковые себя прогрессистами или авангардистами не числили, показало бы куда более фундаментальное значение «решеток» для живописи в целом, чем это представляется Краус.

3.  
«Удивителен все неугасающий человеческий интерес к неподвижным живописным полотнам и встречающая охота к изобразительству. Что волнует в неровной поверхности, окрашенной некогда живым и, может, довольно бестолковым художником, бывшим в ту пору в денежном затруднении или переживавшим несчастливую любовь? Может быть, желание соединить его несуразный век со своим, сулящим быть также обидно коротким?» (Виктор Тихомиров, рассказ «Ботинки»). Станным образом, но чем совершенней становится техника производства зрительных призраков /фото-, кино-, теле-, видео-, и так далее грамм...), тем очевиднее органическая потребность изъясняться на языке «оптических парадоксов» (Р.Грегори, Л.Выготский). Точнее, оптических антиномий, так как для созерцающего «Менины» Веласкеса, «Стул» Ван-Гога или «Крыши» Н.Крымова, одновременно верны тезис: то, что передо мной — плоские знаки, нанесенные за дельта t на двумерную поверхность, перекрывающие друг друга и пребывающие здесь и сейчас, и антирезис: наблюдаемое событие простирается в не менее чем четырехмерном пространстве-времени. То есть антиномия размерности. Неугасимость «человеческого интереса» и «встречающая охота», очевидно, носит генетически заложенный характер. Одним из подтверждений служит за редким исключением всеобщее (от мала до велика) предпочтение, оказываемое рисованной анимации перед кукольной. Кстати, колобки аниматора Татарского сильно потеряли в жизненности, будучи переведенными из рисованного, «плоского» качества в компьютерное. Чем, как не органической тягой к изъяснению на языке зримых противоречий (см.: В.В.Налимов. «Вероятностная модель языка» раздел «Роль противоречивых высказываний»),

объяснить такие загадочные явления в истории живописи, как, отмеченное еще о. Павлом Флоренским, повсеместное и систематическое нарушение правил прямой перспективы, включая разворот на 180 градусов, например, поздним Боттичелли («Рождество», 1501), не говоря уже о художниках конца XIX — начала XX веков; акцентирование плоскостности поверхности через пастозность письма (злые современники Рембрандта дразнили его, утверждая, что его портреты можно дергать за нос); симптоматичный возврат к «архаическим», нарочито плоскостным техникам (продольной ксилографии) экспрессионистов из группы «Мост»? Можно вспомнить также С. Параджанова, в своих фильмах парадоксально эволюционировавшего от киномонтажа к киноколлажу.

4.  
Впрочем, в течение столетий, в Европе господствовала прямо противоположная, то есть антиязыковая, по сути, иконоборческая, идеология. Почему — особый разговор. Рельефнее всего она формулируется в противопоставлении изобразительного искусства с одной стороны, музыке и поэзии с другой. Как и во многих областях, теоретиком явился Леонардо. «Живопись превосходит музыку и господствует над ней, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка, наоборот она остается в бытии... Если ты скажешь, что музыка становится вечной при помощи записи, то тоже самое делаем мы здесь при помощи букв... Живопись из века в век склоняется к упадку и теряется, когда у живописцев нет иного вдохновителя, кроме живописи уже сделанной... Картина живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других; если же он будет учиться на предметах природы, то он произведет хороший плод, как это мы видим на живописцах после римлян, которые все время подражали один другому и из века в век, все время толкали искусство к упадку».

Из этой подборки цитат, которая может быть расширена, явствует, что «наука живописи» да Винчи это, во-первых, не письмо. И мерой живости является не, по возможности, полноценное воспроизведение пространственно-временных переживаний художника, а степень убедительности визуальной иллюзии. Во-вторых, наука, согласно Леонардо, — набор приемов, навыков (прямая перспектива, светотень и т. д.), умение пользоваться которыми эту убедительность обеспечивают. Много позже содержание «Трактата о живописи» было сведено к таким лапидарным формулировкам-лозунгам, как например: «Любое искусство стремится стать фотографией» (Сьюзан Сонтаг) или: «Важнейшим из искусств для нас является кино» (Ленин, Эйзенштейн, Дж. Гибсон).

Спустя без малого полтысячи лет наш старший современник и как бы антагонист homo universale, К. Леви-Стросс в книге «Сырое и вареное» пишет: «Фанатические приверженцы живописи будут протестовать против того привилегированного положения, которое мы отвели музыке... Однако, мы полагаем, что с формальной точки зрения используемые материалы — звуки и цвета — не равнозначны. Ибо, если цвета естественные существуют в природе, то музыкальные звуки существуют случайно и мимолетно, в

природе есть только шумы... Если живопись и заслуживает быть языком, то только потому, что, как и каждый язык, она состоит из особого кода, комбинацией менее многочисленных единиц, которые сами восходят к более общему коду». Оба мыслителя лишь могут показаться антагонистами, так как определение Леви-Строссом музыки, как «машинки по уничтожению времени», странным образом коррелирует с ценностными приоритетами Леонардо и больше подходит как раз к наивно-механистическому определению преимуществ «науки живописи». Они солидарны в понимании того, что оба называют «живописью», а именно — умножение, клонирование действительности, как явления неязыкового, некультурного, сырого (термин применительно к искусству впервые использован В. А. Фаворским) или, в лучшем случае, по Леви-Строссу, недоваренного. И то, что один ставит плюс, там, где другой минус — несущественно.

«...— У фотографии заслуга перед живописью первостепенная! — Какая же? — спросил я, как бы снисходя к его ортодоксальности. — Прямая. Она обозначила, чем живописи заниматься не следует. Раз этого можно достичь механическим аппаратом. Именно она породила импрессионистов. — От противного? — догадался я. — От очень противного». (А. Битов. «Человек в пейзаже»).

Любопытно отметить, что в мимолетном разговоре о живописи и литературе между автором «Человека в пейзаже» и автором этой заметки слово «ортогонально» было произнесено одновременно. Также совпали наши оценки вектора современного искусства с Б. Гройсом, назвавшим «негативной художественной теологией» (*Декоративное искусство* №2, 1991) то же самое явление, для которого я избрал термин «апофатическое (отрицательное) живописание» (*Творчество* №7, 1990).

Таким образом, освободившись от «очень противного», в котором, впрочем, Леонардо и Леви-Стросс видели основную функцию живописи, она возвращается на «путь к языку» (М. Хайдеггер).

5. Для возможно более полного показа, из чего состоит «особый код» (К. Леви-Стросс, см. выше) или, как устроен язык живописи, следует прибегнуть к цитатам и отсылкам общего характера.

О контрасте дологического ипостасно-иконологического мышления с одной стороны и некоего «осевого» (очевидно, синоним «серийной культуры») Ж.-П.Сартра: см. вполне эсхатологическую статью А.Крукера и Д. Кука «TV и торжество культуры» в *Комментариях* №11, 1997) писал Г. Померанц.

Эту же тему куда обстоятельней пытался осмыслить М.Ю.Лотман в одной из своих мало кем замеченных работ. Её даже умудрились не включить в его четырехсотстраничный том «Об искусстве».

«Одно из определяющих различий между полярными текстопорождающими устройствами — разница в способах увеличения объёма текста: генератор дискретных текстов увеличивает по принципу линейного присоединения сегментов, генератор не дискретных — по принципу аналогового рас-

ширения (типа кругов на воде или вкладывающихся друг в друга матрёшек (сравнить с принципом Л.Ф.Жегина «мал мала меньше» — А. Т.).

Разница эта будет иметь фундаментальные последствия.

Линейная организация текста, с её «до» и «после», порождает концепцию линейного времени, правило причинности, чувство историзма и другие основополагающие для целых типов культуры представления.

Идея подобия связывается с циклическим временем и разнообразными формами аналогового мышления — от мистических тезисов: «мир полон соответствий», «подобное познается подобным», — до математических понятий изогомеоморфизма. Топологическое мышление с этой позиции представляется столь же естественным, сколь историческое с — предшествующей». (Ю. Лотман, «Мозг — текст — культура — искусственный интеллект. Сб. «Семиотика и информатика», 17 вып., М., 1981)

Для отечественной культуры, каковая до поры до времени «богословствовала по преимуществу не словом, а образом, тем самым, экзистенциально» (Л. Успенский. «Московские соборы XVI века», сб. «Философия русского религиозного искусства», М., 1993) фиксация вышеописанной оппозиции с внесением определённых поправок — дорогого стоит.

Для христианского Востока, в отличие от Запада, таинственная граница между по ту- и по эту- сторонним была стеной (мозаика в апсиде киевской Софии — Оранта) «Нерушимая стена с нанесенными на нее подчеркнуто плоскими знаками (канонический запрет на трехмерное изображение — внутри храма роспись, снаружи невысокий рельеф). Бурный поток нынешней фантомной визуальности берет свое начало в готике, в ее агрессивновизионерском отношении к Тайне, выражением которого служит сочетание круглой, часто окрашенной скульптуры (ср. современную артпрактику инсталляций-объектов) и эфемерного призрачного витража (откуда фото-, кино- и пр. пленка, TV и т. п.) Но и это, чреватое телевизором, искусство способно натолкнуть на здравые размышления».

«Теория Викхофа о «продолженном» и «выделенном» из временного потока типе изображения Фрея, о различии «последовательной» и «одновременной» интерпретации, выделение Панофским «агрегированного», «соединённого» и систематического пространства, в сущности, являются одной и той же мыслью о двух типах художественной гармонии». (К. М. Муратова. «Мастера французской готики», М., 1988)

И ещё одна обширная, но, как мне представляется, необходимая для понимания сути дела цитата: «Все вещи, существующие во времени как произведения искусства, так и произведения природы — творит некая мудрость. Все искусства предполагают, что кто-то обладает этой мудростью, а иначе их не было бы совсем.

Сам художник вникает, всматривается в ту мудрость, которая присуща природе и, сообразуясь с ней, уже творит. А между тем, эта, присущая природе мудрость, вовсе не слагается постепенно из теорем или доказательств, но сразу есть как целое, она не из множества слагается в единство, но, напротив, своё единство раскрывает во множестве.

Нам кажется, что мудрецы Египта руководствовались или совершенным знанием или неким природным чутьём, когда, желая дать верное выраже-

ние своим представлениям о вещах, не прибегали к буквам, которые входят в состав слов и предложений и указывают на голосовые звуки, посредством которых те и другие выговариваются, но вместо этого делали как бы статуи, рисунки вещей — чертили иероглифы, имея в святилищах для каждого предмета свой иероглиф, особую символическую эмблему, которая выражала его смысл и значение.

Каждый такой иероглиф уже сам по себе, может быть, принимаем за образчик знания и мудрости египетских жрецов, но знание и мудрость особого рода, так как тут предмет предстаёт созерцанию сразу в целостном синтезе всех своих очертаний, не требуя для своего представления ни размышления, ни усилий воли. Каждый такой эмблематический образ потом раскрывается в целом ряде других эмблем и разных символических знаков, имеющих целью обозначить всечасные моменты его смысла и значения, и тут уже рефлексия, выискивая причины того, а не иного расположения элементов этого образа, приводит к невольному восхищению глубиной замысла и красотой его исполнения.

Эта мудрость египетских жрецов тем особенно и удивительна, что не будучи сама тождественна причинам бытия и сущности вещей, однако, оказалась способной производить вещи сообразно с этими причинами» (Плотин).

Вопрос, кроме, конечно, общемировоззренческого, философского уровня с некоторых пор имеет очень существенный, но малоизученный и путаный медико-физиологический и психолингвистический аспекты, связанные с асимметрией коры полушарий. «Если мозговые корреляты лингвистических координат», их «соответствие откроет новые перспективы в изучении запутанной проблемы соотношений между нашим последовательными и симультанными восприятиями, в частности, между восприятиями таких развёртывающихся во времени, преимущественно, последовательных явлений, как речь и музыка, и восприятием таких пространственных, преимущественно симультанных явлений, как виды изобразительного искусства. Мне представляется, что дихотомия «последовательность-одновременность», играющая столь существенную, ещё не до конца исследованную роль в языке, даёт ключ для предстоящего исследования различных знаковых систем в их взаимодействии». (Р. Якобсон. «Избранные работы», М., 1986).

6. Человечество упаковывает всё: вещи, среду обитания, себя и себе подобных, но, прежде всего, пакует мысль, иначе говоря, думает. Существуют два принципиально разных способа упаковывать мысль, так как мыслить, строго говоря, можно только средствами языка. Ведь, согласно В.Ф.Гумбольту, «язык есть совокупность актов речи», то есть «язык в собственном смысле заключен в самом акте своего действительного появления», и, наконец, «мысль без языка невозможна».

В данной работе предлагается попытка описать принципиально отличный от, скажем, вербального или музыкального, языковой организм. С тем, чтобы минимизировать употребление таких громоздких выражений, как «текстопорождающее устройство» (Лотман), или довольно затертое: «иероглиф», по аналогии с метафорой «бисер» из известной книги, я предлагаю

использовать, возможно, несколько легкомысленный, термин «фантики» и соответственно — «игра в фантики». Корпус соображений, связанных с этим термином, возник лет тридцать назад. Как антитеза сведению всех ценностей «нашей» культуры к «высокоразвитому, тайному» инструментальному языку, претендующему на универсальность сохранения и воспроизведения всех ценностей человеческой культуры, «некий всемирный язык духа» и т.д. (читай введение к «Игре», где в качестве собственно инструмента описывается некое сооружение, созданное «по примеру немудреных счётов для детей» с рамкой, стержнями «соответствующими нотным линейкам» для разноцветных, нанизанных бисерин разных размеров, форм и цветов».

Г.Гессе упоминает «живописца, играющего красками своей палитры» и «возможность изучения изобразительных искусств». Но и для живописца-практика, и для академически знакомого с живописью человека, очевидна принципиальная непригодность описанного в «Игре», пусть намеком, инструмента для «упаковки» живописного мышления. Модель бисера, выражаясь в терминах Лотмана — генератор линейно присоединенных сегментов.

Фантики же — текстопорождающее устройство, с которым связывается циклическое время и мистические тезисы: «мир полон соответствий», «подобное познается подобным» и т.д. При желании, генеалогия фантиков можно составить и попышнее, чем для бисера. Египет и Плотин уже были помянуты. Далее пунктиром: эпоха катакомб, иконоборчество, исихазм, Св. Паисий Величковский, умное делание, Глинские старцы... Не помню где и кто написал, кажется, Флоренский, что все православие может быть выражено в «Троице» Рублева.

В отличие от реальных иероглифов с их все-таки последовательным (сверху вниз, справа налево или наоборот) расположением, язык фантиков как некое дискретное (все-таки) устройство использует временную ось, ортогональную всем известным естественным языкам. Как если бы иероглиф накладывался один на другой взаимно перекрывая-и-переплетаясь и дополняя друг друга. В реализованных фантиках нет ни предыдущих, ни последующих кадров или страниц. Таким образом, фантики — это язык правого, молчаливого, эмоционального, ответственного за симультанные или синхронные, — как угодно, — синтезы, полушария, а также за интуицию и память (ср. у Платона: искусство, как припоминание). Дискретная длительность в фантиках в особенности просматривается в процессе последней «изготовления» восточно-христианской иконы от санкиря до прописей. Хорошо меня поймут граверы, тем более знакомые с технологией японской классической ксилографии, (каковая, у истоков живописной самоидентификации вдохновляла Писсаро и Ван-Гога.)

Горделивая язвительность Леонардо упомянувшего нотопись — симптом колоссального сдвига в изобразительном искусстве по шкале «больше — меньше язык». (Ю. С. Степанов. «Семиотика», М., 1972). Нотопись и, так сказать, живописная письменность (партитура) некогда обладали примерно равной степенью точности. Существовали, как прописи ходящие по рукам, так и, так называемые, иконописные подлинники, где кроме основных композиционных инвариантов был указан цвет (чистый или смесь), даже с мерой интенсивности. «Св. мученик Парамон, рус, риза киноварь, испод сан-



кирь и багор с белилом; Преп. Иоанн Дамаскин, сед, ряска санкирь с белилом»; Преп. Савва, сед, ряска вохра с белилы». («Строгановский лицевой иконописный подлинник», М., 1869). Поскольку на пигменты в те времена имелись вполне определенные ГОСТы, точность цвета с вполне допустимой для исполнителя степенью свободы, тем не менее, была достаточно высока.

Если мне в какой-то степени удалось описать или растолковать природу фантиков, то тогда становится понятным путь западноевропейского образительного искусства, каковой, перефразируя Хайдеггера, лежал до конца XIX века «от языка», а коллизия в живописи ушедшего века это не только «путь к языку», но и необходимое порождение гомогенного языка о языке, метаграфии. Косвенное подтверждение этого факта — закопавшиеся в цитатах «как клопы в диване» постмодернисты.

7. Уже Ван-Гог обратил внимание на нелепость в положении живописца и сложившейся к тому времени вековой художественной практики в Западной Европе, в отличие от музыкальной. Великий самоучка, обладавший неоспоримым преимуществом свежего взгляда, отметил, что вынужденное, императивное соединение в одном лице сочинителя и исполнителя носит определенно злокачественный характер. Музыкант свободен объединять и чередовать фазы исполнительства и композиторства в течение хоть одного рабочего дня. Более того, исполнительство безусловно креативно, как у того же И.-С.Баха. Или надолго, а то и вовсе отказываться от той или другой. Шопен, Лист и т.д. одновременно были и великими композиторами и виртуозами-исполнителями. Вагнер же вряд ли был сильным вокалистом. Иоганн-Себастьян, в тени своих сыновей, и композитором серьезным не считался до поры до времени. Паганини в двадцатипятилетнем возрасте почти целиком перешел только к концертному. Леонардовская, — и не только его, — уверенность в несокрушимости временем созданного художником продукта сыграла злую шутку с живописцами. «Чисто временное» искусство — музыка, стремясь закрепиться, худо-бедно, во времени, развивало систему записи и, благодаря ней развивалось само как язык. Претензия «чисто пространственного» искусства остановить мгновение, которое прекрасно, с тем, чтоб его, мгновение, затем растиражировать, обернулось, по сути, деградацией одного из трёх фундаментальных искусств. Перерождению, мутации его из языка зрительных парадоксов в мир когда-то зазеркальных, а благодаря технике, в недалеком будущем посясторонних призраков. Если Стравинский, Шнитке, Губайдуллина — прямые потомки Свелинка и Бетховена, то программа «Время», мильные оперы и реклама прокладок — детище великих флорентийцев и фламандцев. Капитальность перекоса координат, пространства-времени, имеет не только фундаментальные «последствия» (Лотман), но и анекдотические. Знак неземного света — нимб вокруг голов Святых на иконах, уже у Мазаччо превратившийся в блин над «скульптурными» фигурами, аукнулся в XX веке параноидальной идеей летучих тарелок.

Измена европейской живописи своей фантичной природе повлекла за собой немало практических негативных последствий. Если в музыке ното-

пись (гомогенная письменность) давала возможность поперек и времени и пространству в буквальном смысле слова прикасаться мысли друг друга, без посредников, то отсутствие таковой в живописи (сканирующее копирование не в счет) привело к фактически разрушительной роли критиков и подведомственных им репродукций и музеев. В самом деле, если живопись это не язык, который «есть средство не выражать уже готовую мысль, а создавать ее... он не отражение сложившегося мирозерцания, а слагающая его деятельность» (А. А. Потебня, «Мысль и язык»), значит, если исчезает это имманентное языковой деятельности «здесь-и-сейчас» в музее или альбоме, эффект нашего отсутствия становится обязательным и, живопись из энергии превращается в вещь. Причем не очень живую. Если музыкант на протяжении всей жизни, включая пору ученичества, общается с себе подобными через оригинал (запись-то авторская!), то живописец обречен гадать, что и в какой степени необходимо отшелушить как неизбежные типографские искажения или самодеятельность реставраторов. Сам Ван-Гог, как известно, преодолевал порочность художественной практики, «интерпретируя» (по его выражению) Милле, Домье, Делакруа и других. Наконец, здоровая левополушарная рефлексия и креативная самоинтерпретация в период работы без фиксации необходимого и достаточного (инвариантов) письменно (не снимать же себя на видео) — невозможны.

Давно настало время для художников, когда «самый язык делается предметом мыслящего наблюдения» (В. Гумбольдт). Так было в развитых живописных культурах — классической дальневосточной живописи (6-ой закон Се Хэ, V в.) и восточнохристианской иконе. Но в Новое время в Европе с некоторых пор очевидны метаграфические интенции. Э. Мане отнюдь не из маньеристических намерений перешел к переводам с современного ему испанского на французский живописный язык; радикальные «интерпретации» Ван-Гога уже упоминались выше; сюда же надо отнести знаменитую переработку в масле Сезанном акварели Делакруа «Букет роз»; все творчество Сёра — дивизионистская интерпретация своих натуральных работ; более 40 вариаций Пикассо на тему «Менин» Веласкеса; посвященная памяти того же Пикассо, сделанная по его рисунку, гениальным Владимиром Яковлевым «Кошка с птичкой в зубах»; опыты питерского митька А. Флоренского «Русский альбом»... Все это ни что иное, как поиск гомогенного, родного метаязыка живописи.

Полноценная метаграфическая практика видится примерно следующей. Живописец-композитор, закончив работу кистью, переосмысливает сделанное в терминах, изложенных выше — алфавит-грамматика. Художник расписывает свою работу в процессе на двух/трех — десяти/двенадцати листах бумаги с нанесенной на нее координатной сеткой (ячейка сетки подобна формату целого, является определенной долей от этого целого и соответствует такту в музыкальной записи) поэтапно и послойно, посредством обкатанных в деле значков: точка означает центр цветового пятна, его место и относительную площадь; линия — движение пятна — полосу; цвет-качество может обозначаться буквально, как в музыке; как в нотописии возможны и/или дополнительные уточняющие указания: связно-туманно, отрывисто-

резко и т. д. Таким образом, предполагается, что живописная нотопись не более, но и не менее точно, чем в музыке, фиксирует инварианты.

Переключение с работы кистью под командой преимущественно правого полушария головного мозга на рассудочное рационализаторство при нотописании, когда командиром становится левое, восстанавливает, надо полагать, здоровое равновесие между тем и другим — «мозговыми коррелятами лингвистических координат» (Р. Якобсон), симультанным и сукцессивным в работе художника и зрителя, осмысленным и бессознательным, мнемоническим и эвристическим.

При воспроизведении с текста-нотописи образуется необходимый и достаточный люфт, в пределах которого происходит живописное перетолкование (экзегеза). Так, замечательно экономная по количеству ударов кистью живопись Веласкеса, может быть сыграна на манер возможно самого фантического художника XX века Николая де Сталя, а «Анкор, еще анкор» в ритме, темпе и интенсивности цвета кого-нибудь из группы Der Brucke.

Очень серьезная и вместе с тем «веселая наука» фантиков предполагает актуализацию живописного у старых мастеров с параллельным отсевом «очень противного», фантомного, того, что у них не-живопись. В терминах Гумбольдта-Потемни живописание из «эргона» (производство мертвых вещей) становится «энергией»\_(живая деятельность)

8.

И в заключение.

Язык это брод через реку времени.

Он ведет нас к жилищу ушедших.

Но его не сможет пройти тот,

Кто боится глубокой воды.

*(В.М. Иллич-Свитыч)*

Нет более точного девиза для знамени игроков в фантики, чем это четверостишие-эпиграф знаменитого лингвиста.





Чтобы стать товаром, реальность должна быть произведена, упакована и обозначена. Только после этого её можно обменивать на знаки.

Чем отличается фотография от живописи?

В самых общих чертах — фотография отчуждает пространство и актуализирует время, живопись — наоборот.

Возьмём красивый пейзаж. Возьмём фотографию красивого пейзажа. Возьмём картину — красивый пейзаж. Возьмём любую другую фотографию, любую другую картину: портрет, натюрморт, жанровую сцену, копию жанровой сцены.

Фотография уничтожает объект. Фотография оставляет от пространства описание, ярлык. Мы смотрим на фотографию красивого ландшафта. Первое, что приходит в голову: каков этот ландшафт был в действительности, как «шелестели листья», как «пахло пылью» или «водой». Как «хрустели ветки», как «пятна солнца лежали на стелющихся склонах» — тогда. Нам хочется съездить в то место, где эта фотография была сделана, нам хочется побродить там, выкупаться в «бирюзовой воде», среди «разноцветных рыб», пройти мимо «сидящего на просторном тротуаре джанки», посидеть за столом с «колоритным парижским стариком», подсмотреть из-за угла, как «революционер швыряет Моло в ряды правительственных войск». Нам хочется пережить этот момент. Фотография отправляет нас в путешествие. Фотография рекламирует нам реальность, сама реальностью не являясь. Фотография торгует реальностью.

Живопись её воспроизводит. Производственный аспект отличает живопись от фотографии. Художник конструирует репрезентативную картину (а какая картина сегодня нерепрезентативна?) словно инженер — механизм. Этот плоский механизм — рама, холст, подрамник, краска, формат, композиция, колорит, фактура — функционирует совершенно самостоятельно и независимо от той реальности, которую он предположительно представляет. Когда мы смотрим на картину, мы видим саму реальность, такую, какая она есть в самом общем смысле, мы видим механизм, производящий ощущения, мы реагируем не на собственные воспоминания, а на определённые, заранее сконструированные и действующие художественные устройства и приёмы. Нам совершенно не хочется, глядя на красивый пейзаж, отправиться туда, где этот пейзаж был написан. Мы отлично понимаем, что реальность в этом пейзаже дистиллирована, рафинирована, переработана, воспроизведена, воспроизводится заново всякий раз, когда мы смотрим на картину, мы понимаем, что в действительности реальность гораздо менее зрелищна, эффективна, гораздо менее оформлена. Единственное, что роднит реальность — или, вернее сказать, взгляд на реальность — и картину, это подробность и того и другого. Подробность взгляда — это его производительность, тщательность картины — в самом широком смысле слова — это её мощность.

Хорошо исполненная картина — это высокопроизводительный механизм, создающий пространство и отчуждающий время, то есть, иными словами, бесконечно интенсифицирующий восприятие, жизнь. Русское слово «живопись» превосходно отражает этот аспект картины — быть живым объектом, глубоко персонализированным сообщением, авторским письмом. Единственное, что приходит в голову зрителю, рассматривающему картину — помимо самой картины — это её автор, процесс её создания, процесс переработки, воссоздания подробностей. Редкому зрителю, разглядывающему фотографию пляжа с пальмами, придёт в голову процесс создания этой фотографии. «Фотография» — это сообщение света, солнечные пятна на тропинке, культурный феномен, не до конца выделившийся ещё из разряда чисто природных, натуральных явлений. Фотография тем лучше, чем меньше в ней личного. Материальность фотографии фиктивна. Фотография — это упаковка, существующая исключительно в качестве абстракта, не имеющего материальности, живопись — это товар, реальность. Только в последнее время, в связи с появлением специфически фотографических технологий — манипулятивных и выставочных, таких, как сканирование, дигитализирование, цифровая обработка, многоцветная регулируемая печать, эстетизация формата и поверхности как таковых — фотография начинает, постепенно выделяться из сферы натурального, рекламного, номинального и утверждать себя в качестве производственной мощности, более или менее эффективного частного предприятия. В конечном счёте, фотография Чака Клоуза — это лучшая живопись. Дэвид Хокни, тематизирующий фасетное, комбинационное фотографирование конструирует специфическое живописное производство.

Одним из самых существенных элементов этого производящего внимание (впечатление) механизма является, как известно, рамка, граница, формат. Рамка — это манифестация амбивалентности, рамка — это сыррьё, в процессе переработки которого создаётся реальность. Взаимодействие одного и другого в процессе отграничения — это топливо культурного производства. Правильно позиционированная рамка, как доказал Дюшан, утверждавший, кстати, что его реди-мейды — это произведения живописи, создаёт произведение искусства. Только в специальном, приготовленном для расчленения реальности помещении, только в своего рода культурном анатомическом театре могли появиться такие изысканно стерильные анатомические подробности, как лопата для уборки снега, пишущая машинка и писсуар. Только в изысканно стерильном, пропахшем культурными медикаментами помещении, может быть осмыслена — препарирована, гигиенизирована, — куча «Нутеллы», сваленная на пол.

Dolce & Gabbana: 6-8 Old Bond Street, London W1. Tel: 44.20 7659 9000. Proibito: 93 New Bond Street, London W1. Tel: 44.20 7491 7292. Balmain: 35 rue Francois 1er, 75008 Paris. Tel: 33.1 56891629. Blumarine: Old Bond Street, London W1. Tel: 44.20 7493 4872. Cartier: 175-176 New Bond Street, London W1. Tel: 44.20 7408 5700. Chloe Lunettes: Tel: 44.1635 529 997. Chloe: 54-56 rue du Faubourg Saint Honore, 75008 Paris. Tel: 33.1449433 00. Christian Dior: 30 Avenue Montaigne, 75008 Paris. Tel: 33.140 73 54 00. Dolce & Gabbana: Via della Spiga 2, 20121 Milan. Tel: 39.02 760011 Erickson Beamon: 38 Elizabeth Street,

London SW1. Tel: 44.20 7259 0202. Gina: 9 Old Bond Street, London W1. Tel: 44.20 7409 7090. Gucci: iS Sloane Street, London SW1. Tel: 44.20 7235 6707. Moschino: 28-29 Conduit Street, London W1. Tel: 44.20 7318 0500. Selfridges: 400 Oxford Street, London W1. Tel: 44.20 7629 1234. Shop: 4 Brewer Street, London W1. Tel: 44.20 7437 1259. Versace: 34-36 Old Bond Street, London W1. Tel: 44.20 7499 1862. Warners: Fop: 44.115 9795796. ABC Pejse Industria A/S: 8362 Horning. Tel: 45.86 92 18 33. info@abc-pejs.com. CASO 1/5: Christiania, Refshalevej 2, OK 1432 KBH. Tel: 45.32 95 30 51. info@caso-ovne.dk. Diligence International: Highbank House, Up Somborne, Stockbridge, Hampshire, 5020 6QZ. Tel: 44.1794 388 812. Heta A/S: Jupitervel 22, DK — 7600 Lemvig. Tel: 45.96630600. www.heta.dk. H C Skov A/S: Ndr. Fasanvej 242, DK — 2200 KBH.N. Tel: 45.35 8i Si 82. Illums Bolighus: Amagertorv 10, OK-ii6o KBH. K. Tel: 45.3313 7181. www.illumsbolighus.dk. Jacobsen: Strandvejen 449, OK-2930 Klampenborg. Tel: 45.3963 43 22. www.restaurantlACOBSEN.dk. Louisiana: Gammel Strandvej 13, OK — 3050 Humlebak. Tel: 45.49 190719. www.lousiana.dk. Morse A/S: OK — 7900 Nykobing Mors. Tel: 45.966919 00. www.morsoe.com. Pejse Centret: Orningens Tvargade 9, OK — 1302 KBH. Tel: 45.33 13 5045. Amtico International: 200 Lexington Avenue, New York, New York iooi6. Tel: iSoo 268 4260 (US); 44.120 386 1498 (UK). Area ID: 262 Elizabeth Street, New York, New York 10012. Tel: 1.212 219 9903. Designtex: 357 County Avenue, Secaucus, New Jersey 07094. Tel: iSoo 797 4949. Donzella: 17 White Street, New York, New York 10013. Tel: 1.212 965 8919. F Schumacher & Co: 79 Madison Avenue, New York, New York 10016. Tel: 1.800 332 3384. KorQinc: 155 East 56th Street, New York, New York 10022. Tel: 1.212 758 2593. www.korqinc.com. Las Venus: 163 Ludlow Street, New York, New York iooi. Tel: 1.212 982 0608. Lin Weinberg Gallery: 84 Wooster Street, New York, New York 10012. Tel: 1.212 219 3022. Lobel Modern: 207 West 11th Street, New York, New York bolt. Tel: 1.212 242 9075. 1950: 440 Lafayette Street, New York, New York 10003. Tel: 1.212 995 1950. Palumbo: 972 Lexington Avenue, New York, New York 10021. Tel: 1.212 734 7630. Alexander Chamberlin: Tel: 44.788 i86 667/44.20 73715290. Alfred Dunhill: 50 Jermyn Street, London SW1. Tel: 44.20 7290 8720. Carew Jones: t88 Walton Street, London SW3. Tel: 44.20 7225 2411. Chaplins: 477-507 Uxbridge Road, Hatch End, Pinner, Middlesex, HAS. Tel: 44.20 8421 1779. Ciancimino: 99 Pimlico Road, London SW1. Tel: 44.20 7730 9950. Dongia: 23 Oesign Centre, Chelsea Harbour, London SW1o. Tel: 44.20 7823 3456. Fortnum & Mason: 181 Piccadilly, London W1. Tel: 44.207 734 8o4o. Gallery 25: 26 Pimlico Road, London SW1. Tel: 44.20 7730 7516. Gieves and Hawkes: 1 Savile Row, London W1. Tel: 44.20 7434 2001. Habitat: 196 Tottenham Court Road, London W1. Tel: 44.20 7255 2545. Hemisphere: 173 Fulham Road, London 5W3. Tel: 44.20 7581 9800. J Robert Scott: Unit 19, 2nd Floor, Chelsea Harbour Design Centre, Chelsea Harbour, London SW1o. Tel: 44.20 7351 4433. Katie Jones: Westbourne Grove, London W11. Tel: 020 7243 56oo. Krizia Uomo: 25 Conduit Street, London Wi. Tel: 44.20 7491 4987. LULU DK: Tel: 1.212 223 4134. MCN Antiques: lapanese Porcelain and Works of Art, 183 Westbourne Grove, London W11. Tel: 44.20 7727 3796. Mujji: Tel: 44.20 7323 2208. Noel Hennesy Furniture: 6 Cavendish Square, London W1. Tel: 44.20 7323 3360. Paul Smith: 40-44 Floral Street, London WC2. Tel: 44.20 7379 7133. Penguin Books: Tel: 44.20 7416 3000. Raffles: 40 Church Street, London NW8. Tel:

44.20 7724 6384. Roland Cowan Architects: Tel: 020 7229 5599. rdldcowan@aol.com. Selfridges: 400 Oxford Street, London W1. Tel: 44.20 7629 1234. Shaolin Way: io Little Newport Street, London WC2. Tel: 44.20 7734 6391. Stark Carpet: 3/6 Chelsea Harbour Design Centre, London SW1o. Tel: 44.20 7352 6oo1. SvensktTenn: Strandvagen 5, Box 5478, S-ii4 84 Stockholm. Tel: 46.08 670 16oo. Thomas Goode: 19 Audley Street, London Wi. Tel: 44.20 7499 2823. U Gutlin: 616 Kings Road, London SW6. Tel: 44.20 7384 2439. Uth: 27-29 Brook Street, London W1. Tel: 44.20 7499 2521. Vessel: 114 Kensington Park Road, London Wi. Tel: 44.20 7727 8oo1. VV Rouleaux: 54 Sloane Square, London SW1. Tel: 44.20 7730 3125. Wedgwood: Tel: 44.800 317 412. Wild at Heart: 499 Ledbury Road, London W11. Tel: 44.20 7729 3095. Zelli: 30a Dover Street, London Wi. Tel: 44.20 7493 0203. Zimmer & Rohde: 15 Chelsea Harbour Design Centre, London SW1o. Tel: 44.20 7351 7115. Alberta Ferretti: 205-206 Sloane Street, London SW1. Tel: 44.20 7235 2349. Bloomingdale's: 1000 Third Avenue, New York 10022. Tel: 1.212 705 2000. Browns: 23-27 South Molton Street, London Wi. Tel: 44.20 7514 0047. Cartier: 175-176 New Bond Street, London W1. Tel: 44.20 7408 5700. Clarence House: 3/10 Chelsea Habour, London SW1o. Tel: 44.20 7351 1200. www.clarencehouse.com. David Mellor: 4 Sloane Square, London SW1. Tel: 44.20 7730 4259. Dolce & Gabbana: 6-8 Old Bond Street, London W1. Tel: 44.20 7659 9000. Erickson Beamon: 38 Elizabeth Street, London SW1. Tel: 44.20 7259 0202. E.W Moore: 39 Plashet Grove, London E6. Tel: 44.20 84719392. Gucci: iS Sloane Street, London SW1. Tel: 44.20 7235 6707. Levi's Vintage Clothing, from Cinch: 5 Newburgh Street, London Wi. Tel: 44.20 7287 4941. Mila Schoen: Via Montenapoleone 2,20121 Milan. Tel: 39.0276 001803. S&M: 475 Chalcot Road, London NW1. Tel: 44.20 7483 4488. Selfridges: 400 Oxford Street, London W1. Tel: 44.20 7629 1234. Steinberg & Tolkein: 193 Kings Road, London SW3. Tel: 44.20 7376 3660. Thomas Goode: 19 South Audley Street, London Wi. Tel: 44.20 7499 2823. www.thomasgoode.co.uk. Versace: 34-36 Old Bond Street, London W1. Tel: 44.20 7499 1862. Vertice: i6 South Molton Street, London Wi. Tel: 44.20 7408 2031. Alexandra 39 Savile Row, London W1. Tel: 44.20 7434 2450. Alfred Dunhill: 48 Jermyn Street, London SW1. Tel: 0207 290 8622. Asprey & Garrard: 167 New Bond Street, London Wi. Tel: 0171 493 6767. Baccarat: 37 Old Bond Street, London W1. Tel: 020 7581 7660. Bergdorf Goodman: Tel: 1.212 339 3073. Bob Lawrence: Tel: 44.20 7730 5900. Boutique Antonioli: Piazza Limo 1, 20121 Milano. Tel: 39.02 2953 1552. Brian Yates: Chelsea Harbour Design Centre, London SW1o. Tel: 44.20 7352 0123. Butler & Wilson: 20 South Molton Street, London W1. Tel: 44.20 7409 2955. Cartier: 175-176 New Bond Street, London Wi. Tel: 44.20 7408 5700. Chaplins: 477-507 Uxbridge Road, Hatch End, Pinner, Middlesex, HAS. Tel: 44.20 8421 1779. Charles Edwards: 15a Rumbold Road, London 5W6. Tel: 44.20 77367172. Christofle: 10 Hanover Street, London W1. Tel: 44.20 7491 4004. Christopher Wray Lighting: Tel: 44.20 7836 6869. Ciancimino: 99 Pimlico Road, London SW1. Tel: 44.20 7730 9950. Conroy Winter: Tel: 44.20 7228 9229. Cormar Carpets: Brookhouse Mill, Greenmount, Bury, Lancashire BL8 4HR. Tel: 01204 881234. David Gill Galleries: 6o Fulham Road, London SW3. Tel: 44.20 7589 5946. Dolce & Gabbana: via Della Spiga 2, 20121 Milano. Tel: 39.02 7600 5 Erickson Beamon: 38 Elizabeth Street, London SW1. Tel: 44.20 7259 0202. Fortnum & Mason: 181 Piccadilly, London W1. Tel: 44.20 7734 8o4o. Gallery 25: 26 Pimlico

Road, London SW1. Tel: 44.20 7730 7516. General Trading Company: 144 Sloane Street, London SW1. Tel: 44.20 7730 0411. Gucci: 15 Sloane Street, London SW1. Tel: 44.20 7235 6707. Harrods: Knightsbridge, London SW1. Tel: 44.20 7730 1234. Harvey Nichols: 109-125 Sloane Street, London SW1. Tel: 44.20 7235 500. Helmut Lang: www.helmutlang.com. Joseph: 74 Sloane Avenue, London SW3. Tel: 44.20 7736 2522. Kilgour French & Stanbury: 8 Savile Row, London W1. Tel: 44.20 7734 6905. Kricross: 65 Camden High Road, London NW1. Tel: 44.20 7388 4230. La Joya: 24 Cheval Place, London SW7. Tel: 44.20 7823 8066.

Возьмём номер журнала Wallpaper. Концепция журнала: «Обои — это то, что нас окружает». Выше приведён фрагмент раздела, который называется «Источники/Житьё». Этот фрагмент — это журнал без картинок и без беллетристики. Это квинтэссенция журнала. Это обои — без узора, без украшения, это адресная книга, телефонный справочник, обои по эскизам Бальдесари и Кристофера Вула. Это названия, адреса и телефоны «того, что нас окружает», мест, где продаётся то, что нас окружает. Wallpaper демонстрирует участие реальности в процессе товарно-денежного обмена.

С какой скоростью можно прочитать этот текст? С какой скоростью можно перечислить все эти адреса, названия и телефоны? С какой скоростью можно представить себе все эти дома, помещения, палки, ложки, лампы, люстры, тарелки, витрины, плащи, пресс-папье, кофейные чашечки, кофейную пенку, отражения в пузырьках кофейной пенки, перегоревшие лампочки, полированные полы, пороги, пыль, вешалки, тени, стены, накладные, экраны компьютеров, спички, снова стены, но уже другого цвета, улицы длинные и широкие, деревья, выброшенные сигареты, окурки, очки, липы и тополя, столы, компьютеры, стулья, окна, письма, ковры, фотографии, сумасшедшие в метро, таблетки, дискеты, нагревательные приборы, фотоаппараты, ширмы, шишки, авторучки, автомобили, сквозняки, электромагнитные поля, трещины в штукатурке, объявления, популярную музыку, зеркала, эскизы, каблуки, карандаши, голоса, малярные валики, неоновые трубки, слова, телефонные звонки, канцелярские кнопки, шёпоты и крики? Речь идёт, в конечном счёте, о скорости внимания, представления, воспроизводства. Речь идёт об эффективности существования: количество произведённого смысла в единицу времени.

Распаковано?

Теперь посмотрим фотографии.

Они сделаны новенькой цифровой камерой — 3000 Гб памяти, Пентиум 65 процессор, 30 Гб оперативка, Фотошоп 82, Paintbrush 40 — и ещё много всякого разного внутри. У вас в руках — Пабло Пикассо, Джон Сарджент, Дэвид Хокни, Энди Уорхол, Питер Пауль Рубенс, Паоло Учелло, Сальвадор Дали, Леонардо да Винчи, Рой Лихтенштейн. Все они у вас в кулаке. Они все работают на вас, стоит только слегка пошевелить микроджойстик или провести пальцем по гладкой площадке.

Самое удивительное, что эти фотографии почти ничем не отличаются от тех, которые вы только что получили из проявки. Почти ничем — за исключением мельчайших подробностей.

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ — ВАРЕЛ ЛОЗОВОЙ

## ФРАГМЕНТ ПЕРЕПИСКИ

*1. Герой смачивает стрелу кровью Лернейской гидры, убивает кентавра Несса, волшебная кровь которого заведена жене героя, как приворотное зелье. Годы спустя, дабы приворожить к себе мужа, она шлет плащ и натирает отравленной кровью кентавра. Плащ вскипает на коже героя, упаковка срывается с ее носителем. Стрела возвращается к адресату.*

*2. Фрагмент переписки завязан на три узла: Лабиринт, Обмен дарами, Тень отца. Тема упаковки разыграна на трех уровнях, соответственно.*

*3. Троица не распаковывается.*

— С. Соловьев

Мюнхен, 12.11.99

Дорогой Варел,

Помнишь ли ты историю Дедала? В частности с того дня, когда он стоял на крепостной стене Акрополя со своим племянником Талом — оба спиной к спящему Городу, глядя на восходящее солнце. Дедал (дед ал) во славе; вся Аттика вскипала новоделом его руки, Эллады Леонардо, сверла изобретатель, топора, что до сих пор (по Достоевскому) вокруг Земли летает, — стоял, и Аполлон-стрекозка садился на висок его. Не смахивал, не замечал. Украдкой ревниво поглядывал на Тала — племянника, ученика. На солнце и на Тала — восходящих. Легонько пнул и сбросил со стены. Спустился, прикопал саперною лопаткой. Засекли. Был схвачен, приговорен. Бежал от смерти на Крит, к Миносу. Гений и злодейство? Моцарт, сыгравший роль Сальери? На Крите госзаказ: на царского сынка, бычару-каннибала, надеть смиренный дворец-рубаху. Он строит Лабиринт. Об этом у Овидия: извилистый и бурный, как река Меандр, свой воспаленный мозг он высек в камне. Затем лежал на отмели под пустырем небесным и, невменяем, в глубь ракушки муравья, подталкивая пальцем, напутствовал — дни, годы, узилище безвременья. Что дальше — помнишь: не линии ладоней, лабиринт, тавро. Рог Рока испарывает спину. Рок за роком. Взмыл в небо — сына смерть; сошел на землю, обескрылил — пуще. Нет выхода из лабиринта, из любого: он, как известно, слеп — Эдип. Я, помнится, когда был пацаном, принес из леса цаплю — молоденькую, майскую. Дворянка, вниз загляделась из гнезда, заламывая руки, свалилась. Подобрал, принес домой, построил на балконе клеть. Кровать моя стояла у балкона. Лежу, читаю. Слева окно, в нем небо. И голова на шее, растущей как канат из бухты тела — бесконечно. И профиль головы — работы Дюрера, и глаз к окну прильнувший, чуть косящий — в книгу. Ну, Анупис! Под утро я вскочил с кровати весь в измороси пота: он, растопырив клюв, так голосил на весь микрорайон с его панельно-вертолетным эхом, как — не скажешь. Как “Харлей-Девидсон?” На

две октавы выше. И без глушителя. Со следующей ночи я надевал ему на голову льняную наволочку. С рассветом, прорастая в окне, как ку-клукс-клан, молчал, кивая на Петра... К излету лета его отнес я в тот же лес. Там, одноногий, прислонясь к стволу, он отрешенным взглядом провожал меня, поцокивая тощим клювом. Павел, Павел, куда ты меня гонишь? Трудно тебе идти против рожна. Наволочка-плащаница. Пилю бук. Да, дражайший Варел, прочел я в пятнадцатом номере “Комментариев” твое сообщение о нашем проекте лабиринта “Фигура Времени”. Видимо, слишком долго, буквально тысячу и одну ночь мы провели с тобой в этом лабиринте эскизов, расчетов и счетов с правилом правой руки, чтобы выпрастать-ся из его топи-топоса, стать на твердое и сказать пальцем: вот он, Господи. Не Мюнхгаузены, не Вии, не Архимеды. Немь. Ты говоришь, сложность адекватного описания этого проекта связана с отсутствием аналогов — прямых и, насколько нам известно, косвенных, из которых наиболее (лже)близкий — Вавилонская башня, но поди отмой, отмажь ее образ от привычной интерпретации, а отмазав, разверни ее прагмасемантику в метаигровом ключе, а развернув, смени форму башни, сохраняя размах ее на мебиусового уробороса, — змею, заглатывающую свой хвост, и расплети ее вьющуюся восьмерку — под ее отражением в озере — в подземный лабиринт и, сведя в этой форме линейное время с цикличным, выстрой одиссею странствия по лабиринту времени как непрерывный энергообмен меж посетителем и объектом. Типа ин/ьянь — после дождичка в четверг — асса — джома! Этот медиумный зиккурат, бесконечно растущий, зреющий мозг-лабиринт, храм-грааль, как ты сказал? — пуп-мандала? Хронотопный модус твор-бытия? Вавилонская башня, да, но ряженная в голливудский доспех, а под ним — зазеркалье, тарковская “зона” со сталкером волка, степного... Прости. Думаю, Вар, не в аналоге дело. Тлен. Укбар... “Все, что может быть сказано, может быть сказано ясно”. Гейзенбергу — Витгенштейн. “Говоря об одном, упускаем другое”. Витгенштейну — Гейзенберг. “Действительность шире любой описывающей ее системы”. Неисключенный третий. Фигура шире линейного языка описания. Это вопрос упаковки и адресата. Речь как упаковка мысли, выражение ее лица. Где граница? Мебиусное лицо-изнанка. Кивай, болгарин. Пиши, иудей. Ел ли ты? — говорит при встрече китаец, и встречный отвечает: я тебя вижу! Черное море, открой личико, что ты прячешь под паранджой? Иные времена. Адаптора! Посредника! Квача!

Встречают по одежке и провожают по уму, с которым она соткана, Ганс Христ. Андер. Черная кошка в темной комнате. Дуб-сундук-утка-яйцо-иголка-жизнь-смерть. “Кукла” ден. знаков. Рейхстаг, задрапированный Христо. Кстати, Алеша Парщиков составляет номер “Комментариев” с лейтмотивом упаковки. В этом смысле наш проект “Фигура Времени” может быть условно маркирован как попытка универсальной упаковки нового айденити постсовременного человека. Ха-Ха век кончается. В прошлом году здесь, в Мюнхене, познакомили меня с лучистым пергаментом по фамилии Клюге (умный. — нем.); шнурик бикфордов, искрящийся сквозь свою махатму-старость, прочее можешь прочесть о нем в любой достойной энциклопедии. Отполыхав на пол

земшара, последние лет десять шуршит жаровней еженедельной авторской программы на одном из ведущих каналов немецкого ТВ — программой блаженной, изысканной, безоглядной, для Европы редкой, в Германии, пожалуй, единственной. Разве что, интерактивный коллажный фон. Непрерывно крупным планом лабиринтных блужданий наших вольноотпущенных души с завязанными глазами между мной и твоим письмом. Я относился и отношусь к тебе не только как к равной, но часто, все чаще, как к более достойной отклика того общего? смежного? двоюродного? пространства, которое нас выбрало и предредило. Ты тоньше меня и чище — в той главной ноте (нити), идущей от сокровенной самости к расплету внешнего. Горечь моя и капризная жалоба глухонемым демонам времени в том, что встреча наша совпала с метафизическим оползнем; изнуряемый этим звериным юзом, я не мог разделить с тобой себя лучшего. И это так далеко зашло — дальше попытки протеста и мимо отчаянья. Помнишь: чем более человек самостоятелен, тем более одинок; чем более одинок, тем менее самостоятелен. Вот обратная сторона той “самодостаточности” и “нечеловеческой силы”, о которой ты говорила. Шепотом эха, птичьим трехперстьем рушатся кручи. А бедная размазня равнины в неизбывной жалобе о состраданьи. Я жил без памяти — в обоих смыслах — с упругим наклоном в не то чтобы будущее, но завтрашнее, обнаруживая себя в настоящем лишь “на чточбе” — как пес в густотравье с подветренной стороны челноча. Стих ветер, а с ним и смысл; угли его, завтрашнего, дотлевают, растлевая вязнущее в себя сознание. И нет ни во мне, ни вблизи того... Господи, да ты знаешь. Это был слишком самонадеянный опыт — нет, не кукушкины гнезда, но и не там и не здесь, бесконечную дробью скитанья, вечным жидом, не давшим приюта — себе. Видит Бог, не по умыслу, а по наитью мятежной охоты, по травле несповедимого духа, по горькой, сладчайшей растраве. И еще оттого (возвращаясь) рана, что я слишком буквально воспринимал твои внешние проявления, сам в этом смысле живя с минимальным, до (вне)человечьим, зазором и, обращаясь к тебе как к равной, верил, что ты не из тех, кто гримирует Бога. Коробит меня доморощенная драматургия, когда лицедейски кощунствуют между источником света и его проявлением. Будь, если есть: не кажись, окажись. Не потому ль я был так “не внимателен” к тебе? К тебе ли? Во встречных потоках твоей обороны-атаки знахлест, в твоих поисках лада со мной и боязней оступиться (а, значит, и мною) — “да” твое нам проявлялось лишь истеричным броском к такой боли волшебной и блажи родства, и — вот мь! — но тут же отхлынув, пути расплетала на заячьи петли. А ты говоришь, почему так надолго тебя оставлял? Какую? Не ту ли, которой был нужен не больше, чем зеркало, чтобы ногтями скрести по нему? Я видел лишь то, что я видел: (ты пишешь: “счастье мое, как горошина в пятилитровой банке, перекачивается”) на двух перевившихся нитях два змея бумажных, камлающих в небе — две наши души. Что скажем? — судорогой свело — Божьей — иначе б не отпустило? Ты можешь назвать это лицо избранного им собеседника и, если необходимо, периодически — лицо синхронного переводчика, причем оба языка звучат равноправно. Самого Клюге в кадре нет, только его голос. Познакомились. На пятой минуте, слету, что называется, с ноги предложил записать передачу, завтра. О проекте лабиринта, плюс о том,

См.: Д. Гелловой. «Упаковка прошлого». (Здесь и далее *Ред*)

А. Парщиков действительно принял посильное участие в подготовке номера.

См. *Комментарии* №15, 1998.



о сем. Внутренне взъерошась, я вежливо отказался. К тому времени я был измочален беспросветными переговорами с густопсовыми мандаринами европейской машины. Не в состоянии охватить смысл проекта, они таращились на него, втягивая меня в изнуряющую переписку. Ключе же, как мало кто в здешней округе, был в состоянии и, не вникая, уже предложил передачу, едва ли не в темную. Впоследствии мои приятели из немцев обмирали, слыша эту историю. Похоже, это был не частый случай в звездной очереди на его эфир. Несколько месяцев спустя он нашел меня; вместо отведенной на передачу часовой записи, мы проговорили, не выключая камеры, семь с половиной упоительных часов. Нарушая традицию разовых передач, он смонтировал из отснятого материала три фильма: первый — о литературе, с лейтмотивом психосоматики пушкинской строчки “как дай вам Бог любимой быть другим!”; второй — о семантике времени в различных этнокультурах; третий — о проекте лабиринта. К чему эта предыстория, дорогой мой че? А вот к чему. Недавно, уже после показа этой трехсерийки по ТВ, мы с ним случайно столкнулись в переполненном фойе киноцентра, он проталкивался на французский кинофильм, я на английский. Фойе уже давно опустело, мы продолжали разговор, вспыхнувший от его легкомысленной реплики.

К: Ну что, Сережа, осанка воина тысячелетия догорает, гнется в двойку?

С: Сутульный раб, стоящий на коленях, глаз не видно.

К: Троянский коник и нолей тележка. Есть новые идеи, Одиссей?

С: Безумные? И в высшей степени?

К: Естественно, не ниже. Жизнь безумна, прочь призрак ее прозы навязчивой! Чем несусветней, тем реалистичней.

С: Есть одна... Цветок в петлицу междуречью рубежа тысячелетий.

К: Ну-ка.

С: Какой ритуал испокон веков повсеместно является выражением миролюбия и доверия между людьми?

К: Обмен дарами?

С: Верно. Идея в следующем: в двухтысячном году все существующие государства, точнее, этносы, так как эта акция не политическая, обмениваются дарами.

К: Чудно, хотя и недостаточно безумно. Но какие дары могли бы соответствовать такому трансэтническому обмену?

С: Национальные реликвии. Идолы. Святыни.

Он: Звучит возбуждающе и, пожалуй, уже не так легкомысленно. То есть под верхним бурлескным слоем планетарного карнавала кроется нечто существенно актуальное: что-то вроде всемирной амнистии национальных “Я” в порыве кругосветной поруки...

С: “По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезают понятия народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны”. Хлебников, “Наша основа”.

К: Безумец. Человек, то есть. Но перейдем к святыням. Например...

С: Например, Россия передает Арабским Эмиратам Храм Василия Блаженного, Италия Эквадору собор Св. Петра, Таж-Махал в Ирландию, статую Свободы в Узбекистан, Бранденбургские ворота в Австралию, пирамиду Хеопса...

К: На Аляску. Но, Сережа, как вы себе это представляете? Перечисленные святыни довольно громоздки. Демонтаж и реконструкция по месту — нонсенс. И потом: если эта акция носит временный характер и святыни впоследствии возвращаются, то это уже не дар, а аренда. И, наконец, о каком транспорте вы помышляете — бурлачно-гузевом?

С: Цеппелины!

К: Отличная мысль. Еще и тем хороша, что взоры всех человек сольются в едином движении — к небу: небоединно! А масс-медиа сведут небесные концы с земными: скажем, в такой-то день и час, на такой-то высоте над Лондоном проплывет дирижабль, под брюхом которого... Нет, не выдержит. А что если использовать голографические изображения?

С: Все равно, что человека заменить манекеном. Големы святынь.

К: Жаль идею.

С: Но ведь сущность реликвии не в габаритах. У каждого этноса найдутся святыни не менее славные, чем соборы и пирамиды. Свиток рукописи “Тысячи и одной ночи”, Венера милосская, меч Карла Великого, мумия Тутанхамона, станок Гуттенберга... И не приземлять, не дарить, пусть плывут кругосветно по небу...

К: Сережа! Безумная лепь. Делаем передачу. Но — без буйфонады, серьезь. И в завершение скажем, что ряд государств уже приступил к подготовке. Встречаемся в среду, обсудим детали.

Вот, дорогой мой, Варелик, и Юрьев нам день. Не разделишь ли чашу эту со мной, посоучаствуй, вольноотпущенник, порисуй на ветер божий, передыши сказанное, сдвинемся, как бывало, дружее!

Честь.

Да, вот тебе и малюнки. Чертил, читая твой очерк лабиринта. Как мы рекли — Фигура Времени? Вот два глотка на посошок. “Разве мы ошибемся, сказав, что время существует только потому, что стремится исчезнуть?”, Бл. Августин. “...а также необходимо помнить, что значение слов в лабиринте всегда иное.”, Деррида. Дедал, а слышится — где Тал? Тал там, где вход — вниз, в землю, в смерть. А выход — в небо, вверх, эфиром, духом, смертью смерть; таким икарком. Не спрашивай: в какой руке? — в одной мураш, в другой ракушка.

Прощай, Таврида. *Твой Сергей.*

*Киев, 22.11.99*

Майн либэ нахтигаль!

Можно предположить, дорогой Сережа, что интрига твоих “безумных” идей развивается по “у-син”. Сейчас объясню, ты такие штуки любишь. У-син это “пять углов, концов, стихий”. А посередине гвоздик, из китайской яшмы. Звездка протомаоистская пятиконечная. Конченная и начатая одновременно. Как ее, нефертити, не верти. Пять стихий находятся в отношениях “мать-сын” и “Петро-бабиридный Федир”. Короче, Сережа, рот — мать носа, а желудок — мать легких. Следовательно, рот — дед по матери ушей, а почки — внук по материнской линии желудочного кишечника. Сюр! Это я к чему? А вот: вначале лабиринт-уроборос кишками в землю вгрызлся, колбасился, мать честная, упаковывался то бишь. А потом его порождение

— дирижаблик, сынаш, журавликом из жабр в небо порхнул. Из носа легких, значит, во! Так что по китайскому прогнозу “у-сина” после дирижаблей, перетаскивающих по воздушным железно-золотым (иероглиф един — дзынь), от тебя следует ожидать нечто непосредственно соприкасаемое с ушами, водой, пучиной. Где-то зимой, да? С дальнейшей нагрузкой на весенние почки и почвы? А что до упаковки, то она-то на правой ноге моей указующем пальце и прохудилась. От указывания направления вектора, что ли. Надо б новых прикупить, носочков, черненьких, как закрытый космос. Хотя и необязательно. Ну, мне буквы, тебе рисунки.

Привет, Сережа. *Твой Варел*

*Киев, 15.12. 99*

Бен салют, мон Адмираль!

Эх, ни разу не удавалось мне тебя, Сережа, версифицировать! Вот так всегда: Вас принял — Вас понял — воспринял — восполнил — и фасс! А оно не в анфас. Лью пульки. Конечно, беспосадочная кругосветка нежней, артистичней. И все же что-то в ней есть профилактическое. Кардинальной нейрохирургии в ней маловато, кардинал. Вот что: вторым этапом этой глобальной акции я предлагаю... обмен национальностями, во! Виктору Владимировичу понравилось б! Сербия — с косоварами, русские — с чеченцами, евреи — с немцами, украинцы — с турками, цыгане — с японцами. И т.д. Народы меняются гимнами, флагами, нац. костюмами, гос. языками, паспортами, генетическими и банковскими кодами, а главное, — национальными характерами. Такие массовые тысячелетники по влезанию в шкуру другого народа. На, скажем, месяцев девять. Мы, норвежцы, уже не норвежцы, а бушмены, например, или пигмеи какие. Да. Раскуковался. Сегодня на каштане моем листья поубивало. Именно. Еще зелеными тунцами. Лежат рыбки паласом малахитовым, теплятся. А он стоит, дурень стоеросовый, голый, руками разводит, морщется... Весть, говоришь, случилась. Должен признаться тебе, Сережа, что в числе прочих “реалистов”, отмирников сего, взрывающихся на твой лабиринт как на бумажную блажь, был и я, с той только разницей, что включился в игру, но — как в игру. Не отринь, Инь, пока Янь...

Будь ветер! *Твой Варел*

*Мюнхен. 9. 1. 2000*

Здравствуй, Варел, здравствуй, человек божий.

Порадовал, хороши пульки — либидозные махаоны! А я тем временем вот с чем: символический переход в III тыс. мы упаковали — с ветерком и люриксом, как перед тем — образ ч-ка эпохи рубежа в Фигуру — чудо-ходики лабиринта. Нет ли у тебя ощущения, что недостает третьего измерения? — Духа? Отца? Призрака? Не спустить ли, скажем, со стапеля Эльсинора в северную акваторию призрак отца Гамлета? В виде плавучего радиоуправляемого светящегося буя в доспехах, из-под забрала которого доносились бы до пассажиров, кренящихся борта кораблей, шекспировские репризы Призрака. Этаким фрейдоносцем во мгле, полигамлет. Метров пятнадцати росту, с мерцающим газовым наполнителем. Или проекционная версия: дюймовый Папа в плавучем яйце, оснащенном лазер-

ным глазом, и — по принципу “наводим лазер на фазер” — проецируем Тень на плетень берегов, ледников, облаков... А что нет? Отзеркаль. Не отписать ли датской королеве? Не втюхаться б, как кур во щи. О, Дания, воцелена курва!

Прощай, прощай! И помни обо мне.

*Киев, 5.1. 2000*

Grus Gott, Остап! З Різдом, Силезиус!

Не дожидаясь ответа, шлю тебе образчик письменности, относящийся к поре, едва ли доступной бедуинам моей памяти. Эти две барханных странички будущего прошедшего я выудил из бумажного вороха к исходу ночи, проведенной в архивной шухляде в поисках того, что так и не обнаружил. Дабы продлить “энергию заблуждения” твоего странствия, дату-итаку я срезал. Ну вот тебе, нянечка, и твой Улисс. Обмывай.

Вай! — Сэн Сэн. Вар.

Привет, Варел.

Годы скользят — жучки-плавунцы, в небо вглядываюсь — девичье, пупок с колечком, сверкнутом. Голь, нет от тебя ни облачка голубиного. Скоро время будут добывать-вращивать, рынок времени — вместо денег. Заночуют внучки наши золотые. Где ты, че? Человек от червя отличен не плечом- улыбкою. И жизнь не при чем. Кто Бог смеха? Дьявол? Как лукаво! Дух изгнания — Смей. Все Боги — несмеяны. “Лет человеческих — семьдесят лет, а при большей крепости — восемьдесят. И лучшие из них — труд и болезнь. Но и они проходят. И мы летим.” Псам псалм. Вот псы, вот крылья — в зубах. Летим, Легитим! Как говорил Э.Фрейд: “Влечение имеет право на удовлетворение. Реальность — на положенное ей уважение. Безвозмездна только смерть”. Пишешь ли ты? Ты хотел так писать, чтоб тебя искали — в селах, силах, взвесах — не находя. Удил сегодня — женщино. Вышло на сушу, дуру, вымерло. Нет же. Жесть, ожесточенщина. Ласки маленькие, куньи, длиной от 11 до 28 см, распространение повсеместное. Говеем. Помнишь, у попа была собака? Разговелась скотоложница. Же нет, лю нет, мя нет. Что, б., есть? Мокрицы, колченоженьки, семейство семенящих, о щемь! О пост indefinite женьшеньщин ! Что Киев, голь Го? Идалого? Что Кий евляночкам? Евлялся? Что эго-яго? Мадам Адам? День в ночь построжен. Лунно. Озеро-зеро. Вода — как дрожь в колене. Поколенья? Печально я гляжу на бройлеров. Не заварить ли Машу? Вар, не потрусить ли Иггдрассиль? У др. японцев был такой обычай: мужчина в сорок лет заканчивал одну и начинал другую жизнь, при этом меняя все — семью, привычки, имя на мыло Шиву, и навыворот. Душе паршиво. Здесь. Наркоз метаморфоз не действует. Как по-живому. Гром — морг. Играй, гормон. Рисуй, Парис, елено-преклоненно. Строй Троию. Песок. Оазиса пейсок. Верблюди. Цо? Держи лицо, Люблюд из Лазарета. К утру отпустит, стерпится, не слюбится. Гонцов пришлет с гостинцами. Гонцы с концами. Печаль в начале, густоброва. Нет писемсем. Наживлен ты, но жив ли? — Во весть. Утишим повесть. Нос высунул — ноль градусов. Откуда взялся ноль, Варел?

*Твой С.*





Силезиус!

“Торе сшивающим чародейные мешочки под мышки и делающим покрывала для головы всякого роста, чтоб уловлять души!” Иезекииль, 13, 18. Это я, Варел.

Помнишь, у нашего с тобой писателя (читателя) врезной эпизод в Пейзаже — “Человек, который выдумал ноль”? Человек, который выдумал ноль много лет спустя возвращается на рыночную площадь города, где он когда-то, сидя на камне у городской свалки и, как обычно, предаваясь размышлениям о том, что жизнь — не что иное, как разгадывание неизвестных нам законов и претворение их в жизнь, — выдумал ноль. На этом камне он сживал не потому, что облюбовал его — просто, когда б не пришел он — всегда все скамейки на площади и, особенно та, что так привлекала его открывавшимся видом, уже были заняты. Теперь, когда он шел к тому камню, чтобы вспомнить оттуда, как он выдумал ноль, стояла зима и все скамейки на площади были свободны. Дальше по тексту. “С улыбкой, похожей на птицу, вынужденную перелетать через реки, он подошел к камню на краю свалки, к своему камню, но не остановился. Он прошел дальше и наконец развалился на красивой каменной скамейке, с которой открывался прекрасный вид. — Насать мне на того, кто выдумал ноль, — заключил он, усаживаясь поудобнее”. А в самом деле, кто его выдумал? Сходил к этрускам. Цифирь, возникшая в V в. до Р.Х. и дошедшая через Рим и латынь до наших дней, состоит из семи знаков: I, V, X, L, C, D, M. Ноль отсутствует. Восток? 12 иероглифов, ноль отсутствует. Арабы? И да и нет. Подмяв под себя пол мира, они халифатски сжулили числовую азбуку у индусов, которые ее придумали, начиная с нуля, за сотни лет до вторжения арабов. Гурманы шуньяты! “Форма есть пустота, пустота и есть форма. Нет формы помимо пустоты, нет пустоты помимо формы” (Хридая-сутра). Все равны перед нулем, о Шарипутра! Арабы, подглядев у индусов, как те, наученные Верджунной, выдувают из соломинок мыльные шарики нулей, и, выкраив увиденное, обналичили сифр, разнеся по всему свету. Сифр на арабском — ноль. Отсюда — цифра. Где ты, Сифр, ди-джей дигитальный — меж скамейкой и камнем? Зима? Раскукуем. Знаешь, как звучит иероглиф числа восемнадцать? “Ку-ку”. Полное совершеннолетие.

Будь. Твой Варел

*Мюнхен, 10. 1. 2000*

Бернардо! Вчера отправил тебе письмо. Но вот еще.

Две новости взметнули юбку ума. Американцы изготовили пилюлю бессмертия, уже в ближайшее время готовую к массовому производству. Вторая, чуть менее свежая: ими же обнаружена вода на луне. По поводу первой думал: есть ли некий общий закон продолжительности жизни для организмов, или это лишь веселый произвол и “мир есть все, что есть случай”? И входит ли в понятие длины жизни ее ширина, глубина, интенсивность? Средняя продолжительность жизни моллюска, слона, человека и филина совпадают (69- 70), почему? Чинари считали семерку за предельным числом,

смыслы располагаются до шести. Не видится ли тебе, Варел, некий неуловимый знаменатель — общий для приведенной цепочки этих изумрудных уникамов-уродов, замерших у черты семерки? Кто за чертой — черепаха, пах в черепе, бог моллюсков, вездеход-тортилла, а во рту ключик мира, мир на слонах, а те на костяном биг-маге стоят — космос земцев ту-ту. Прочность, неторопливость? Ладно. А попугай? Кто он ей, почему сожигатель? Летчик-переводчик, пугало-эсперанто и доспех ползучий, панцирный рыцарь, погорелец с запеченными культяпками. Где модуль им? Скорбь губ под забралом? А кто меж ними, меж человеком и попухом-черепахем? Падаль. Дуб стоит, а на нем сундук из крокодиловой кожи, а в сундуке орел бьется, мумием гадит. Да? По щучьему велению, под крылом враньим. А дуб живет две тыщи лет, 2000 лет от рождества дубова. А сосна остистая — пять тысяч. Стоят деревья, головой в землю воткнутые, пьют аид, а ноги к небу разводят, пяточками хлорофилят. Меж двух солнц — нижним и верхним, в обе стороны смочут, растут, не сходя с места. И под каждым Будда сидит, уд в даосах. Полураспад урана — 4,5 миллиарда лет — не дольше жизни бабочки-однодневки (Ахилл- черепаха). Возвращаясь к Пилюле, помнишь ли ты новеллу Борхеса “Бессмертный”? О лишенном смысла и цели, ослепительно безжизненным городе-лабиринте, выстроенном в сердце пустыни обезумевшими богами, исчезнувшими бесследно. О живущем неподалеку от города, в расселинах скал, троглодитном племени бывших людей. О городе, как оказалось, выстроенном этим племенем Бессмертных, как пародию на божественный Город, возведенный ими прежде и разрушенный варварами. О лежащем под крепостной стеной этой пародии человечьем огрыске, спекшемся струпей, который, годы спустя, на вопрос, “что он помнит из Одиссеи”, ответил, спугнув птицу, свившую гнездо на его груди, ответил, едва подбирая слова: “Очень мало, меньше самого захудалого рапсода. Тысяча сто лет прошло, должно быть, с тех пор, как я ее сложил”. И еще по поводу Пилюли — все эти НЛОшные чудеса света доисторической поры, вроде Стоун-хейджа и пр. Безумье бессмертных? В таком случае нынешняя Пилюля выбрала правильное поколение. И та уже немногочисленная и все менее востребованная сегодняшним техноритмом мира россыпь людей с их атавизмом индивидуальности — если и выживет в будущем, то на манер троглодитного племени, или индейского гетто, или — чем ум не шутит — авось, рассеянные по свету, как шарики ртути, сплотятся на каком-либо островке-острие. Та еще утопия — коренная, ноющая, тающая. Человек проселочный, с нравственным законом в груди и звездным небом над головой, и человек хай-вэйный, с зеркальным покрытием и трехполосным движением. Что между ними? Воду меж ними нашли на луне.

11.1. Тень, Варелик, не хотелось бы брать на арапа. Надо бы побродить, почитать, подумать. Не кажется ли тебе, что буквальное, оно же хрестоматийное, прочтение этой фигуры как жертвы, взывающей о возмездии, лишь мимикрийная кожа смысла; чем дольше жуешь ее, тем дальше от плода, его сакро. Помнишь первое сближение Призрака с Гамлетом? Призрак манит его пальцем для разговора наедине. Гамлет: “Иди; я за тобой”. Призрак уводит его все дальше в сторону утеса над ночным морем, идут молча. На-

конец Гамлет обозначает свой предел: “Куда ведешь? Я дальше не пойду” — то, гамлетово, здесь и теперь, в границах которого и происходит их разговор. “Так слушай”, — первые слова Призрака в *этих* границах. “Я дальше не пойду”. А если бы пошел? Другая повесть? На языке символов фигура Отца, как известно, манифестирует иерархию духовных и моральных ценностей; фигура Матери — витальную тягу, покров безотчетной любви. Наш случай не исключение. Что открывается с приходом Призрака? — фигура Отца поправа, Матери — опрокинута, прежний порядок вещей восстановлению не подлежит. Место Отца (традиция) и Матери (жизнь) — во власти вероломного труса, ничтожества, лицемера, новоиспеченного короля. С ним, братоубийцей, кровосмесителем, Мать отождествляет себя, деля и корону, и ложе, еще не остывшие. Ему, Дяде-оборотню, убийце Отца, осквернителю Матери, Принц наследует мир. Отсюда его выдох: “Порвалась цепь времен”. В этой драме нет выбора. Ситуация в ней патовая, отыграть ее невозможно, “быть, иль не быть” лишь риторическая фигура покачивания на мертвой зыби бездействия. Максимум, что можно выжать (выжить) из этой ситуации при предельном напряжении духа — ноль. Фигуративный ноль — шекспирово решение: все действующие лица драмы аннигилируют к финалу. Все, кроме одного: Тени отца. Вот к этой-то Тени — после молчания, уже за опущенным занавесом — мы и должны, как мне кажется, приглядеться.

P.S. Бродил сегодня по вчерашнему снегу. Не пора ли подумать о создании женщины — иной, альтернативной?

ДЭВИД ГЕЛЛОВЕЙ

## УПАКОВКА ПРОШЛОГО

О смысловой насыщенности работы Христо и Жанны-Клод, экспонировавшейся в Берлине в течение всего лишь двух недель в июне-июле этого года (1995г. — *см. прим. Ред*), свидетельствует соперничество журналистов в отыскании наиболее достойной ее метафоры. Упакованный рейхстаг уподобляли и «мерцающему айсбергу», и «шхуне с раздутым парусом», и «волшебной горе», и «водопаду», и «гигантскому грибу», и «даме в вуалетке». Иным он виделся изящным, другим напротив — громоздким и спесивым. И впрямь — днем он производил впечатление легкости, а по ночам делался грузным, даже зловещим, словно подтверждавая настойчивое уверение художников, что их работа не несет никакой идейной нагрузки, представляя каждому зрителю свободу трактовать ее по-своему. И все же ее восприятие более чем пятью миллионами зрителей во многом определялось такими факторами, как время суток, погодные условия, точка обзора, но в еще большей степени — культурным. Немцами серебристый колосс воспринимался лишь сквозь призму сложной и противоречивой символики самого здания. Характерно, что Гельмут Коль отказался посетить «упакованный рейхстаг», а Федеральный Президент Роман Херцог посетил и одобрил. Возможно, только иностранные туристы, да и то самые юные, могли воспринимать это зрелище вне исторического контекста.

Но, в любом случае, упакованный рейхстаг как визуальный объект был поразительно пластичен. Алюминизированная поверхность полипропиленового покрова здания откликалась на тончайшие нюансы освещения, воспринимая и мерцающую голубизну ясного неба, и свинцовую серость грозовых небес, и багрянец заката, и золотистый свет ночных прожекторов. Оркестровка световых эффектов была доверена ветру, перебиравшему тяжелые складки ткани. По общему признанию, наиболее эффектный вид открывался с электропоезда, движущегося по маршруту Восточный Берлин — Западный. Однако, некоторые отдавали предпочтение катеру, курсировавшему по Шпрее. И все же, наиболее драматичные эффекты открывались только с воздуха, откуда можно было оценить сложную конфигурацию крыши.

Большинству собравшихся перед серебристым силуэтом здания первого немецкого парламента, упакованный рейхстаг представлялся все же не произведением искусства, а скорее зрелищем, которое дополняли и панки с посеребрёнными лицами, и политические агитаторы, и фокусники, и африканцы, бьющие а там-тамы, и оперные звезды. Все нашли своих благодарных зрителей. А группе художников даже удалось спроецировать образ упакованного рейхстага на отражающей поверхности. Это самое многолюдное в истории Германии двухнедельное мирное действие окрестили «Восточным Вудстоком».

Утренний рассвет являл взгляду сотни молодых людей, расположившихся на лужайке перед зданием, добротнo упакованными в спальные мешки. Картинка необыкновенно напоминала эскиз Генри Мура, на которого ссылались как на предшественника Христо, «Люди, смотрящие на упакованный предмет». Однако, не многим удалось как следует выспаться, в то утро, когда Христо затеял раздачу автографов. Марафон начался в пять и закончился в девять вечера, причем очередь за автографами совершила полтора витка вокруг рейхстага. Старожилы Берлина утверждали, что подобные очереди выстаивались только в 1945 году, за хлебом.

Действо, устроенное Христо, и вообще отразилось на жизни бывшей-будущей столицы. Был даже отменен священный для Германии срок окончания работы магазинов — 18.00 (реликт законодательства III рейха); музеи не закрывались до десяти вечера; парикмахеры предлагали «упакованные» прически; рестораторы — особые блюда, где наполнители были упакованы в слоеное тесто или капустные листья. Магазинные витрины наполнились товарами, упакованными в специальную бумагу и перевязанными тесьмой. Даже пошла мода на платья из тонкой серебристой ткани, перепоясанные ярко-голубыми шнурами.

Но кроме различных «копий» можно было приобрести и оригиналы, так как берлинские галереи демонстрировали ретроспективы творчества Христо, наиболее полную — Георг Нотхельфер. Предполагалась и выставка в музее, которая была, однако, отменена из-за требования художника и его супруги заменить ее первоначальное название «Христо», наименованием «Христо и Жанна-Клод», тогда, как практически все работы, которые предполагалось выставить, были подписаны одним художником. Попытки достичь компромисса оказались тщетными. Это была, пожалуй, единственная печальная нота, омрачившая действо. Хотя никто не собирался отрицать важную роль Жанны-Клод во всех проектах ее супруга, агрессивный тон самих художников и их поклонников приводил к недоразумениям. При этом их тридцатипятилетний сын не терял оптимизма, что следует из его высказывания: «Подобное воссоединение моих родителей соответствует объединению Востока с Западом».

Намеренно или нет, но своим замечанием Кирилл Христо придал проекту размах, указав на аспект, к которому европейцы старшего поколения, а тем более немцы, до сих пор весьма чувствительны. Ведь всего шесть лет назад рейхстаг таился в тени Берлинской стены; можно сказать, что на его ступенях произошло объединение двух Германий. На город, только еще выздоравливающий от политической шизофрении и тревожно ожидающий восстановления статуса столицы, внимание международной прессы именно к этому историческому памятнику может оказать терапевтическое действие. Учитывая художественный, коммерческий и даже политический успех, который стяжали Христо со товарищи, теперь уже трудно поверить, что они боролись за осуществление своего проекта долгие двадцать четыре года. Официальное его одобрение было достигнуто лишь в прошлом феврале, когда после семидесятиминутных оживленных дебатов в бундестаге 292 депутата проголосовали «за», тогда как остальные 223 сочли данную эстетическую интервенцию оскорбительной для здания, почитавшегося ими

священным символом немецкой демократии. Притом, надо вспомнить, что в здании рейхстага заседания парламента проходили всего лишь в течение тридцати семи лет, до пожара 1933 года. Так что, будучи знаково насыщенный, оно вряд ли может напрямую ассоциироваться с демократией. В разные времена рейхстаг представлял символом и народовластия, и фашистской диктатуры, и мощи коммунистической идеи, и международной разрядки. А многим молодым немцам, — послевоенного поколения, — он в первую очередь напоминает о гастролях Майкла Джексона в 1988 году.

Упаковка рейхстага стала окончательным воплощением зародившегося у Христо в 1961 году замысла «упаковки общественного здания». Во всех своих работах художник использует уже существующие творения архитектуры, но и природную среду, как например, в последних своих проектах, осуществленных в Центральном Парке Нью-Йорка и в Нью-Мехико, а также и давних: «Упакованный берег» (1969), «Занавес долины» (1972), «Бегущая изгородь» (1976) и т. д. Все эти проекты, нравится нам или нет, несут некоторый политический подтекст, но все же их главная задача — эстетическая. Однако, для их осуществления приходилось вступать в переговоры с правительствами и законодателями. Таким образом Христо приобрел опыт, пригодившийся ему при лоббировании своего замысла в бундестаге.

Здание с такой неоднозначной историей, как рейхстаг, разумеется, обогащало работу художника дополнительными смыслами. Казалось, упакованный рейхстаг, обративший на себя внимание всего мира, приделся специально для телекамер. Теперь, распакованный, он возвращен народу Германии, которому и был изначально предназначен, хотя популистская надпись «Dem deutschen Volke» украсила фронтон только в 1916 году. Сам акт упаковки рейхстага с последующей распаковкой был сходен с обрядом очищения, подготовившим почву для его перестройки британским архитектором сэром Норманом Фостером, выигравшим международный конкурс. В процессе работы британцу пришлось столкнуться с противоречивыми историческими наслоениями, и не только архитектурными, но и более эфемерными, такими как граффити, оставленные русскими солдатами.

Прежде, используемый лишь от случая к случаю, для выставок и официальных мероприятий, рейхстаг все больше походил на динозавра, неуклюже привалившегося к Берлинской стене, хотя многими немцами воспринимался «порогом свободы», также как, наверняка, и Христо Джавачевым, в 1957 году бежавшим из коммунистической Болгарии. Кстати, и один из обвиненных в поджоге рейстага был болгарским эмигрантом. Эффектное оправдание Димитрова, открыто обвинившего нацистских лидеров в провокации, сделало его национальным героем Болгарии. Но если политическому эмигранту Христо Джавачеву рейхстаг и навеял некоторые исторические воспоминания, то окончание «холодной войны» не убавило энтузиазма художника. Если бы его планы осуществились раньше, упакованный рейхстаг воспринимался как символ разделения. Теперь же он стал провозвестником новой эпохи.

В первоначальном варианте рейхстаг должен был предстать небрежно завернутым в бумагу и словно бы наспех перевязанным шпагатом. Окончательный вариант оказался куда более элегантным, воплощенным в класси-

ческой чистоты форме. Его осуществление потребовало точной даты начала работ и больших затрат. Изготовленного на заказ миллиона квадратных метров ткани, хватило бы, чтобы ею накрыть четырнадцать футбольных полей. Причем, покров был скроен и сшит с портновской точностью. Затем, на смену исполнителям заступили тысяча двести наблюдателей, дежуривших у рейхстага посменно, чтобы обеспечить круглосуточную информацию и отпугнуть вандалов. Многие из них были молодыми художниками, еще не родившимися в 1971 году, когда друг Христо американец Майкл Каллен подал художнику идею упаковать именно рейхстаг.

С этого момента и началось воплощение замысла близкого к концепции «социальной скульптуры», которую Жанна-Клод выразила своими словами, заявив, что «социальный процесс — часть произведения». В данном случае этот процесс включал переговоры с чиновниками и консультации со специалистами, привлечение влиятельных сторонников и спонсоров. С приближением успеха препятствия множились в геометрической прогрессии. Важную роль в оценке проекта играли экологи, так что вопрос безопасной утилизации квадратного километра металлизированной синтетической ткани стал немаловажной проблемой для команды Христо. Защитники животных тоже внесли свой вклад в «социальный процесс», обнаружив, что в карнизах здания гнездится не менее семи видов птиц. Для видов, подвергавшихся наибольшей опасности, таких, как пустельга, были устроены временные жилища на крыше соседствующего с рейхстагом президентского дворца. Ласточки предпочли остаться, оживляя производство. Они, словно фигурки в мультипликации, скакали вдоль голубых веревок, пока не отыскивали отверстия, чтобы забраться под покров. Не задаваясь вопросами, является ли упакованный рейхстаг произведением искусства или выражением триумфа созидательной воли над бюрократической машиной, пернатые статисты использовали назойливые покровы, чтобы укрыться от ветра и непогоды.

Привнесенный ими юмор послужил наилучшим противовесом против тяжеловесного тевтонского политического символизма, мук совести и проблемы авторства. Если некоторые видели в упакованном рейхстаге символ воссоединения и возрождения, то для огромного большинства произведение Христо, явилось не более и не менее, чем поводом для Volkfest, беспрецедентного в немецкой истории. Возможно, главным достижением Христо и Жанны-Клод стало то, что в их действе праздник доминировал над концепцией.

*Сокращенный перевод с английского Елены Наливайко*

## ТЕЛО КАК УПАКОВКА И ИНТЕРФЕЙС КАК ТЕЛО

*дайджест теории и практики проблемы*

### ТЕОРИЯ: А. Ш. ТХОСТОВ «ТОПОЛОГИЯ СУБЪЕКТА»

#### Границы "Я" или "зонд" сознания

Субъект-объектное членение реальности — одна из самых фундаментальных оппозиций, укоренившихся в мышлении человека нового времени, — образует наиболее ясную и на первый взгляд простую интуицию. Я достаточно легко и просто могу сказать, относится ли тот или иной феномен к иному или не-иному, т. е., другими словами, это Я или не-Я. Каждое совершающееся со мной событие я могу непроблематично квалифицировать как случившееся со мной или сделанное мной. В первом случае я сталкиваюсь с независимыми от меня силами объективного мира, во втором — выступаю автором своего поступка. Граница, проходящая между этими событиями, и есть граница, отделяющая объект от субъекта.

Эта простая и очевидная интуиция сразу же становится запутанной, если мы зададимся несколькими простыми вопросами. Что служит критерием различения этих событий? Является ли эта граница устойчивой, что ее определяет и как она устанавливается?

Неоднозначность местоположения такой границы может быть продемонстрирована в классическом психологическом феномене зонда (Бор, 1971; Леонтьев, 1975). Его смысл заключается в том, что человек, использующий для ощупывания объекта зонд, парадоксальным образом локализует свои ощущения не на границе руки и зонда (объективно разделяющей его тело и не его зонд), а на границе зонда и объекта. Ощущение оказывается смещенным, вынесенным за пределы естественного тела в мир внешних вещей. Зонд, включенный в схему тела и подчиненный движению, воспринимается как его продолжение и не объективируется.

А. Н. Леонтьев проницательно отмечал, что локализация объекта в пространстве выражает его отделенность от субъекта: это "очерчивание границ" его независимого от субъекта существования. Границы эти обнаруживаются, как только деятельность субъекта вынуждена подчиниться объекту: "Замечательная особенность рассматриваемого отношения заключается в том, что эта граница проходит как граница между двумя физическими телами: одно из них — оконечность зонда — реализует познавательную перцептивную активность субъекта, другое — составляет объект этой деятельности. На границе этих двух материальных вещей и локализуются ощущения, образующие "ткань" субъективного образа объекта: они выступают как сместившиеся на осязающий конец зонда — искусственного дистант-



рецептора, который образует продолжение руки действующего субъекта" (1975, с. 61-62).

Наиболее важно в этом феномене то, что граница локализации ощущений (т. е. граница между Я и не-Я) прямо зависит от границы автономности/предсказуемости. В случае с зондом, например, ощущение сразу смещается на границу рука/зонд, если зонд начинает двигать не только сам субъект. Движимая другим лицом или неясным механизмом палка, которую я держу в руке, сразу же перестает быть зондом, а становится объектом. То же самое происходит, если мне не известна конфигурация зонда и ожидаемые ощущения не совпадают с действительными.

Феномен зонда позволяет продемонстрировать как минимум два момента субъект-объектной диссоциации. Во-первых, факт подвижности границ субъекта, а во-вторых, универсальный принцип объективации: свое феноменологическое существование явление получает постольку, поскольку обнаруживает свою непрозрачность и упругость. Сознание проявляет себя лишь в столкновении с иным, получая от него "возражение" в попытке его "поглотить" ("иное" не может быть предсказано, и именно граница этой независимости есть граница субъект-объектного членения). Все, что при этом оказывается по одну сторону этой границы, есть Я, а то, что лежит по другую, — иное.

Нестабильность границы позволяет изменять содержание объективного мира, и можно создать специальную ситуацию, в которой проявится не существующее в обычных условиях явление. Так, в широко известной иллюзии "глазного яблока" (Джемс, 1901) обнаруживается несуществующее реально движение видимого мира. Под внешней простотой эта иллюзия содержит весьма необычные моменты, которые стоит рассмотреть подробнее. Нажав на глазное яблоко рукой, мы убеждаемся в нарушении стабильности воспринимаемого объекта в виде его несуществующего движения. Интерес в данном случае это явление представляет потому, что оно связано непросто с движением самого глазного яблока, а именно с его необычным принудительным характером. В норме под воздействием светлой точки, попадающей на периферию сетчатки, глаз тотчас же перемещается на нее, и испытываемый сразу видит ее стабильно локализованной в объективном пространстве. То, что испытываемый не воспринимает вовсе, — это смещение этой точки относительно сетчатки в момент скачка и самого движения глаза.

<...>

Объективный мир существует для моего сознания именно постольку, поскольку не может быть раз и навсегда учтен и требует постоянного приспособления, осуществляющегося "здесь и сейчас". Плотность внешнего мира определяется степенью его "предсказуемости". придающей его элементам оттенок "моего", т. е. понятного и знакомого, или, напротив, "чуждого", т. е. неясного, "непрозрачного". Становясь "своим", внешний мир начинает терять свою плотность, растворяясь в субъекте, продвигающем свою границу вовне. Близкий мне мир внешних вещей постепенно начинает исчезать, я перестаю замечать, слышать и ощущать конструкцию моего жилища, родного города, знакомые запахи к звуки, удобную и привычную одежду и даже других, но знакомых и привычных мне людей и т. п. Этот привычный мир,

образующий своего рода сложное тело, пронизанный чувством причастности, "теплоты" (Бахтин М., 1979), и теряющий в нем свою плотность, может вдруг ее обнаружить при резком изменении окружения. Человек, попавший в новые условия быта, столкнувшись с резкими переменами, испытывает "культурный шок", со страхом и удивлением обнаруживая забытую плотность бытия. Размерность субъектности резко сокращается, а в мире объектов появляются, казалось бы, уже давно исчезнувшие вещи, неудобные детали, непривычные отношения, создающие ощущение враждебного, непослушного, "чужого".

Наиболее четким критерием освоенности, сворачивания в устойчивый конструкт служит само исчезновение феномена, которым я начинаю пользоваться, не испытывая никаких затруднений, и само существование которого становится для меня неясным. Так, осваивая язык (или в более широком смысле, по Л. Витгенштейну (1991), "языковые игры"), я научаюсь им пользоваться совершенно бессознательно, затрудняясь даже рефлексировать лежащие в его основе правила. Язык, которым я овладел, должен быть как бы "проглочен", и затруднения, с которыми я сталкиваюсь, суть затруднения того, что сказать, но не как это сделать. Пример с языком — частный случай таких растрвений, которые можно продемонстрировать и в актах восприятия (конструкты, перцептивные универсалии, решетки, схемы), и в действиях с орудиями. Культурная история человека, история создания орудий, инструментов, метрических систем, способов действия, технологий и пр. — это одновременно история формирования и человеческого тела, и конфигурации субъект-объектного членения. Инструмент лишь тогда становится "орудием", когда он хорошо освоен и перестает существовать в качестве объекта, на границе с которым действует субъект. Вписываясь в схему моего тела, он транспонирует границу субъект-объектного членения к другому объекту, на который становится направлена моя активность. Пианист начинает играть не на клавишах, а музыку, художник — не рисовать линию, а писать картину, ремесленник — работать не с инструментом, а с объектом труда, ребенок — не гулить, а говорить.

Однако, абсолютизируя эту точку зрения, мы сталкиваемся с весьма интересным явлением: с полной утратой самого субъекта, обнаруживающего себя лишь в месте столкновения с "иным" и отливающегося в его форму; со странной "черной дырой" чистого познающего Ego, не имеющего ни формы, ни содержания и ускользающего от любой возможности его фиксации. Феноменологически это проявляется в интенциональности сознания, являющегося всегда "сознанием о" (Brentano, 1924; Husserl, 1973) и его "трансфеноменальности" (Sartre, 1988). Собственно субъект, чистое Ego познающего сознания прозрачно для самого себя и если удалить из него все объективированное содержание, все не-сознание, то не остается ничего, кроме неуловимой, но очевидной способности проявлять себя, создавая объекты сознания в виде ли мира, тела или эмпирического и особого, трудно передаваемого "чувства авторства".

В этом виде оно представляет собой весьма специфическую реальность. Оно не натурально и не субстанционально. Про него трудно сказать, что оно обладает определенными качествами: оно не имеет "природы". Сознание —

"ничто" в том смысле, что невозможно найти феномен, о котором мы могли бы сказать, что вот именно это и есть сознание, и ни один сознательный феномен не обладает "привилегией" представлять сознание (Sartre, 1988).

Но каким же образом с этой точкой зрения согласуется тот очевидный для каждого факт, что кроме "черной дыры" и объективированного мира существует огромная область "эмпирического я"? Ведь на самом деле существует мое тело. Я знаю, что это я испытываю те или иные чувства, это мои воспоминания, это я думаю или говорю. Эти очевидные для каждого интуиции невозможно просто отбросить. Необходимо понять, что я имею в виду, говоря "мое", и что представляет собой на самом деле чувство самоидентичности.

### **Феномен тела**

Можно попытаться ответить на эти вопросы, начав с феномена "тела", используя его как удобную модель для понимания феноменологии "своего" и "чужого". "Собственное тело для нас прототип и ключ всех форм. Только его мы знаем динамически, изнутри, и лишь в силу этого знания получаем возможность истолковывать как форму пространственные грани вещей. Мы угадываем в них изнутри идущий напор, который, встречая противодействие извне, остановлен в своем нарастающем усилии и несмиренный напряженно закрепляет себя в пространстве" (Бахтин Н., 1993).

Внутри ощущения "моего тела", содержится универсальный принцип порождения феномена субъективности, реальность которого обнаруживается лишь в точке сопротивления, соприкосновения с иным. Если допустить, что ощущение локализуется не на границе рецепторов, а на границе автономности субъекта, то весьма интересным становится вопрос о возможности существования самих телесных ощущений, их локализации в телесном пространстве.

Тело, полностью подчиненное субъекту, есть универсальный зонд и должно осознаться лишь на уровне своих границ, разделяющих мир и субъекта, вернее, именно своими границами, уподобляющимися границам мира. Поскольку внешняя реальность может себя обнаружить лишь через воздействие (Бор, 1971) на меня, мое тело, то именно происходящие в них изменения я интерпретирую как факт внешнего мира. Сама размерность тела может быть изменена за счет включения в него инородных частей, но лишь постольку, поскольку они войдут в его границы (например, зонд, хорошо освоенный протез и пр.) и не будут объективироваться. Свое существование (как объект сознания) тело получает, лишь демонстрируя упругость и непрозрачность, неадекватность прогнозирования и управления. Совершая какое-либо действие, я никогда в привычных условиях не забочусь тем, как мне необходимо управлять им: пытаюсь что-либо взять или куда-то пойти, я не учитываю, что между моим волевым усилием и необходимым действием лежит вполне объективный посредник — механизм тела (Бахтин М., 1979). Если оно мне не послушно или осуществление такого акта сталкивается с каким-либо затруднением, лишь в подобном случае я обнаруживаю существование этого неловкого посредника. <...>

...Тело более или менее мне послушно, я могу им управлять. И именно это чувство авторства позволяет мне называть его моим. Это внутреннее противоречие зафиксировано языком в самом определении "мое тело", подчеркивающим его одновременную принадлежность/непринадлежность. Тело — это не вполне Я, ибо для чего бы тогда его выделять, и в то же время мое, т. е. не вполне чужое. Значительная часть ограничений, накладываемых на тело, усваивается субъектом так же, как перцептивные схемы и языковые игры, "растворяя" жесткую конструкцию организма-объекта и оставляя лишь его редуцированную, "превращенную" часть, которую я и называю — "мое тело".

Для ребенка на стадии овладения произвольными движениями и телесной регуляцией тело должно максимально объективироваться и восприниматься как "отдельное", "чужое", "предстоящее" образование. Осваивая собственное тело, ребенок тем самым параллельно формирует и собственное Я, замечая, что он является автором собственных телесных движений, присоединяя к себе как субъекту "нехватки" (испытывающему голод, жажду, страх) чувство субъекта-автора. Ж. Лакан, высказывая гипотезу о роли стадии зеркала как образующей функцию Я, замечает особое чувство, испытываемое маленьким ребенком, наблюдающим себя в зеркало (Лакан, 1988). Можно объяснить странность особого отношения к визуальному образу в холодном стекле, на фоне куда более значимых для ребенка объектов, таких, как мать или его близкие, любимые игрушки и пр., если понять, что причиной такого выделения столь малозначительного объекта служит то, что он относится к числу тех редких зависимых от ребенка предметов, движение, появление и исчезновение которых определяется им самим. <...>

### **"Отчуждение" как деструкция топологии субъекта**

"Упругость", "неподатливость", "непрозрачность", по-видимому, составляют универсальное условие объективации как внешнего мира, тела, так и сознания. Обычно я легко и просто идентифицирую мои мысли, мои чувства, мои желания, мою волю, мою речь. Но чтобы понять, какие серьезные теоретические затруднения лежат за обманчивой простотой этих интуиций, отметим, что в психопатологии описаны особые необычные, незнакомые, непривычные состояния отчуждения мыслей, чувств, воспоминаний, желаний и воли. Например, я могу испытывать удивительное для меня ощущение ненависти к тому, что привык любить, мне приходят в голову странные желания, мысли или воспоминания. Но возможна и истинная отчужденность состояний, проявляющаяся в синдромах деперсонализации, дереализации, психического автоматизма, obsessions и пр.

Вдумываясь в феномен отчуждения сознания, мы сталкиваемся с целым рядом противоречий. Зададимся вопросом о том, что служит критерием различения таких состояний: например, как я способен испытываемые мной мысли или чувства отличить от не моих? Каким образом вообще можно испытывать не свои чувства или мыслить не свои мысли — ведь сам факт их испытывания прямо доказывает их принадлежность мне? Универсальным критерием такого различения (как и в феномене тела) служит степень сопротивления (мера управляемости), испытываемого субъектом на границе

ино, погруженного уже в само сознание, и само существование феномена говорит о его хотя бы частичной объективированности. Содержание сознания ("объект-сознание") порождено "непрозрачностью" мыслей, памяти, чувств, на напряженной границе с которыми и возникает субъективный образ моего сознания — я-для-себя. Я узнаю о существовании мышления, лишь сталкиваясь с трудностями решения, о памяти — когда она мне отказывает. Собственно мышление или память в их нормальном протекании мне недоступны, так как прозрачны, а я могу зафиксировать лишь моменты столкновения с непрозрачным иным. "Лишь в акте проблематизации разум оказывается открыт существующему самому себе (подлинно интенционален по отношению к нему), и, одновременно, лишь в этом акте нечто реально существует для познающего разума именно как от него не зависящая реальность, как неподатливая, сопротивляющаяся уяснению в понятии плотность бытия. Только получая воздействие извне, объект обнаруживает свою "массу" и только в действии на другой объект — "силу". Точно так же "масса" и "сила" познающего разума обнаруживаются только придя в соприкосновение с не-разумом" (Тищенко, 1991 б, с. 48). Выражаясь точнее, субъект может осознать себя лишь в превращенной внесубъектной форме — в форме объекта, в результате чего "при осознании мышления мысли действительно воспринимаются как бы извне" (Фрейд, 1924, с. 21). При объективации мир, тело и сознание приобретают оттенок "чуждости", и только в "отчужденном" виде они могут существовать для меня и становятся доступны анализу. <...>

### Проблема "истинного" субъекта

Здесь мы сталкиваемся с весьма важным феноменом онтологии я-для-себя. Если поставить вопрос о том, что же останется в сознании, если исчезнут все точки сопротивления в виде эмоций, чувств, неудовлетворенных желаний, совести, вины, то мы снова столкнемся с исчезновением я-для-себя. Утрачивая сопротивление иного (неважно, где я с ним встречаюсь), сознание превращается в исчезающую "шагреновую кожу", в "черную дыру" ничего. Лишение субъекта точек опор, снятие плотности окружающего мира в экспериментах по сенсорной депривации (помещение испытуемого в темноте и тишине в ванну, наполненную жидкостью с температурой и плотностью, равными температуре и удельному весу человеческого тела) приводили его к дезориентации во времени и пространстве, нарушениям мышления, особым эмоциональным состояниям, галлюцинациям (Vexton, 1954). Предлагаемые интерпретации этого состояния как проявления мотивации общения (Нюттен, 1975) не кажутся вполне убедительными. На самом деле речь идет о более фундаментальном моменте: о самой возможности очерчивания местоположения субъекта, для чего абсолютно необходимо существование разрыва, размечающего Я и не-Я. Моя самоидентичность есть другая сторона границы не-Я. Я находится именно там, где начинается не-Я. Возможность и необходимость онтологии субъекта связаны с универсальностью разрыва между мной и не-мной, в просвете которого и существует то, что называется моим сознанием; разрыва, который должен заполняться здесь и сейчас и в котором рождается эмпирическое Я. По одну сторону этого раз-

рыва находится "черная дыра" истинного субъекта, по другую — плотный мир. Мир вещей и сознания возможен только в гетерогенной среде, в ситуации неустойчивого равновесия, когда между состоянием нужды и ее удовлетворением нет сиюминутной непосредственной связи. Момент рождения сознания можно с известными оговорками отнести к моменту рождения человека, переходящего из гомогенной пренатальной среды в гетерогенную и сталкивающегося с жаждой, голодом, теплом, холодом, осваивающего первое коммуникативное орудие — крик — для овладения миром, персонафицированным матерью. "Невыносимая плотность бытия" — не затруднение, а обязательное условие существования сознания: пловцу только кажется, что плотность воды мешает ему плыть, на самом деле именно она дает ему эту возможность.

С этой точки зрения истинный субъект очень схож с истинным субъектом психоанализа — Оно. Еще З. Фрейд пронизательно заметил, что "сознание является поверхностью психического аппарата", а Я является измененной частью Оно. Изменение произошло вследствие прямого влияния внешнего мира при посредстве воспринятого — сознательного" (1924, с. 14). Субъект есть неопознанное и бессознательное Оно, которое поверхностно охвачено Я, возникшим как ядро из системы восприятия. Я не целиком охватывает Оно, а покрывает его лишь настолько, насколько система восприятия образует его поверхность. "Нетрудно убедиться в том, что Я есть только измененная под прямым влиянием внешнего мира и при посредстве внешнего восприятия часть Оно..." (там же, с. 22). Близкое понимание ограниченности сознательного Я содержится в философии М. М. Бахтина (1979), считавшего, что я-для-себя — это не весь Я. Я превышает всякий объект в переживании своей субъективности и абсолютной неисчерпанности в объекте в противоположность чистой исчерпанности Другого. <...>

Фантомность мира нужно понимать не как его нереальность, а как единственно возможный вариант приспособления к миру, зависящий не только от его объективно существующих качеств, но и от возможностей и конструкции совокупности опосредствующих восприятие зондов. Искажения, вносимые в эти конструкции, могут менять качества воспринимаемого мира, остающегося на самом деле неизменным. Наркотическое опьянение, специальные психотехники, медитация, трансовые состояния на самом деле не открывают другой реальности, как склонны думать их апологеты, а скорее строят иной фантом. Причем непосредственно-чувственное переживание его реальности не более доказательно, чем ощущение реальности фантомной конечности или галлюцинации. Странные переживания больных в состоянии комы проще понять не как свидетельства "жизни после смерти", а как результат восприятия в условиях измененного функционального состояния, как особый фантом функциональной депривации, неординарных условий, функционирования. Сходство же подобных переживаний у различных людей доказывает не существование особого мира, а универсальность освоенных перцептивных зондов.

В экспериментах по сенсорной депривации были получены результаты, которые можно интерпретировать как нарушения топологии субъекта. В особых условиях обедненности или искаженности внешней стимуляции у

испытываемых возникали странные ощущения изменения формы и размерности тела, конечностей и пр. (Vexton, 1954). Г. Бекеша были продемонстрированы фантомы пространственного "передвижения" ощущение, которое могло локализоваться вне тела. Используя пару специальных вибраторов, раздражавших кончики пальцев или бедра, и изменяя интервалы между стимулами, Г. Бекеша показал, что ощущение может локализоваться в пространстве между пальцами или между коленями (Becesy, 1967).

Фантомное ощущение можно рассматривать как реализацию сохранившейся схемы тела при изменившейся анатомии: чем прочнее эта схема освоена, тем прочнее фантом. В ампутированной правой руке ощущения сохраняются дольше, чем в левой, а в руках дольше, чем в ногах.

Утрата схемы-зонда может порождать не только тактильные или гаптические фантомы. Г. Бекеша описывает изменение локализации звуков при использовании двух слуховых аппаратов, воспроизводящих звук от микрофонов, расположенных на груди. В этих условиях при утрате бинаурального параллакса стереофонический эффект оставался, но восприятие расстояния до источника звука было утрачено. Скрытая сеть перцептивных конструктов обнаруживает себя, например, в иллюзиях, заставляя нас искажать реальность в соответствии с упрощенными схемами, а их культурная детерминированность как раз и вытекает из культурной детерминированности лежащих в их основе схем. Существуют особые перцептивные схемы, порождающие необычные ощущения: например, описанная У. Найссером (1981) ; когнитивная карта мореплавателей острова Палават — "этак", не имеющая никаких аналогов со стандартными способами ориентации.

Признание гибкости, подвижности и фантомности границ субъекта, строящихся каждый раз заново, позволяет с иной точки зрения взглянуть на старый спор между Дж. Э. Муром и Л. Витгенштейном (Moog, 1925; Витгенштейн, 1991). Причиной этого спора послужило утверждение Дж. Э. Мура о существовании очевидно истинных положений типа "Я знаю, что это моя рука". Аргументация Л. Витгенштейна сводилась к тому, что такого рода утверждения находятся за пределами собственно знания и базируются на некотором пред-знании: "картине мира" и "языковых играх". Это некий предел обоснования, ниже которого сомнение не может простираться. В высказываниях типа "Я знаю, что это моя рука" или "Я знаю, что мне больно" содержится невыводимый из логики и лежащий вне ее элемент, базирующийся на непосредственном чувстве, которое не может быть оспорено. Когда человек, хорошо владеющий языком и не дезинформирующий окружающих, говорит: "Я себя плохо чувствую", то в этом случае он: 1) не подвержен ошибке, 2) не нуждается в дополнительных доказательствах, 3) не может быть опровергнут (Malcolm, 1977). Эмоции и чувства не нуждаются в подтверждении, так как они говорят о самих себе и их доказательством являются они сами. Это очень интересный момент, ибо на самом деле эта неопровержимость относится и к высказываниям типа "Я вижу..." или "Я слышу...". Опровержение существования того, что я вижу или слышу, ни в какой степени не является опровержением факта, что это вижу или слышу Я. Вообще следует признать, что ощущение имеет лишь одну модальность — модальность истинности. Иметь ложные ощущения также невозможно,

как невозможно испытывать ложные чувства. Для субъекта ощущение и истинное ощущение — абсолютная тавтология, зафиксированная в языке как "очевидность". Я принципиально не могу чувствовать ложно. Каждое испытываемое ощущение может быть только истинным, и его ложность, понятая мной из опыта, есть лишь смена его на другое ощущение.

Просто знание без практики иных ощущений не приводит к изменению ложных чувств. Самая массовая иллюзия в истории человечества заключается в том, что, хотя разумное представление о расстоянии до Луны и ее размерах существует по крайней мере 2000 лет со времен Гипарха, мы продолжаем видеть ее как диск диаметром 30 см на расстоянии 1-1,5 км (Грегори, 1972). В классической иллюзии Мюллера-Лайнера даже предпринятое измерение не изменяет непосредственного ощущения разной длины стрелок, а изменения воспринимаемой формы комнаты Эймса или гипотез в рисунках Рубина происходят скачкообразно: от одного "истинного" восприятия к другому. Странность переживания сюрреалистических изображений или гравюр У. Хогарта и М. Эшера вытекает из столкновения взаимно противоречивых, но одинаково "истинных", восприятий.

Пример абсолютно очевидного, по мнению Дж. Мура, предложения «Я знаю, что это моя рука» несостоятелен не только с философской и логической точки зрения, но и с психологической. Очевидность ощущения может свидетельствовать лишь о существовании этого ощущения. Дж. Мура было бы весьма трудно ответить на вопрос Н. Винера о том, является ли искусственная рука механика, пытающегося починить автомобиль, частью механизма, с которым возится механик, или частью механика, занятого починкой (Найссер, 1981). Дело в том, что на этот вопрос не существует объективного ответа: частью механика в одном случае может быть и отвертка, которой он работает, а может и не быть даже оставшаяся от руки культа. Граница, разделяющая субъекта и объект, не задана раз и навсегда, а образуется каждый раз заново и может сдвигаться в любую сторону. Если речь идет о чистом Эго, то оно есть нечто вроде "черной дыры" и попросту непредставимо иначе как в превращенных формах эмпирического Эго, являющихся, строго говоря, более объективными, чем субъективными. Если же речь идет о формах эмпирического Эго, то вопрос о локализации — это вопрос об управляемости или границе преграды, местонахождение которой не имеет фиксированного адреса, а задается либо условиями деятельности, либо целым рядом специальных технологий.

Варианты социальной идентичности, задаваемые введением коммуникативных или социальных ограничений (или беневитов, являющихся перевернутыми ограничениями), порождают столь же иллюзорно реальные фантомы социальной, классовой, кастовой, корпоративной или национальной идентичности. Кровь, пролитая человечеством, защищаящим эти кажущиеся ему абсолютно бесспорными фантомы, лучше всяких аргументов доказывает степень их феноменологической "реальности".

Наиболее важная особенность, позволяющая зонду "сворачиваться", — это его контролируемость, отсутствие "непредсказанных" изменений. В соответствии с наиболее фундаментальной интуицией инерции с зондом не должно происходить никаких самопроизвольных изменений — он должен

быть механическим, мертвым проводником активности, субъекта. Любая непредсказанность, обнаруживаемая зондом, интерпретируется как его активность и приводит к его вычленению, сдвигу границы субъективности. На уровне непосредственно-чувственного переживания он начинает восприниматься как непонятный.

### Заключение

И мир, и тело, и сами феномены сознания равно становятся реальностью как сопротивляющаяся субстанция, как то, что не может быть раз и навсегда учтено, а требует постоянного приспособления. Содержание сознания существует как не "растворенный" им остаток. Оно рождается из необходимости преодолеть непрозрачность не-сознания, репрезентируя его в качестве эмоций, чувственных ощущений, абстрактных конструкций, языка, мышления, памяти, совести, вины, морали и пр. Качество предметности связано не просто с отнесенностью вовне-сознания — предметным может быть и само сознание. Явление объективируется самим фактом представленности в сознании. Уровень же отнесенности определяется "длиной зонда" сознания и в зависимости от границы автономности может простирается до любой точки связки "сознание — тело — мир". Членение диады "субъект — объект" проходит по линии напряженного взаимодействия, непрозрачная граница между элементами которого и рождает необходимость субъективного образа объективной реальности. Сам субъект может появиться лишь в этом разрыве, точке непрозрачности, порождающей одновременно и субъекта и то, что называлось в средневековой философии "иным". Граница этого разрыва создает топологию субъекта, не являющуюся постоянной и однозначной, но рожденную предшествующим индивидуальным опытом и наличной ситуацией. Топология субъекта не совпадает с эмпирическими границами его тела: она может быть как вынесена вовне, так и погружена внутрь тела и даже в само содержание сознания.

В рамках идеи зонда возможно переосмысление метапсихологии психоанализа. Я и Сверх-Я можно интерпретировать как превращенные, окаменелые формы объективации истинного субъекта психоанализа — Оно. Во всяком случае данная модель обладает преимуществами экономии: она постулирует не три автономных психических образования, а только одно, предлагая к тому же вполне конкретным и универсальный психологический механизм экспликации его производных форм взамен метафорических конструкций классического психоанализа.

Предложенная модель построения топологии субъекта имеет не только чисто теоретическое значение. Она, на мой взгляд, позволяет по-новому поставить целый ряд достаточно актуальных вопросов: от понимания психопатологических феноменов и телесности до проблем коммуникаций, обучения, воспитания, власти, наслаждения, смерти, ответственности, вины и свободы.

## ПРАКТИКА

### 1. Медицина: виртуальный труп как тренажер\*

В 1994 году главный хирург Медицинского центра Уолтера Рида Армии США полковник Ричард Сатава смело прогнозировал будущее медицины, заявив: "Сегодня мы в середине этапа фундаментального преобразования медицинской практики, ставшего возможным благодаря информационной революции". И из множества понятий новой информационной эпохи он отметил виртуальную реальность (VR) как самое многообещающее. Он считал близким день, когда хирурги смогут оттачивать свое мастерство на VR-моделях, а студенты — обучаться на виртуальных трупах, неотличимых от настоящих. Прошло шесть лет, и, по большому счету, полковник ошибся. По-прежнему не покидающие больницы невыспавшиеся врачи приобретают опыт, пользуясь любых больных, поступающих к ним по скорой помощи. А пациенты по-прежнему подвергаются болезненным операциям, после которых долго не могут восстановить силы. Виртуальную реальность вы скорее найдете в ординаторской, чем в операционной. Но процесс пошел, и сегодня VR-модели в медицине начинают играть ту же роль, что и тренажеры в авиации 50 лет назад.

Согласно отчету Института медицины США "Человеку свойственно ошибаться: построение безвредной системы здравоохранения", ежегодно в результате ошибок врачей только в США погибает 10 тыс. пациентов. Сторонники использования средств виртуальной реальности в медицине убеждены, что новая технология позволит улучшить эту зловещую статистику. Настало время объединить средства формирования цифрового изображения, электронные базы данных, сетевые решения и методики проведения хирургических операций. При этом для получения "реального" виртуального мира нужны графические устройства с высоким разрешением. Необходимо воспроизводить свойства органов (их деформацию при развитии или кинематику суставов) и их реакцию на вмешательство (кровотечение артерий или появление желчи при операциях на желчном пузыре), а также взаимодействие между объектами (например, хирургическим инструментом и оперируемым органом). И наконец, нужна обратная связь, характеризующая тактильные ощущения и развиваемые усилия.

В 1989 году методами виртуальной реальности была проведена первая лапароскопическая операция на желчном пузыре. Операция заключается в вводе через небольшой разрез в теле миниатюрной камеры для воспроизведения на мониторе большого органа и последующего хирургического вмешательства с помощью инструментов, подаваемых через небольшие разрезы в теле. Но пока VR в основном используется для обучения и повышения квалификации врачей. Опытные образцы обучающих систем VR появились в начале 90-х годов, а сегодня на рынке уже представлены и коммерческие устройства. Тем не менее в США только 1% будущих врачей могут воспользоваться достоинствами такого обучения.

Типичная VR-система обучения содержит моно- или стереоскопический дисплей (пока это обычный монитор на базе ЭЛТ, в будущем возможно применение наשלемного индикатора, видеочков, голограмм), ПК или более мощный компьютер и интерфейс для взаимодействия с моделью. И хотя основная цель всех систем обучения едина, существует множество их разновидностей. Сегодня медики горячо спорят о том, насколько точно нужно имитировать картину и ощущения, возникающие при реальной операции. Современная технология позволяет имитировать ощущения врача при виртуальном касании пациента и издаваемые им звуки, а также воспроизводить “живые” изображения. Но чем выше “реализм” такой имитации, тем дороже система. Поэтому ряд компаний использует простое графическое моделирование на базе ПК младших моделей.

Для успешного взаимодействия пользователя с графическим изображением VR нужно знать местоположение виртуального инструмента и зафиксировать момент его соприкосновения с телом или органом. А это требует моделирования реакций различных тканей на разрезы, уколы, пункции и т.п. Чтобы исключить мерцание графического изображения, следует детектировать соприкосновение и деформацию ткани с частотой не менее 30 Гц. Для моделирования ткани человеческого тела, будь то зубная эмаль, кожа или кровеносный сосуд, необходимы образцы этой ткани и крови. Из результатов исследований с помощью магнитного резонанса, видеозаписей или на основе компьютерной модели, разработанной Национальной медицинской лабораторией, можно получить анатомическое изображение пациента и отобразить его в цифровом виде на многоугольной сетке. Зачастую ткань можно отобразить в виде многоугольной сетки, реагирующей на возмущение подобно матрице масс, объединенных пружинами и амортизаторами. Параметры моделей подбираются соответственно реальным ощущениям хирурга. Сейчас в отделении НИОКР фирмы General Electric разрабатывается система отображения трехмерной модели на основе данных магниторезонансного формирования изображения и компьютерной томографии, дающих послойный вид органа или ткани. Система может воспроизводить трехмерное изображение объекта, который должен видеть хирург с той или иной точки зрения. Появляется возможность показывать все, что “видит” эндоскопический зонд на своем пути. Это значительно повысит эффективность обучения VR.

А пока самая популярная система подготовки хирургов — установка модели MIST VR фирмы MUSE Technologies, которой оснащены около 70 медицинских учебных заведений США. Предназначена она для обучения приемам проведения лапароскопии. Эта методика существенно снизила стоимость и болезненные ощущения некоторых операций. Но работа с ней требует большого мастерства. Установка MIST (система хирургического обучения с минимальным вмешательством) не похожа на хирургический аппарат. Цветной монитор воспроизводит простые геометрические тела, а не органы человека. Ручки интерфейса, подключенного к компьютеру, подобны реальному инструменту для лапароскопии желчного пузыря или яичников. Но система не предназначена для имитации действий при проведении операции. Ее цель — развитие психомоторных навыков. Она позволяет студен-

ту улучшить координацию своих действий в соответствии с изображением на экране монитора при выполнении шести основных задач — от захвата виртуального шарика и переноса его в коробку до вырезания одной рукой трех частей из шарика, который держат другой. Компьютер регистрирует не только выполнение задания, но и оценивает (с высокой точностью, в отличие от человека) эффективность действий, затрачиваемое время и серьезность ошибок. ПК системы MIST выполнен на базе 700-МГц микропроцессора Pentium III. Стоимость MIST, включая ПК, монитор, пользовательский интерфейс, программное обеспечение и вспомогательные средства, — 20 тыс. долларов.

Но врачу важно не только видеть исследуемую ткань, но и ощущать взаимодействие с ней. Поэтому сегодня особое внимание привлекают средства моделирования тактильных ощущений. Для формирования таких моделей необходимо обновлять сигналы осязания с частотой не менее нескольких килогерц, причем чем тверже объект соприкосновения, тем выше должна быть частота. Но и моделирование соприкосновения с мягкими или упругими тканями не простая задача, поскольку точек взаимодействия между виртуальными мягким телом и инструментом значительно больше, чем между виртуальными инструментом и твердой тканью. Задача усложняется при соприкосновении двух гибких объектов, например толстой кишки и длинного гибкого зонда, предназначенного для ее обследования. Механика таких соприкосновений очень сложна, и при этом возможна деформация одного объекта другим. Следует отметить также, что прикосновение не существующего в действительности предмета производит на человека неожиданно сильный психологический эффект.

Эти проблемы рассматривались на проведенной в начале 2000 года Институтом инженеров электротехники и радиоэлектроники конференции и выставке по виртуальной реальности. Были представлены некоторые образцы VR-устройств, уже выпущенных на рынок, в том числе и поставляемый фирмой SensAble Technologies тактильный интерфейс Phantom. Это устройство размером с настольную лампу напоминает руку робота, выполняющую функции датчика с шестью степенями свободы или обеспечивающую силовую обратную связь с тремя степенями свободы. К руке может крепиться любой медицинский инструмент. Пакет программ, названный Ghost (призрак), преобразует такие характеристики, как эластичность или шероховатость — в команды для Phantom'a, и на выходе исполнительного механизма с частотой около 1 кГц синтезируется усилие, соответствующее моделируемой виртуальной среде (см. рис.).

Интерфейс Phantom, созданный в лаборатории осязания Массачусетского технологического института, применяется в различных системах VR. В том же институте создана система моделирования на основе двух интерфейсов Phantom, обеспечивающих тактильную обратную связь при работе с лапароскопическими инструментами. Система предназначена для приобретения навыков ввода катетера при операции удаления желчного пузыря без повреждения близлежащих мягких тканей, например печени.

Шведская фирма ReachIn Technologies для повышения эффективности Phantom'a объединила интерфейс со своей вычислительной средой и созда-

ла систему трехмерного моделирования взаимодействия и возникающих при этом тактильных ощущений и звука. На выставке фирма демонстрировала комплекс, позволяющий проецировать на рабочую панель изображение объекта, воспроизводимое наклоняемым компьютерным монитором. Специальные очки дают пользователю возможность видеть объемный виртуальный объект, а интерфейс Phantom — “чувствовать” его при манипуляции рабочим инструментом. В аппаратные средства комплекса встроены и стереодинамики, воссоздающие характерные для взаимодействия звуки (например, бормашины).

Тактильные системы дают хорошую аппроксимацию ощущений при прикосновении к предмету. Но современные алгоритмы большинства систем моделируют точечные взаимодействия. А это может привести к воспроизведению нереальных ситуаций. Например, рассмотрение взаимодействия виртуального инструмента только в одной точке может закончиться тем, что край инструмента “проткнет” объект, на который он должен лишь давить. Чтобы исключить такие оплошности, специалисты Touch Lab разработали алгоритмы моделирования виртуальных инструментов в виде линий и расчета усилий, возникающих при всех соприкосновениях с ними. Результирующие усилия и крутящие моменты передаются пользователю с помощью двух интерфейсов Phantom. Конечная цель этой работы — представить виртуальный инструмент в виде трехмерного объекта, что приведет к экспоненциальному увеличению объема вычислений. К счастью, устройства VR могут легко обмануть пользователя путем установления “правильного” соотношения между тем, что он воспринимает с помощью тактильной системы, и тем, что он в это время видит. В сознании человека визуальные признаки, способствующие восприятию объекта, иногда могут преобладать над тактильными, и тогда ему кажется, что предмет тверже или мягче, чем сообщает тактильное устройство. Это явление позволит разработчикам систем VR облегчить расчеты тактильных ощущений.

Таким образом, пока VR-системы предназначены в основном для обучения конкретным приемам: шиванию сосудов, установки катетеров и т.п. Они менее эффективны при имитации таких приемов, как выполнение разрезов, удаление опухолей, не говоря о полной имитации хирургического вмешательства — от подготовки пациента к операции до выполнения трансплантации или действий на больном органе и наложении швов. Для создания таких систем моделирования необходимо лучше понимать механические реакции оперируемых тканей и органов человека. Уравнения для решения такой сложной задачи известны. Так, в лаборатории осознания Массачусетского технологического института разработаны алгоритмы воссоздания механических ощущений, возникающих при разрезе мягких тканей. Но при этом быстродействие компьютера должно быть сопоставимо со скоростями обновления воспроизводимого изображения — 30 Гц и данных тактильного интерфейса — 500-100 Гц. Для моделирования открытых хирургических операций, например трансплантации органов, когда друг с другом взаимодействуют разнообразные “упругие” органы и твердые хирургические инструменты, также необходима большая вычислительная мощность, чем при моделировании эндоскопических процедур, осуществляемом

современными ПК. Решение этих задач требует моделирования тканей человеческого тела, а для этого, в свою очередь, нужны образцы живых тканей. Желающих стать донорами и пойти под нож только для того, чтобы хирург мог понять, какое нужно усилие, чтобы проткнуть поджелудочную железу, мало. Некоторые исследователи пытаются ускорить расчеты сложных моделей тканей человеческого тела, используя параллельные методы, например проекционно-разностный. Предпринимались попытки строить модели на базе пружин и ограничителей или упростить проекционно-разностные расчеты так, чтобы получить достаточно точное соответствие модели без сложных вычислений.

Что же дальше? Методы VR могут оказаться весьма полезными при проведении операций робототехническими средствами, когда хирург дистанционно управляет действиями робототехнических инструментов на и в теле пациента, чувствуя при этом его реакцию. Серьезное влияние на развитие медицинских моделей окажет и Интернет, облегчающий совместное пользование машинными моделями, формирование централизованной библиотеки обучающих средств VR и обучение медицинского сообщества новой улучшенной практике с помощью VR. Со временем удастся оценивать навыки студентов и по единому мировому стандарту. Работы в этом направлении ведутся Европейским Союзом, финансирующим недавно начатую двухлетнюю программу создания такой системы.

Все чаще VR используется для реабилитации больных и расширения возможностей инвалидов. Например, виртуальная среда позволяет воссоздавать условия пользования инвалидным креслом. А с помощью устройства слежения за направлением взгляда парализованный ребенок смог развить свое взаимодействие с внешним миром.

### **Пространственные интерфейсы нового поколения\***

Известен устойчивый и предсказуемый — на основе закона Мура — прогресс в аппаратном обеспечении, выражаемый в постоянном улучшении соотношения цена/производительность. Ничего подобного в отношении пользовательских интерфейсов не наблюдается. Пожалуй, вся история развития интерфейсов лучше всего характеризуется понятием, введенным известным специалистом в области эволюционной биологии Джеймсом Гоулдом (Jay Gould) — “прерывистое равновесие” (punctuated equilibrium), когда долгие периоды стабильности прерываются быстрыми изменениями. Мы можем идентифицировать четыре качественно отличных друг от друга поколения, которые характеризуются четырьмя интерфейсными стилями; представители первых трех поколений царствовали не по одному году. Сейчас на повестке дня — интерфейсы нового, четвертого поколения.

В первый период (50-е и начало 60-х гг.) компьютеры, как известно, работали в основном в пакетном режиме, используя перфокарты для ввода и устройство почтовой печати для вывода; можно утверждать, что при этом фактически не было смысла говорить о пользовательском интерфейсе — не существовало самого понятия “интерактивного пользователя” в современном

---

\* Эндриу ван Дам, Brown University, США.

смысле этого слова (хотя некоторые из нас умудрялись выполнять отладку прямо с консоли, используя переключатели и световые индикаторы как "пользовательский интерфейс").

Во втором периоде в эволюции интерфейсов (с начала 60-х до начала 80-х гг.) господствовал режим разделения времени на мэйнфреймах и мини-компьютерах с использованием механических или "стеклянных" телетайпов (алфавитно-числовые дисплеи), когда пользователи могли взаимодействовать с компьютером путем ввода с клавиатуры команд с параметрами.

Третье поколение пользовательских интерфейсов взяло старт еще в 70-е г. — при режиме разделения времени и ручного ввода команд. В научно-исследовательском центре Хехох PARC были созданы графические интерфейсы пользователя (GUI), предназначенные для работы на растровых графических сетевых рабочих станциях. Эти интерфейсы принято обозначать аббревиатурой WIMP (Windows-Icons-Menus-Pointing device), что отражает задействованные интерактивные сущности — окна, пиктограммы, меню и позиционирующее устройство (обычно мышь). Именно интерфейсы этого типа, завоевавшие популярность вместе с Macintosh в 1984 году и позднее скопированные, в частности, в Windows для ПК, доминируют и по сей день. Заметим, что сегодняшние приложения имеют интерфейсы того же типа, как и ранние "настольные" приложения, разве что увеличилась степень "реализма" благодаря применению современных интерфейсных "виджетов" (widgets) — инструментов, позволяющих, например, использовать тени для экранных кнопок. Пожалуй, новым качеством по сравнению с интерфейсами предыдущего поколения стало активное использование цвета и доступность для широкого круга разработчиков представительного множества программных средств для построения WIMP-интерфейсов. На мой взгляд, удивительно, что третье поколение WIMP GUI доминирует столь долго (более двух десятилетий!).

Это состояние своеобразного status quo пора нарушить: сегодня на повестке дня новые формы компьютеринга, как в концептуальном, так и в программно-аппаратном плане, настойчиво требующие интерфейсов нового — четвертого поколения, которые я называю post-WIMP-интерфейсы. Они не используют меню, формы (forms) и панели инструментов; вместо них при задании спецификаций операций и операндов упор идет на обучающие примеры (examples), жесты и распознавание речи. Соответствующие исследования начались в 90-х гг., но пока еще post-WIMP-интерфейсы не получили широкого распространения. (Самостоятельное значение имеет и визуализация информации, где особенно интересны вопросы пространственных метафор: например, трехмерный городской ландшафт как альтернатива двумерной метафоре "рабочего стола" для организации информации.)

Главным недостатком WIMP-интерфейсов является то, что они никак не используют такие каналы взаимодействия, как речь, слух и прикосновения. Хотя большое количество наших нейронов находится в "визуальной" части коры головного мозга, что позволяет зрению быть информационным каналом с самой высокой пропускной способностью, все равно без речи, слуха и прикосновений общение с физическим миром не может быть полноценным. Как указывает Билл Бакстон (Bill Buxton) из Alias/Wavefront, WIMP-

интерфейсы, основанные на использовании клавиатуры и мыши, являются совершенным инструментом только для существ с одним глазом, одним пальцем, лишенных всяких иных органов чувств.

Рассмотрим сценарий, который основан на погружении в виртуальную реальность и сильно отличается от обычной работы с настольными приложениями. Этот сценарий более свойствен популярным системам в диапазоне от компьютерных игр до виртуального прототипирования и обучающих сред. Многочисленные участники взаимодействуют с разделяемой задачей, причем каждый снабжен погружающим стереодисплеем с широким полем зрения. Он управляется через отслеживание положения головы и рук, распознавание голоса и жеста, а также манипулированием несколькими интерактивными устройствами, обладающими более чем двумя степенями свободы (именно столько обеспечивает мышь). Взаимодействие включает множественные параллельные дуплексные каналы ввода/вывода с широкой пропускной способностью, передающими непрерывные (а не дискретные) сигналы, которые распознаются в реальном времени. WIMP-интерфейсы просто не способны обеспечить такие формы взаимодействия. Пока же не появились интерфейсы, способные полностью удовлетворить перечисленным требованиям, необходимо начать движение по направлению к ним.

В общем-то, Post-WIMP-интерфейс — это такой интерфейс, который включает в себе по крайней мере один метод взаимодействия, не присущий классическим 2D виджетам, таким как меню и пиктограммы. В конечном счете он должен включать действующие в параллель сенсорные каналы, коммуникации с помощью естественного языка — и все это в среде из многих пользователей. Среди примеров взаимодействия с помощью Post-WIMP-интерфейсов можно упомянуть распознаватели жестов, основанные на технике рисования пером, — они используются в карманных PDA, таких как Apple Newton или U.S. Robotics Pilot. Эти устройства более или менее успешно сочетают методы, свойственные как WIMP-, так и post-WIMP интерфейсам для 2D-задач. Другим показательным примером естественного человеко-машинного взаимодействия, но не использующим какие-либо WIMP-устройства и методы, являются диалоговые (arcade) видеоигры, такие как тренажеры с рулевым колесом управления с переключателем передачи, а также имитаторы игр, вроде гольфа, в которых игрок может бить реальной клюшкой по реальному мячу, траектория полета которого затем моделируется и изображается на экране дисплея.

"Тактильные" пользовательские интерфейсы — это еще одна мало исследованная область: основанная на тактильных ощущениях аппаратура появилась совсем недавно. Тактильные устройства, в отличие от других интерактивных устройств, способны как "чувствовать", так и передавать информацию. Таким образом, дизайнеры тактильных интерфейсов рассматривают две равно важные стороны: тактильные ощущения (чувство касания) и "кинестетическое" (kinesthetic) чувство (ощущение, где находится тело). Эти устройства имеют общую особенность: они снабжены средством силовой обратной связи — таким, как PHANTOM (SensAble Devices Inc.), которое получает информацию о положении и жесте, а возвращает величину приложенной в точке силы. Таким образом, пользователь может ощу-



щать форму жесткого объекта, в том числе через несколько слоев различного сопротивления при надавливании на внешнюю поверхность (что полезно, например, в хирургических симуляторах).

Что же ждет нас в будущем? Прежде всего, в соответствии с законом Мура и учитывая непрерывный прогресс в технологии панельных дисплеев и проекторов, можно ожидать появления чрезвычайно мощных и универсальных (ubiquitous) компьютеров. Примеры включают переносимые компьютеры, PDA, сверхминиатюрные или очень большие "проеекционные" дисплейные устройства, а также легкие и доставляющие минимум неудобств шлемы-дисплеи для виртуальной и расширенной (augmented) реальности. Погружаясь в расширенную реальность, пользователь может видеть сгенерированную компьютером информацию, наложенную на образы реального мира через оптическое или видео-смешивание (слияние — merging), что обеспечивает, к примеру, встроенные аннотации или восприятие в рентгеновских лучах.

Разрешающая способность дисплеев, несомненно, увеличится по сравнению с теперешними, явно неадекватными 70-100 dpi (точек на дюйм), и процесс чтения в интерактивном режиме станет менее утомительным и более приятным. В конечном итоге мы будем иметь то, в чем сейчас так нуждаемся: доставляющие минимум неудобств высокоточные сенсоры с хорошим пространственным и временным разрешением для отслеживания положения головы, тела и глаз. Они сделают возможным быстрое и корректное распознавание жестов и, возможно, даже не вызывающую никаких неудобств биологическую обратную связь (biofeedback), что особенно важно для пользователей с физическими недостатками. Распознавание голоса на основе понимания (ограниченного) естественного языка станет доминирующей формой взаимодействия человека с компьютером. Тактильные (haptic) дисплеи позволят развить нашу способность воспринимать сгенерированную компьютером информацию. Радж Редди (Raj Reddy) из CMU (Carnegie Mellon University) дал описание интерфейсов SILK, которые будут поддерживать понимание речи, образов и языка на основе баз знаний. Вычислительная мощь станет такой, что сможет обеспечивать возможность управления большим количеством непрерывной информации, поступающей одновременно от многих каналов ввода параллельно с моделированием поведения автономных реактивных объектов в реальном времени.

Наконец, мы узнаем, как комбинировать лучшие средства пользовательского взаимодействия через WIMP- и post-WIMP-интерфейсы с косвенным управлением, обеспечиваемым сертифицированными и заслуживающими доверия агентами, которые могут предугадывать потребности пользователя и работать на него в автономном режиме — вместе с другими агентами, распределенными по сети. Нет нужды доказывать, что такая агентская технология должна базироваться на мощных (еще не существующих!) базах знаний. Эта комбинация в конечном итоге позволит нам приблизиться к идеальной ситуации, в которой взаимодействие пользователя с компьютером будет столь же естественным, как общение между людьми.

## У «мышки» растут усы

Сейчас цифровую информацию можно воспринимать только с помощью двух из пяти органов чувств — посредством зрения и слуха. Но возможно, что в скором времени через Сеть будут передавать и осязательные ощущения. И тогда можно будет не только осмотреть какой-нибудь товар со всех сторон, но и потрогать его.

Корпорация Immersion Corp. недавно сообщила о получении патента на технологию передачи осязательных ощущений через интернет. Immersion разработала технологию тактильной обратной связи TouchSense, которая позволяет клиентам ощущать смоделированные осязательные ощущения при помощи специальной компьютерной мыши, содержащей микропроцессор и миниатюрные двигатели. Immersion утверждает, что можно передать практически любое ощущение, поскольку ей удалось создать форму математической записи осязания.

Среди наиболее важных применений новой технологии разработчики называют электронную коммерцию, т.к. теперь товар можно не только увидеть, но и "потрогать". Среди перспективных направлений развития технологии — моделирование ощущений ускорения, гравитационных сил и взрывов для любителей компьютерных игр. Можно предположить, что новая разработка найдет свое применение и в индустрии развлечений.

## Голограмма на ощупь, или Фантомы на улицах

Вполне возможно, что лет через пять голографические технологии уже не будут казаться чем-то необычным и найдут себе применение в реальной жизни.

Представьте, что вы сидите в офисе или дома, и вдруг стена напротив вас исчезает. За ней появляется другой офис, где сидят люди, причем за столом вы видите самого себя. Или перед вами «материализуется» квартира ваших друзей или близких, живущих где-то за океаном, и, таким образом, вы оказываетесь у них в гостях.

Технология, лежащая в основе этих поразительных и даже в определенном смысле внушающих суеверный страх сцен, называется голографической видеоконференц-связью, рабочий прототип которой уже существует. Однако, как считает ее создатель Стивен Бентон, глава группы Spatial Imaging Group, сформированной в лаборатории Media Labs Массачусетского технологического института, эта технология начнет применяться в домашних условиях или в офисе как минимум через десять лет.

«Судя по выполненным в последние годы работам, сейчас мы примерно на том же уровне, на котором телевидение находилось в 1926 году, — считает Бентон. — Наша основная задача — доказать, что мы можем это сделать. Десять лет назад нас считали сумасшедшими».

Но сегодня исследователи могут представить убедительные и, главное, материальные доказательства своей вменяемости. И не придется десятиле-

- 
- Сообщение ленты новостей.
  - Барбара Фостер, обозреватель «Computer Scientific News».

тиями ждать первых образцов, которые, наконец, покинут стены лабораторий и войдут в повседневную жизнь.

Так, благодаря волоконно-оптическим технологиям системы голографического хранения становятся реальностью.

«Мы можем хранить 100 тыс. оцифрованных фотографий, то есть терабайты данных, в устройстве, по размерам не превышающем пачку из-под сигарет», — отметил Бентон.

Волоконно-оптические линии связи позволяют поддерживать полосу пропускания, достаточную для голограмм.

Голографические технологии находят применение в самых разных областях — к примеру, их можно использовать для контроля качества на производстве и проверки на наличие трещин с помощью особого голографического неразрушающего тестирования. Гибкость подобных технологий позволяет вполне резонно рассчитывать на появление разнообразных коммерческих применений.

Но, скорее всего, первыми пользователями усовершенствованных голограмм станут медики. Современные методы диагностики наподобие магнитного резонанса и томографического сканирования позволяют получать трехмерные данные, а голография дает возможность проанализировать эти изображения в полноценном трехмерном формате. Параллакс, который можно получить только с помощью голограмм, позволяет врачам-диагностам манипулировать изображением и рассматривать его в разных перспективах, создавая эффект реальности объекта.

Исследователи из MIT (Массачусетский Технологический Институт) уже разработали тактильный интерфейс для создаваемых ими устройств формирования голографических изображений. В рамках проекта Holovideo Project, осуществляемого в лаборатории Media Labs Массачусетского технологического института, создается система обработки изображений реального времени, способная воспроизводить сгенерированные компьютером голограммы со скоростью, близкой к скорости «живого» видео. Схема воспроизведения изображений дисплея Mark-II позволяет выводить изображения размером 150x75x150 мм с углом обзора 360° на скорости примерно 2,5 кадра в секунду. Здесь используются два 18-канальных акустико-оптических модулятора, в которых каждый из каналов параллельно модулирует луч красного цвета. Затем эти лучи направляются на вертикальный сканер, который создает изображение с видеоразрешением в вертикальном направлении и голографическим разрешением в горизонтальном направлении. Полученное таким образом изображение передается через светоделиТЕЛЬ, и каждая из двух порций передается на три из шести соединенных горизонтально сканера, а затем на выходные линзы и вертикальный светорассеивающий экран, где это изображение уже может видеть пользователь.

Однако, совершенствование технологии, которая позволяет создавать голограммы, — лишь часть решения назревшей проблемы. Необходимо иметь возможность увидеть эти голограммы, поэтому параллельно с развитием голографической технологии создаются носители для этой информации и специальные устройства, такие как «голововидео». Бентон уже создал два рабочих прототипа системы генерации изображения, способные воссозда-

вать и отображать сгенерированные компьютером голограммы на скоростях, сравнимых с «живым» видео. Увеличение изображений до размеров, приемлемых для практического применения, требует решения серьезных задач в области электроники и электронно-оптических систем. Пока же современные вычислительные системы, устройства хранения и дисплеи позволяют создавать изображения размером не более 8x13 см.

Однако не стоит рассчитывать на то, что в скором времени появятся средства для создания голограмм, способных парить в пространстве, как это происходит в фильме «Звездные войны». «Тут имеются серьезные физические проблемы», — объяснил Бентон.

*Сост. — А.И.*

**Игорь Иогансон**

## **МОИ ПРЕДКИ**

*Предлагается товар — утро. Оно приходит в упаковке из зеленой ливья, белого снега или серого городского смога.*

*Человеку как упаковку дали семью. С семьей смертными и семью бессмертными, которые принадлежат далеким и близким астральным и генетическим предкам.*

*Если интересен товар, то есть мы — сами себе, оболочку приходится развернуть — дело здесь имеем с самим временем, и на это обычно уходит вся жизнь. Но иногда и ее бывает недостаточно.*

*Крошечный человечек во множестве оберток, каждая крепко перевязана бечевкой. Это — шутка Бога.*

*Но если доберемся — любопытно рассмотреть, что же нам подарили (или что мы купили за несуразную цену) разбирая, описывая далекое прошлое и еще более далекое настоящее.*

*Чем ближе к человечку, тем туже завязана бечевка...*

*А вот и мы!*

— Автор

Моему деду, Народному художнику СССР, лауреату Ленинской и Сталинской премии, президенту Академии Художеств, 1-ому секретарю СХ СССР Б.В. Иогансону в качестве любимого художника был партией рекомендован любой из передвижников. Он выбрал скромного Федотова: «Краш банка!» Как там изумительно передан блеск стекла!»

Но, когда сразу после войны он был выпущен в Венецию, то привез оттуда любимого Боттичелли в виде репродукции, занявшей второе место на всемирном конкурсе полиграфии. Наши заняли предпоследнее, опередив Абиссинию.

Ангельские силы говорят у Боттичелли наиболее внятными изобразительным языком. Такие вещи он понимал, видел и слышал, Призвав их, художник становится обреченным и всемогущим.

Демонские силы, сознательно призванные для написания «Допроса» Иогансона не менее всеисильны. «Как вам удалось такое состояние, такой эффект «присутствия?» — тихонько вопрошал его искусствовед №1 на банкете в его честь. — «А я сам там был!» — громко заявил дед.

Он имел в тот момент ввиду сидящего спиной генерала на своей картине «Допрос коммунистов», а не задействованные им подземные стихии. Правда — повысил себя в чине. Он был белым офицером (неизвестные страницы из его биографии).

Такое высказывание он мог себе уже тогда позволить. Главным героем двух его знаменитых картин была **НЕНАВИСТЬ**, изображенная так, как никто до него не мог. Она дышала из нижних слоев дыханием уицраоров. Он был великим мастером перевоплощения. Внешнего и внутреннего. Силы Империи Зла подняли его на небывалую высоту, презрев белые пятна его

биографии. Контакт с демонскими слоями даром не проходит. Он сошел с ума.

Картина Б.В. Иогансона «На старом уральском заводе» (она же — «Уральский завод» Иогансона) — прообраз пекла. Люди там статисты. Главное действующее лицо — огонь. Всепожирающий. Который сожрет и стоящего капиталиста (портрет тогдашнего президента Ак. Худ. Герасимова) — на что тот очень обиделся), и рабочего на корточках, и всех, и вся.

Огонь они скоро сами себе обеспечат совместными усилиями — и на земле, и ниже. Главный Сатана тут же дал свежее испеченную премию своего имени за эту картину и видно очень радовался. На деда посыпались почести и звания, на премию мы безбедно прожили всю войну, когда другие голодали. Так что обижаться не пришлось.

А вот старуха в Третьяковке, проходя мимо «Завода» Иогансона вдруг перекрестилась. Сам видел.

Когда дедушка писал, мне в детстве (моем — естественно) всегда хотелось заглянуть за край картины — а что там? У других художников не хотелось. У деда, особенно в начале работы, была какая-то бесовская глубина, где двигались тени неизвестно кого. Он размазывал их пальцем (кистей не признавал как класс). Особенно живучих соскабливал мастихином, и они перебирались на стену за мольбертом. Между мольбертом и стеной все жило, копошилось, сновало взад-вперед. Иногда доходило до того, что холст вспучивался, когда какая-то из теней с разбегу втемяшивалась в изнанку картины. Я, маленький, принимал это как должное и иногда ударом кисти (кисти я любил в отличие от деда, и он всегда держал их для меня) загонял их обратно в холстяной тартар. К концу работы все более-менее успокаивалось, и я начинал собственное творчество под одобрительным взглядом уставшего от баталий деда. В отличие опять-таки от него, я знал, что мне пока разрешено все.

Ему было многое разрешено, но — не беспредельно. Божественные темы были — табу. И даже не столько «сверху», сколько изнутри. После «Молящейся в храме», написанной еще в юности и купленной с выставки неизвестным меценатом, опередившим желающего ее приобрести Мамонтова, им, соответственно наступившей эпохе, были призваны другие помощники. И они помогали. Я с ними тогда дружил и был на равных.

В закулисах мире сознания, куда я по глупости в юные годы предпринимал рискованные путешествия, а также — по возвращении, мне всегда хотелось сохранить этот паритет.

В художественных заведениях, где учился, — ласково поглаживал холсты соучеников, заглядывал за них в пустоту и возвращался мять глину — довольно бессмысленно.

Мой далекий предок был священником в Сибири. Как-то встретил медведя и его поцеловал. Тот от страха обделался и пустился наутек. Предок долго смотрел ему вслед, потом сказал: «Завещаю моим потомкам никогда не целовать медведей». Потомки исполнили его завещание. Я в том числе.

Стараюсь даже их не встречать. А, если встречу — смотрю мимо. На попу-гаев.

Один из моих предков, швед Карл Иогансен во времена Петра был корабельным мастером. Один из кораблей, которые он построил, особенно отличился в битве при Гангуте, где шведы были разбиты. «Изменник!» — сказал ему Петр, крепко поцеловал, подал чарку водки и награбил дворянством. Карл долго смотрел на корабль, потом погрозил ему пальцем и завещал своим потомкам никогда не строить кораблей. Потомки выполнили его завещание. Я — в том числе. Тем более — не умею. Шведы могут быть спокойны.

Один мой предок, разбирая древние манускрипты, нашел записи другого моего предка, долго смотрел на них, поцеловал, потом вычеркнул все неприличные места и хотел опубликовать. Но от записей почти ничего не осталось. Тогда он завещал своим потомкам никогда не оставлять никаких записей. Все потомки выполнили его завещание. Кроме меня. Я чувствую себя предателем. Но назад хода нет. Разве что в предки.

Мой не столь далекий предок, Владимир Карлович Иогансен, точнее — мой прадед, страшно пил и умер в больнице от белой горячки. Перед смертью молча поцеловал мою прабабушку, польскую дворянку пани Радленскую, выпускницу Смольного института благородных девиц, и ничего не завещал своим потомкам. Потомки выполнили его завещание.

Все страшно пили. Я завязал и чувствую себя предателем. Смотрю — кого бы поцеловать. Поцелованная ведь тоже может стать чьей-нибудь прабабушкой.

Мой не столь далекий предок, Андрей Борисович Иогансон, точнее мой папа, страшно пил и в конце концов попал в тюрьму за убийство. Вернувшись, он пришел ко мне в мастерскую, поцеловал и сказал: «С какими людьми я там познакомился! Какие они песни поют! Я тебя научу». И научил. Еще в детстве учил меня драться и играть на балалайке. Считаю это его завещанием. Правда, пока кроме поцелуя ничего не передал своим потомкам. И чувствую себя предателем. Впрочем, им вроде ничего такого не надо.

Мой не столь далекий предок, Борис Владимирович Иогансен, точнее — мой дед, в Гражданскую войну был белым офицером. Потом стал художником, написал популярную картину «Допрос коммунистов» с собой на первом плане (она же — «Допрос» Иогансона), поменял фамильную букву «е» на «о» и завещал ее (букву, а не картину) своим потомкам.

Мой папа стал художником, принял его завещание, нарисовал этикетку к водке «Столичная», которая стала еще популярнее картины «Допрос коммунистов», и завещал ее (букву, а не этикетку) своим потомкам. Я не принял его завещания и чувствую себя предателем. Хотя — как сказать.

*Целую. Иогансен.*

*P.S.* А моя бабушка по материнской линии, Фелиция Давыдовна, говорила: «Поцелуйте меня в задницу». Можно ли считать это завещанием — я не знаю. Да и процесс этот видимо происходил при закрытых дверях.

Сергей Кириенко, бывший министр и миллионер, будучи человеком мужественным, решил поддерживать современное искусство и финансировал большую акцию «Неофициальная Москва». Я растрогался, пришел на акцию и хотел его поцеловать. Тут мужество ему изменило, и он отшатнулся, подумав, что я пьян. Он не знал, что я завязал и даже изменником более себя не чувствую. Впрочем, к моим предкам это уже не имеет отношения.

А, кроме того, я полагаю, что Карфаген должен быть разрушен. До основанья. А затем: — Мы наш, мы новый Рим построим (когда Европа нам помо... — Нет! Не по морде, а помо...)

Я хотел баллотироваться в мэры Москвы, а потом снять свою кандидатуру в пользу Кириенко, но отказался от этой идеи. Мэром Москвы должен быть человек мужественный и поцелуев не бояться.

Моя жена летит в Египет смотреть на пирамиды. Моя дочь там уже была. А, единственный в мире настоящий борец с пирамидами, никогда не видел своего врага в лицо! Или это — их козни?

Нынче все обратились к предкам. Ищут у них дворянство, хоть захудалое. Перебирают родню вплоть до питекантропа. А мне и искать не надо. Никаким манускриптов правда нет, но есть преданья старины глубокой и мелкой. Достоверность их относительна, но в силу своей образности, они, как и Библия, доказательств не требуют.

Дедушка мой, народный художник СССР Борис Владимирович Иогансон сидел с помраченным рассудком в больнице и очень скучал. Его новая жена его не навещала, а остальных он к себе не пускал, подозревая в кознях. Тут к нему как раз приехал Леонид Ильич Брежнев вручать Звезду Героя и Орден Ленина. Дедушка не понял — что это такое, но очень обрадовался посетителю и крепко его поцеловал. Брежнев, в отличие от Кириенко, поцелуев не боялся, а очень даже любил, и еще он был человеком мужественным.

Вместе они начали вспоминать про Малую Землю. Дедушка там не был, но это уже не имело значения. Он благословил Брежнева, поскольку в нем проснулась душа нашего предка, священника из Сибири. Брежнев не понял — что это такое, но был все равно доволен. Они расстались друзьями.

К больничному фото дедушки с Золотой Звездой пририсовали вместо халата пиджак и галстук и напечатали в газете «Московский художник». Звезда при этом куда-то девалась. Я очень люблю эту Газету и всегда показываю ее друзьям и целую их, как дедушка целовал Брежнева, если это удастся.

**ПЕЛЕНАНИЕ ПРЕДКА**

Царь Петр часто приглашал моего предка, корабельного мастера Карла Иогансена, на корабль его собственной постройки, чтобы с ним выпить. Карл грустно смотрел на рассыхающийся корабль ипил горькую. Он не любил халтуры, которую ему приходилось делать. Петр давал ему сырой невыдержанный лес, поскольку очень торопился разбить шведов при Гангуте, а потом корабли рассыхались. Наконец Карл построил один корабль из выдержанного леса и уплыл на нем в неизвестном направлении. Петр очень горевал и даже хотел поставить Карлу памятник, но придворные его отговаривали, поскольку Карл был низкого происхождения, хотя и имел дарованное Петром дворянство. Кроме того они ему завидовали, поскольку не умели строить корабли, а Петр любил ручной труд.

После Карла осталось многочисленное потомство. Правда, дворянство получили только потомки по прямой линии. А по кривой — не получили, хотя их было великое множество. Петр даже испугался, что пол-России станет дворянами, и некому будет пахать, но придворные его успокоили, напомнив, что Карл уехал на единственном не разошедшемся корабле и не на чем даже идти за ним в погоню.

Недавно приехали два шведа, позвали в Швецию и сказали, что там полно иогансенов. Вероятно Карл и там не оставил своей привычки оставлять потомство, если только добрался до Швеции и его простили за измену родине. Там, в отличие от нас, это большим грехом не считалось и изменяли все кто ни попадя. Король, тоже Карл, на это не обращал никакого внимания и в конце концов проиграл все битвы. Швеция процветает.

Правда ходили слухи, что Карл не добрался до Швеции, а его корабль видели в проливе Па де Кале, а на мачте развевался «Веселый Роджер». Но я этим слухам не верю. Не такой он был человек.

На десятый день погружения Тобайас сообщил мне о предстоящем этой ночью «пеленании предка». В нашем братстве всегда можно было ждать чего угодно, но в периоды погружений, длящиеся иногда двадцать и даже тридцать дней, ощущение взвешенности усиливалось до галлюцинаций. В принципе тайны у нас не поощрялись, но всегда надо было быть начеку. Чудесное было нормой, и к этому следовало привыкать. Не строгая, но ограниченная в эти периоды диета усиливала чувство зыбкости и дымчатости окружающего мира, при котором некоторые его детали, напротив, врезались в сознание и наполняли его с пугающей яркостью и силой.

О «пеленании предка» я что-то когда-то читал, но никогда не связывал его с нашим братством. Что-то, напоминающее это название, происходило в египетских мистериях и в Персии, и было частью обряда мумификации трупа. Это, пожалуй, все, что я мог припомнить из истории. Тем более было непонятно, какое отношение все это могло иметь к нам, принципиально отказывающимся от всяких ритуалов.

Чтобы мой дальнейший рассказ оказался связным, нужно сказать несколько слов о нашем братстве. Я нашел его после многих лет бесполезных чтений, посещений всевозможных мистических семинаров и путешествий «в поисках чудесного» по разным городам и странам. Я был даже в Индии по туристической путевке и готов был продолжать искать учителей и школы мудрости дальше, продумывая новые путешествия в Мексику и на Аляску. Для этих поисков нужны были средства, и в промежутках между поездками я должен был заниматься лихорадочным зарабатыванием денег. Периоды заработков и поисков чудесного сменяли друг друга, и я уже начал терять стержень и надежду, как вдруг...

Я столкнулся со старым приятелем, и он привел меня к очень спокойным людям, которые ничего не искали и ничего не проповедовали, а жили обычной жизнью занятых людей, однако от них шло ощущение укорененности и глубины. Мы встречались раз в неделю и не вели никаких мистических разговоров, а просто пили чай или вино, слушали музыку и обсуждали обычные дела, одним словом, присматривались друг к другу. Мои попытки раскрыть их тайну ни к чему не приводили. Умело уклоняясь от лобовых вопросов об их настоящих интересах, новые друзья всячески пробовали меня поддержать. Речь шла о том, чтобы помочь мне создать такой образ жизни, при котором работа была бы не одним только добыванием денег, а несла в себе собственный смысл и удовлетворение. По мере того, как я становился уравновешенней и спокойней, друзья стали брать меня с собой в свои загородные поездки, смысл которых состоял в развитии внутренней устойчивости и в точном взаимодействии без лишних разговоров. Я обнаружил, что созерцательное состояние легко растворялось в разговорах, но усиливалось в молчании и внутреннем действии, и на деле убедился в мощи совместных акций. Так незаметно для себя, без инициаций и каких-либо других церемоний три года тому назад я вошел в наше не-

тесное братство, не обремененное ритуалами и уставами и не стремящееся к каким-либо зримым достижениям, но внимательное к внутренним состояниям, тесно связанным с той внешней жизнью, которой все мы живем. Периоды погружения, предельно концентрирующие эту внутреннюю жизнь, были особенно важны для членов братства, потому что в эти периоды становятся возможны слияния с сущностями, о которых в обычном опыте мы мало что можем узнать. Большого рассказать о нас я не в состоянии, потому что та новая жизнь, которая открывается для погруженных в это пространство людей, настолько непохожа на все до того мне известное и настолько не поддается словесному описанию, что любое сказанное слово не только мгновенно искажает смысл происходящего, но и приводит к полной утрате смысла.

Когда на десятый день погружения Тобайас сообщил мне о предстоящем этой ночью “пеленании предка”, я начал невольно настраиваться на предстоящее событие. Я знал, что речь идет не о ритуале, а об опыте и о деле, потому что ритуал — это всегда попытка (и почти всегда безнадежная) через внешний ритм воскресить уникальное переживание и чужой опыт. От ритуалов мы отказались, и никогда к ним не прибегаем, и потому все, что мы делаем, это импровизация и опыт, то есть то, что делается впервые и с риском опасности или провала. К опасностям и риску во время внутренних опытов я привык и научился даже некоторой осторожности и бережливости сил и внимания при полной непредсказуемости хода событий. Для нас внутренний опыт — это не путешествие и не эксперимент, это, скорее, работа, которую нужно сделать, подобная работе космонавтов в открытом космосе, которую кроме них нельзя никому поручить. У нас эта работа чаще всего связана с сохранением преемственности опыта, то есть с тем, что называют Традицией и о чем у авторов книг существуют самые фантастические представления. Обычно пишут и говорят о какой-то системе тайного знания длиной в тысячелетия... Мы же работаем с конкретными звеньями системы, мы трогаем их руками, вбираем их в себя. До вечера я настраивался на ночную работу, стараясь очистить мысль, рассеять внимание и насколько можно успокоить ассоциативную память.

Стояла зима. Мы, четверо друзей, жили в это время в пригороде в большом доме, практически друг с другом не встречаясь. На кухне топилась печь, обогревавшая весь дом, в которую каждый из нас время от времени подбрасывал дрова. Там мы собрались вместе сразу же после полуночи, одетые в теплые куртки и готовые в дорогу. Тобайас нес на спине большой сверток неизвестного назначения и фонарь. Мы открыли скрипучую дверь и вышли на безлюдную деревенскую улицу, одной стороной которой было поле. Освещение было минимальным, в основном светило зарево от близлежащего города. Снег под ногами смерзся и не скрипел. Мы пошли полем и через полчаса подошли к мостку. Спустились под мост. По летним прогулкам я помнил, что под мостом не было ни дороги, ни речки. Вообще я никогда не задумывался, почему здесь мост. Теперь мы стояли под мостом почти в полной темноте, слегка пригнув головы, прислушиваясь к шуму ночи. Это был обычный пригородный гул, составленный из отдаленных и практически неразличимых звуков, явственный и даже громкий посреди ночи. Шумели машины, электрички, какие-то фабрики, возможно, шумели самолеты, летающие над облаками, и это был шум огромного города за полем.

Внезапно Тобайас включил фонарь и пошел к одной из двух подпор, на которых стоял мосток. Подпоры уходили под насыпь, покрытую снегом. Там, очевидно, была дверь, в которую мы вошли вслед за Тобайасом. Ну да, мы вошли и оказались в землянке, и дверь за нами закрылась с легким стуком. Стен нельзя было разглядеть, ибо фонарь оказался слабым, на батарейках. Несколько шагов вперед в освещенном кружке фонаря, потом ступеньки вниз, около пятидесяти ступенек, и мы вошли в небольшую комнату и остановились перед двумя столбами и чем-то непонятным и бесформенным между ними. Нагнувшись, Тобайас потянул это нечто на себя. Это был удлиненный куль, который мы помогли ему вытащить, и теперь мы стояли вокруг, а фонарь висел на гвозде и освещал серый куль и нас, молчаливо его обступивших.

Ничего не говоря и ничему не удивляясь, мы стали вслед за Тобайасом распутывать куль от веревок и разворачивать его. Развернув, мы увидели потемневший труп, завернутый в иссохшую от времени шкуру. Да, это был несомненно мой предок, я чувствовал это по волнению, которое охватило меня, когда я его увидел. Кто это — Ной, Тутанхамон, Гай Юлий Цезарь — этого я не мог определить, трудно было разглядеть черты лица почерневшей кожи, но это было человеческое мужское лицо, сохранились руки и грудь и живот, живот, впрочем, был как будто бы протерт и кровянил огромным густокоричневым пятном сбоку. Смарада не было, и вообще не было запахов, кроме запаха подземелья. Передо мной на разостланной шкуре лежал мой предок, и я опустил на колени, чтобы лучше выполнить свою работу. Предстояло перепеленать его для того, чтобы сохранить связь времен, чтобы прошлое не исчезло бесследно и чтобы будущее не погибло.

Сначала мы развернули сверток, который принес Тобайас. Им оказался большой мясной тулуп. На него мы осторожно переложили предка, а старую шкуру свернули и связали, приготовившись унести ее с собой. Потом мы начали заворачивать его в новое сырое одеяло. И тогда я впервые услышал жизнь в теле предка. Он не был мертв, он вибрировал, от него шли живые токи. От прикосновения к питательной пелене лицо его посветлело, веки и губы задрожали. Чем больше я вглядывался в это лицо, тем острее в сердце мое проникала догадка, для которой не нужно было слов. И когда я узнал в нем моего недавно умершего отца, волнение мое достигло предела. Отец замычал и стал в изнеможении поворачивать голову вправо и влево, не имея сил сказать то, что он, видимо, хотел мне сказать, стремясь передать мне что-то безмерно важное. Сердце его соединилось с моим, и я увидел, что это я лежу запеленатый в мясную плоть и из последних сил рвуся из нее на волю. У меня нет слов, чтобы описать это состояние, в котором мое прежнее “я”, слившись с охватившим его сиянием, купаясь в нем, все-таки оставалось неущемленным, напротив, исполненным свежести, как только что родившееся. И удивительно, что не было никакой отдаленности от мира, а была новая к нему причастность — изнутри, а не снаружи, как это было раньше. Больше сказать я ничего не могу.

Мои друзья стали заворачивать и связывать новый куль и укладывать его на старое место между столбов. Потом я слышал шаги по ступенькам, пятьдесят ступеней и легкий стук закрывшейся двери. Все это происходило в реальности, а не во сне, ибо никакой другой реальности, кроме этой, нет и не может быть. Где я теперь, и кто пишет эти слова и строки, я не знаю.

Беседа 2

Я люблю Спинозу, особенно его слова: «Теперь яснее солнечного света, что любовь является разумом, поскольку любовь есть бесконечность, а разум бесконечен. Поэтому любовь разумна, а разум должен быть в любви». Ну, может, я не совсем точно передал его теорему, но это очень гармонирует с тем, о чем мы сейчас говорим. Неслучайно Спиноза, которого часто называют пантеистом, чуть ли не основоположником пантеизма, был любимым учителем, — сквозь столетия, — Альберта Эйнштейна. Он говорил, что ему «Спинозы вполне достаточно». Так вот, все эти пантеизмы и прочее — это все больше выдумки схоластов, а интересно-то другое. Действительно, как об этом говорят древние учения и как об этом хранят память очень многие мистические трактаты, сотворение Адама это есть одновременно сотворение всей вселенной, всего мироздания. И сколько смеялись в атеистических брошюрках над тем, что вот, дескать, как это так получается, что солнце, луна, звезды — все это творится для Адама, для человека. Что за абсурд такой! А, между тем, вот открытие совсем недавнее: где-то в начале 20-х годов физика стала к этому приходить и космология, а по-настоящему это сформулировано уже к 80-м годам, это называется «антропный принцип мироздания». Вы знаете, какая выяснилась поразительная вещь? Выяснилось, что тот самый бесконечный радиус, о котором говорил Николай Кузанский, он равняется, если взять за единицу радиус электрона — очень маленькая величина, равняется десять в степени сорок. Вот этот самый бесконечный радиус, практически бесконечный. А минимальный радиус — десять в степени минус сорок. Обратили внимание на «сорок сороков»? И на слово срок», идущее от слова «сорок», как некий знак ограничения чего-то? И тут в связи с этим, конечно, у всех мыслящих физиков и космологов возник вопрос: что ж такое, почему это так может быть согласовано, когда между 10 в 40-ой степени и 10 в -40-ой, — это же такие расстояния, что мы и представить-то их толком не в состоянии, неужели они подобны друг другу и где-то на числе 40 смыкаются? И надо проверить, случайно ли это или здесь сокрыт некий космологический закон, я его условно зову «закон Адама Кадмона», вот этого самого Адама космического. Адам тот самый, у которого дыхание — это пространство, у которого зрение — это солнце, у которого разум — это луна, у которого кожа — это созвездия, у которого земля — это ступни, у которого кости — это минералы... То есть это вселенский человек. Но позвольте, этот Адам Кадмон есть и у индусов, у индусов

Нам показалось уместным включить в номер, посвященный упаковке, три «Беседы» К. Кедрова, поскольку автор в них затрагивает важную проблему *выворачивания*, фактически обратную *упаковыванию*. (Ред)

он называется Пуруша. «Тысячеликий, тысячеглазый Пуруша, только одна четверть твоя простирается на земле, три четверти твои простираются в небо». Или к нам пришедшая традиция «Голубиной книги», или, может быть, не пришедшая, а она одновременно всюду существовала, я к этому склоняюсь, когда спрашивают: «Отчего пошли звезды частые, отчего пошло солнце красное?..» — «Солнце красное от очей Божиих, звезды частые от риз Божиих...», — ну, и так далее. Опять перед нами тот самый образ — вселенский, космический человек, о котором я и говорю, тот самый человек, каким ощутил себя протопоп Аввакум в страстную пятницу, будучи в тюрьме. Почему же отпадение произошло? Что произошло, что случилось? И здесь, конечно, все традиционные, канонические системы напирают на грех. Я сторонник того подхода, который сформулирован Махатмой Ганди, этим великим человеком, который не только лично свят, но и всю Индию путем ненасилия привел к свободе. Хотя, конечно, после этого она пришла и к насилию, и к войнам, мечта Ганди о мире любви и ненасилия — ахимсы — не сбылась. Но все-таки Ганди сумел сделать то, чего никто из политических деятелей не сумел. Особенно хорошо это видно на фоне насильственного пути, который избрала Россия во главе с Лениным. Тот провозгласил насилие, как главный краеугольный камень. В книге «Государство и революция» прямо говорится: главная функция государства есть насилие. Он именно тем отличается от Маркса и Энгельса, что он построил теорию, которую сам на практике воплотил, — теорию социалистического государства. И он совершенно откровенно провозгласил: краеугольный камень — насилие, главная функция. То есть он видел свою роль и свою задачу в том, чтобы осуществлять постоянное насилие. И Ганди, который одновременно, уже начиная с 20-х годов, провозгласил религиозно-мистический принцип ахимсы — ненасилия, коим и привел Индию к свободе. Это поразительно, конечно, одновременно и дьявол, и Бог проводили свои эксперименты на земле. Так вот, Ганди говорил, что очень обрадовался, когда узнал о христианстве, потому что он нашел там очень многие вещи, которые ему с детства по индуистской традиции были близки, — учение о любви к ближнему, учение о всепрощении. Это все-все ему очень близко. Его немножечко поразило, что его друзья христиане, которые, кстати говоря, и обратили его внимание к индуизму, и он индуизмом увлекся именно под влиянием христианства, все время говорили про грех. Но если, говорит он, человеку говорить, что ты грешен, грешен, грешен, мы ж вгоняем его в землю, мы же биваем его лопатой в грязь. Я не хочу ничего опровергать, никакие системы, упаси Боже, нет, я просто говорю о то, что мне открылось, как человеку. Вот в Евангелии понятие греха очень точно Христом определено: грех же состоит в том, что свет был в мире, люди видели свет, а избрали тьму. Послушайте, да это же ведь наша ситуация и есть! Люди избрали плоскую землю, люди избрали солнце вокруг земли, люди избрали свое тело отдельно от своего бессмертного тела, некую косточку внутри персика объявив всем плодом. И в этом смысле, конечно, понятно, что грех Адама это есть некое, я бы сказал, мистическое заблуждение. В чем тайна этого заблуждения? Результат ли это некоего просчета в замысле творца? Мы знаем, что чем гениальнее замысел, тем больше там всякого рода просчетов, это обязательно. В свое время было

сказано очень глубоко, что обезьяна никогда не ошибается в дифференциальных уравнениях, просто потому что она их не решает. Вот и творец решает такую грандиозную задачу, которая превосходит человеческое разумение, как сотворение мира, который стал возможен только вместе с человеком и был возможен только вместе с человеком. Конечно же, он не мог все предугадать и, конечно же, есть вещи, которые, видимо, в его замысел не входили, на то он и Творец, на то он и велик. Кстати говоря, к проблеме греха. Основоположник кибернетики Норберт Винер, который пришел к религии через кибернетику (он принадлежал к высокой англиканской церкви), написал дивную книгу, она у нас издана, «Творец и робот», где он поставил задачу с чисто кибернетической точки зрения: может ли творец создать систему, которая более совершенна, чем он сам? Обратите внимание, что если на место творца поставим Творца мироздания, а на место системы, которую он творит и которая, он хотел бы, должна быть более совершенной, чем он сам, — человека, то очень похожая задача. И отвечает, что с точки зрения кибернетической такая возможность есть. На то он и Творец, чтобы быть выше себя. В творчестве, — это отмечал Бердяев, — мы всегда выше самих себя, и в этом мы подражаем Богу. А с другой стороны, как раз вот Норберт Винер поставил этот вопрос: откуда возникло представление о полной как бы непогрешимости Творца? Ведь, наоборот, представление о всепроникаемости, всеуправляемости и непогрешимости свойствен примитивным системам. Чем примитивнее система, тем она больше все контролирует. Все и вся. Чем система более совершенна, тем больше степеней свободы дается внутри нее всем ее частям. И в этом смысле грех как бы запрограммирован, потому что запрограммирована возможность отпадения, возможность прегрешения, то есть возможность погрешности в решении таких высоких задач — в духовных дифференциальных уравнениях. И человек, конечно, такие ошибки допускает, и эти погрешности я и называю грехом. Но значит ли это, что надо все время думать только о погрешностях и ошибках? Да тогда ничего же не сделаешь, тогда так и будешь сидеть и твердить: «Моя вина, моя вина, моя великая вина», — это знаменитая католическая молитва. Я не говорю, что она плохая, очень хорошо иной раз взглянуть на себя и ужаснуться каким-то вещам в себе. Но мне как-то более свойственно, не столько ужасаться тем несовершенствам, которые есть во всяком человеке, сколько удивляться тому, что в нем заложено Творцом, как совершенство. И здесь хотелось бы повторить удивительные слова Эйнштейна: «Самое поразительное в этом мире, это то, что он еще и познается при этом». Мало того, что он такой сложный, такой невероятно запутанный, но он еще и познается. Вот это уж действительно чудо, потому что с точки зрения научной этого быть не должно. И вот, возвращаясь к вашему вопросу об Адаме Кадмоне, о человеке космическом, неожиданное подтверждение пришло со стороны науки. Выяснилось, что если бы не было согласованности мироздания на уровне макромира 10<sup>40</sup> и на уровне микромира 10<sup>-40</sup>, то прежде всего не было бы этого мира. Не было бы галактик, не было бы солнца, планетных систем, не было той планетной системы, в которой пребываем мы с вами, не было бы жизни на земле. Поэтому на вопрос: «Что было бы, если бы Господь сотворил мир иначе, и не было бы этой тончай-

шей согласованности?» — был ответ с трибуны: «Не было вас, задающего этот глупый вопрос, и меня, на этот вопрос отвечающего». То есть этот принцип согласованности мира, на макро— и микроуровнях, таким образом, чтобы был я, задающий idiotский вопрос, и я, на этот вопрос отвечающий, для этого нужно, чтобы Творец как бы заложил в основе мироздания человека, чтобы он был. И этот принцип был назван антропным принципом мироздания. Причем, антропный, а проще говоря, человеческий, принцип мироздания делится на два положения: сильный принцип мироздания и слабый. Космологи разделились. Я сторонник сильного принципа, некоторые сторонники слабого. Слабый принцип гласит: вселенная устроена таким образом, чтобы в ней появился человек. То есть это уже близко к Адаму Кадмону. Творец творит вселенную, но одновременно творит Адама Кадмона. А другой, более точный принцип, это сильный, он в отличие от слабого гласит: вселенная устроена таким образом, потому что в ней есть человек. И это уже полностью соответствует тому, о чем задан вопрос, а именно: вселенная такова, потому что мы ее таковой видим. Приведу пример, может быть, наиболее такой ясный, поскольку говорится, что лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Вот как раз со зрением мы и приведем пример. Потрясающий совершенно пример. Дело в том, что электрон, да как любая частица, в том числе и фотон — световая частица минимальная, он одновременно волна и частица. В одних опытах он волна, в других частица, но это одна и та же реальность. И вот что интересно, что вся вселенная выглядит так, а не иначе, потому что наш с вами глаз избирает волну. Если бы глаз был устроен иначе, выбирал бы частицу, это была бы другая вселенная. А другая что, ее что ли не существует? Она тоже существует, но она — тот свет. Этот тот же самый свет, но он тот свет, невидимый глазом. То есть когда мы смотрим, мы одновременно творим мироздание. Это относится к зрению, но это же относится и ко всему остальному, ко всем остальным нашим чувствам. Зрение я взял, как самое космически наглядное, еще и в том смысле, что глазом мы видим на расстояние миллиарда световых лет. В этом смысле глаз человеческий совершеннее всех астрономических приборов. Мало того, что мы видим, мы чувствуем. Вот что главное. Сколько наука нас ни убеждала, что надо не чувствовать, а видеть, вне эмоций воспринимать мироздание, мы теперь приходим к выводу прямо противоположному, то есть к выводу религиозному, мистическому. Нет, вот как раз, когда мы видим бесконечность звездную и восхищаемся, вот тогда-то мы ее правильно и воспринимаем. Наш восторг перед ней это есть ее сущность, это и есть ее зримая, чувствуемая глубина. Поэтому когда Ломоносов, открыв бесконечное тело вслед за Коперником и Джордано Бруно, восторженно восклицает:

Открылась бездна, звезд полна.

Звездам числа нет, бездне дна, —

то это восторг не просто оттого, что какая-то бездна открылась, в которой человеку нечего делать. Нет, он ощущает, что это бездна Творца, и он в ней, сотворенный этим Творцом. И когда он говорит: «Песчинка как в морских волнах... так я, в сей бездне погружен, теряюсь, мыслью утомлен», —



то тут возникает этот момент, когда вот еще один рывок, и ты откроешь, что эта бездна вовсе не та, в которую ты погружен, а это бездна, которая в тебе находится. Но для этого рывка человечеству нужно было, видимо, подойти к середине XX столетия, а потом и к концу XX века.

Дело в том, что в XX веке люди наконец-то дозрели до того момента, когда они смогли вывернуться в мироздание. Все дело в том, что возможности человека далеко не исчерпаны, что после открытия той бесконечной трехмерной объемной перспективы, которое произошло в эпоху Возрождения, человечеству предстоит сейчас совершить на основе того, о чем шла речь, для себя, не для кого-то, свое космическое рождение. Вот в Евангелии Христос разговаривает ночью с Никодимом и говорит, что человеку нужно родиться дважды. Там еще у Христа спрашивают, почему дважды, мы же уже родились. Но рождение от плоти есть плоть, рождение от духа есть дух. То есть второе, духовное рождение человека, когда он обретет весь бесконечный космос, как свое собственное тело, когда звезды, солнце, луна станут служить ему, как они служили сотворенному Адаму, когда вся вселенная была единым человеком — Адамом Кадмоном, который по какой-то таинственной причине распался на смертное тело и отдельно — бессмертное, на мироздание, которое перед нашими глазами. Это соединение, собственно говоря, произойдет не столько в будущем, сколько оно произошло и в прошлом, поскольку прошлое, будущее и настоящее — это иллюзия человеческого зрения. На самом деле все существует одновременно. Это был момент сотворения Адама Кадмона. А для нас субъективно это как бы в будущем произойдет, хотя со многими это уже произошло, происходит сейчас и произойдет в ближайшем будущем, когда человек вывернется во вселенную и обретет вселенную, как свое «я». Вот тут нужно обратить внимание на некий опыт мистический, который лучше всего, конечно, передают поэты. Ну, например, Тютчев, когда восклицает: «Час тоски невыразимой, все во мне и я во всем». Всплеск — все во мне и я во всем, все мироздание. Это не просто пантеизм, что все размазано, как манная каша, в мироздании, нет, все во мне и я во всем — личность, я, все сохраняется, и это двуединое тело человек-космос. Это произошло с совершенно конкретными людьми. В частности, с Андреем Белым, когда он в 1914 году поднимался на пирамиду Хеопса вместе с Асей Тургеновой, и за четыре ступеньки до вершины, когда подножье пирамиды исчезло... Я абсолютно уверен, что для того эта пирамида и создана, а Андрей Белый говорит, что арабы знают про этот странный эффект и называют это «пирамидной болезнью» и даже пьют специальный отвар из трав, чтобы этого не произошло. А произошло выворачивание во вселенную. «Исчезло подножие пирамиды, я почувствовал себя, как на некоем астероиде, на небесном теле, — пишет Андрей Белый, — а затем вывернулся наизнанку, и весь зодиак, солнце — все это стало моей собственной кожей. Сам себя обволакивал зодиаком наподобие того, как персик обволакивает косточку. Был косточкой внутри самого себя — персика, сам на себя смотрел многоочитую звездную сферой. И когда я спустился к подножию пирамиды, я стал совершенно другим человеком. Я для этого написал роман «Петербург», чтобы передать это состояние», — говорит Андрей Белый

Вот этот момент обретения космоса, как своего Я, связан, конечно, с разрушением еще одной великой иллюзии плоской земли, а именно: с абсолютизацией внутреннего и внешнего. Для того, чтобы вместить в себя космос... Физически я никому не рекомендую выворачиваться, потому что физически выворачивание, конечно, происходит. Рождение — это что такое? Когда младенец выворачивается из чрева, в котором пребывал, и обретает другое пространство, — это выворачивание. Конечно, выворачивание, когда бутон раскрывается и из него выходит цветок. Конечно, выворачивание, когда из куколки вылетает бабочка и облетает бесконечное пространство. Но человек-то существо настолько совершенное, что ему для того, чтобы вывернуться, ничего ни биологически, ни физически с собой вытворять не надо. Ему достаточно поменять внутреннее и внешнее, понять что это — относительные понятия, относительные, как верх и низ. Ну, вот где верх? Все скажут, верх — этот вверху, где солнце. А низ? А низ — это внизу, где земля. Но поднимитесь над землей на очень небольшое расстояние, как поднимаются космонавты, там уже нет верха и низа. Уже надо условно говорить. И тогда они говорят: верх не где солнце, а там, где голова, а низ, где ноги. Это относительные вещи. И внутреннее и внешнее мы можем также переместить и сказать: внутреннее — это где солнце, условно скажем, на какой-то момент, внешнее — это там, где сердце. Для того, чтобы потом и внутреннее, и внешнее одновременно ощущать как свое двуединое Я. Так случилось с Андреем Белым на пирамиде Хеопса, но Андрей Белый все-таки слушал лекции Штайнера, был антропософом, размышлял на эту тему. Но интересно, что то же самое произошло с человеком, который никак к этому не готовился, а был обыкновенным технарем, так он про себя сказал. Это был американский космонавт Эдгар Митчел. Он приезжал сюда в 84 году и рассказал тогда ленинградским студентам, что, когда он ступил на Луну и посмотрел на землю со стороны, что-то, говорит, со мной произошло странное: «я стал частью вселенной». Но это банальность, каждый человек интеллигентный рано или поздно чувствует себя частью вселенной. А вот другое — выворачивание: «а вся вселенная стала частью меня». Как большее может стать частью меньшего? Когда это меньшее вывернется наизнанку. В данном случае не физически, конечно. Эдгар Митчел так и остался Эдгаром Митчелом физически, а внутренне он вместил в себя весь космос, все мироздание. Я бы не обратил внимания на все эти вещи, если бы мне это было незнакомо. Но я дважды в жизни это все во всей полноте не просто ощутил, а достоверно видел, чувствовал и осязал. Правильнее все-таки сказать — осязал. Потому что это момент, когда от тебя исходит некое излучение, как бы от тебя, а в то же время оно идет к тебе в это же время изнутри. И ты этими лучами, от тебя исходящими, вот так же, как я рукой дотрагиваюсь до этой книги «Поэтический космос», где эти вещи рассказаны, вот так же я дотрагиваюсь до самой отдаленной звезды, до самого отдаленного уголка. Но отдаленный уголок не воспринимается, как отдаленный, а наоборот, он воспринимается, как внутри тебя находящийся. И с временем происходит то, о чем говорил Маяковский: вдруг мгновение растягивается, вмещает в себя прошлое, будущее и настоящее одновременно. И поражаешься, до какой же степени, оказывается, вечность и бесконечность — дос-

тупные вещи. Можно вспомнить этот момент, когда Наташа, влюбленная в Андрея Болконского... Кстати, у Толстого много мистических озарений. Она влюблена, а все вокруг ходят там, размышляют: трудно представить себе вечность, трудно представить себе бесконечность... А Наташа говорит: да что вы, это же очень легко — сейчас есть, вчера было, завтра будет, всегда будет. Она понимает, потому что у нее бесконечное чувство — чувство любви. То, что ощущается в момент выворачивания, есть ни что иное, если перекодировать это на человеческие чувства, как любовь. Вот все, что я вам рассказывал, при всей сложности своей, когда прошлое, будущее и настоящее одновременно вмещаются в одно мгновение, когда мгновение вмещает в себя всю вечность («Фауст» Гете: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно»), вот это все есть ни что иное, как — как бы эквивалентное пространству-времени — выраженное чувство любви. Потому в Евангелии и говорится, что «люби ближнего, как самого себя, в этом весь закон и пророки», и что «любовь никогда не исчезнет, хотя и жизнь прекратится на земле и пророчества умолкнут». Это есть действительно ключ ко всему мирозданию, к тайне бессмертия, к тайне вечной жизни человека. В любви человек познает себя. Не потому любовь проповедуется в Евангелии, что так, дескать, лучше и полезней, как это сейчас сплошь и рядом пытаются представить. Что лучше, конечно, чем друг друга убивать и ненавидеть, лучше любить. Лучше, конечно, но не такой прикладной характер носит эта заповедь. Она носит характер откровения величайшего. Она дарует человеку вечную жизнь не после смерти, но здесь, сейчас, на этой земле. И в этом грандиозная ценность религии. В частности, христианства, которое любовь поставило во главу угла. К сожалению, выворачивание — не программируемый процесс, так же, как и любовь, кстати говоря. Можно сколько угодно себя уговаривать: люби, люби, люби. Ничего от этого не изменится, если любви в тебе нет. То же самое можно сказать о выворачивании. Со мной произошло дважды — в 16 и в 27 лет и больше не было. Но достоверность этого, ясность этого... Примерно произошло то, что Фламарион писал в своей книге: «Если бы звездное небо было видно только в одном месте, то человечество бы устремлялось туда в паломничество, чтобы его увидеть». Так вот, такое паломничество в пространстве и времени — это как бы тот момент, когда я увидел, когда Эдгар Митчел увидел, когда Андрей Белый увидел, когда протопоп Аввакум увидел; я уверен, что есть и опыты других людей, момент, когда человек вдруг обретает бессмертие, вечность, как абсолютно достоверную реальность здесь, сейчас, на земле. Всякое представление о жизни после смерти есть уже реконструкция, исходящая из греха, то есть из погрешности, из отпадения, из ньютоновской системы мироздания, до-эйнштейновской, до-коперниковской. Здесь происходит чудовищное как бы заземление. Человек проецирует погрешности своего зрения на вечность и бесконечность. На самом деле бессмертие должно быть здесь и сейчас. И если его нет здесь и сейчас, то его никогда не будет. В этом смысле я хочу привести замечательные слова Л.Н.Толстого. Однажды к нему пришли представители из секты бессмертников, это одна из разновидностей старообрядческих сект, которые не верят вообще, что человек умирает. И правильно делают, что не верят. И они пришли к Толстому и сказали, что вот

такова их религия. Они не верят, что человек умирает. Толстой не стал говорить, что вот разлагается, гниет и так далее, потому что Лев Николаевич прекрасно понимал иллюзию плоской земли, прекрасно понимал, что нельзя доверять человеческому зрению, мало ли что мы видим. А когда бессмертники ушли, то продолжился разговор. Гольденвейзер сидел, Чертков. Это как раз Гольденвейзер вспоминает, что Чертков спросил: «Лев Николаевич, а скажите, а вы-то верите в вечную жизнь, что она будет жизнь?» Он говорит: «Что значит — будет? Вечная жизнь или есть сейчас, или ее никогда не будет». Вечная жизнь есть всегда. Это чувствовали очень многие поэты, философы, мыслители, космологи, мистики. Они по-разному это выражали, в разных образах. Но, к сожалению, человечество это все воспринимает как некую философскую систему или как некое построение эмоциональное, не имеющее отношение к реальности. Если же эти прозрения, соединяя с личным опытом, соединить с величайшим открытием XX века — с теорией относительности, с антропным принципом мироздания, с квантовой физикой, со всеми вещами, о которых мы сегодня говорили, становится абсолютно ясно, что это и есть ясное, реальное видение мира. По сути дела произошло нечто удивительное. Не случайно на конгрессе по антропному принципу мироздания пошутили: «Что же получается? Астрономы, космологи, философы, физики карабкались на вершину познания, чтобы прикоснуться к тому, как мироздание устроено, в течение столетий. А когда они вскарабкались, вблизи от вершины, они вдруг увидели, что здесь их давным-давно поджидают мистики и богословы». Ибо им-то все это было известно с давних времен. Просто, к сожалению, к их голосу не прислушивались, считали это чисто субъективным знанием, не верили, что субъективному знанию можно доверять, не верили словам Евангелия о том, что царство Божие внутри нас есть.

## Беседа 5

Принято считать, что бессмертие — это некий образ, недоступный человеку, что только боги знают о бессмертии, что человек, поскольку он является существом смертным и преходящим, не имеет личного опыта бессмертия. Правда, в качестве примеров, достоверных свидетельств кое-что сообщается. Ну, например, мы располагаем достаточно красноречивыми свидетельствами людей, которые рассказали о своих переживаниях, но все-таки не совсем после смерти, а после клинической смерти. Клиническая смерть и смерть не одно и то же. И рассказы этих людей, уже теперь в достаточной мере объемные, обширные, изученные и наукой, и засвидетельствованные множеством самых компетентных людей, говорят о том, что сам момент умирания далеко не для всех людей является моментом прекращения жизни в земном понимании этого слова. Момент умирания для многих людей — это пролет по какому-то черному туннелю, прохождение по этому туннелю. Затем он видит себя распростертым внизу. Он видит свое бездыханное тело. Он пытается объяснить присутствующим, что он жив, но присутствующие его не слышат, и только потом осознает, что это другое тело. Разные слова есть для обозначения того тела, которое после клинической смерти человека продолжает жить. Эфирное, астральное, ментальное... множество всяких

названий есть. Смысл же заключается в следующем: это тело, невидимое нашим человеческим взором в обычных условиях, в условиях экстремальных становится видимым. Мало того, что оно становится видимым, но оно сохраняет полностью земной человеческий образ, что чрезвычайно важно. Одно дело, если после смерти человек превращается в некое облачко, в какую-нибудь светящуюся субстанцию, некую точку, и совсем другое дело, если после смерти человек сохраняет пусть и не видимый в обычных условиях для окружающих, но тем не менее именно человеческий облик. Зачем? К чему? В этом кроется очень глубокий смысл. Прежде всего это означает, что не надо с презрением, с недоверием относиться к своему «я», к своему земному облику. К сожалению, христианство и другие религии получили в исторической интерпретации. То есть, не в том виде, как это было сообщено Христом или апостолами, а в том виде, как это пришло к нам, пройдя через средневековые и прочие всевозможные человеческие заблуждения. И это приводит к очень странному, совершенно не свойственному ни Христу, ни апостолам, отношению к земной человеческой жизни, как к чему-то такому, что недостойно даже внимания, что не имеет никакого отношения к вечной жизни. Вот это очень пагубное заблуждение. И, пожалуй, новизна того, о чем я вам говорю, заключается в том, что вечная жизнь состоит из той самой, земной жизни, которой мы живем на земле. И образ наш человеческий сохраняется. Кстати говоря, когда говорится о всеобщем «восстании», воскресении мертвых — «чаю воскресения мертвых и жизни будущего века», то это всеобщее всем восстание мыслится таким образом, что каждый человек восстает в своем человеческом облике. Это то же самое, по образу своему, человеческое тело. Другое дело, что это тело преображенное, обладающее свойством неуничтожимости, бессмертное. С этим телом, уже в отличие от земного, которым мы обладаем, сделать уже ничего нельзя. Но это не значит, что земное тело теперь отброшено, не нужно. Все, что есть в нем прекрасного, нужного, все это в вечное переходит. Неправильно представлять себе небесную жизнь, как отрицание жизни земной. Другое дело, что и в небесной, и в земной жизни есть смертное, и бессмертное. Есть идущее к гибели, к разрушению, и есть идущее к восстановлению, к созиданию и к жизни вечной. Есть образ некой войны, которая идет на небе. Ведь несчастны же архангелы, ангелы, архангел Михаил, Георгий Победоносец с мечом, с копьем, воинство небесное, рать святая. Помните у Есенина:

Если крикнет рать святая:  
«Кинь ты Русь, живи в раю!»  
Я скажу: «Не надо рая,  
дайте родину мою».

Но, казалось бы, это противоречит самой сути христианства. Ведь Христос говорит: «Вложи меч свой в ножны», — а тут воинство, рать. Но, конечно, это особая рать, это воинство небесное, воинство духовное, воинство, которое борется со смертью. И не надо думать, что эта битва идет там — в небесах, за облаками, над звездами, в глубинах мироздания. Она идет здесь, в вашем собственном «я». «Поле битвы здесь — человеческое сердце», — говорит Достоевский, здесь Бог и дьявол борются. Мы в самих себе несем

постоянную войну со смертью, битву со смертью. А раз есть война, то может быть и поражение. Поражение будет заключаться в том, что в человеке может победить сила смерти, сила тьмы. И он может — ему дана такая свобода — выбрать путь гибели, путь смерти. Путь гибели и смерти человек очень легко различает, и Христос дал обозначения четкие. Это вражда, это гнев, это ненависть, это уныние, это скорбь. Путь вечной жизни тоже четко обозначен. Это любовь, надежда, вера, милосердие, прощение, творчество, созидание. Эти два пути в человеке. И человек их выбирает. И здесь никто не имеет права лишить человека воли. Он сотворен существом свободным, и он может выбирать. Кстати, ведь в Евангелии об этом говорится со всей четкостью. Наказание же заключается в том, говорит Христос, что свет был в мире и видели свет, а выбрали тьму. Тут уже воля каждого. И даже чисто внешне, когда мы смотрим на лица людей, очень хорошо видно, на ком лежит тень смертная, а кто сияет. Это вовсе не означает, что тот, который сейчас находится как бы под сенью смерти, никогда ее не победит и не будет причастен к вечной жизни, но, тем не менее, приходится признать, что в этой битве может быть поражение. Но мы, люди, сотворены таким образом, что при нашем желании и при нашей воле мы обязательно побеждаем смерть. Вот поется в пасхальном песнопении: «Христос вокресе из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав». Живот значит жизнь «Смертию смерть поправ» — что это означает? А это означает, что наше смертное тело, наше смертное естество обладает гигантской силой, оно может победить смерть. И вовсе не обязательно после смерти. И вовсе не обязательно при всеобщем воскресении человек оказывается причастен к жизни вечной. Нет, это преображение человека часто, довольно часто происходит уже при жизни. Как это произошло с человеком, которого в христианстве называют богочеловеком, которого почитает христианство как богочеловека, как Сына Божия, с Иисусом, рассказывается в Евангелиях достаточно подробно. Он был рожден, как человек, в человеческом облике, обладал всеми человеческими свойствами, какими обладаем мы с вами, подвержен был печали, горю, чувствовал боль, страдания, ужас смерти. Не будем забывать о том, как Христос страдал в последнюю ночь свою в Гефсиманском саду перед тем, как был распят, как он молился: «Да минует меня чаши сия...» Не надо думать, что кто-нибудь из людей может прийти к бессмертию и к вечной жизни, минуя эту борьбу. Если уж Христос через это проходил, то, конечно, каждому человеку это суждено, ничего не поделаешь. И вот Христос с апостолами поднялся на гору Фавор. И там произошла удивительная встреча. Апостолы, во-первых, увидели, как от Христа пошло ослепительное сияние, ослепительный свет, такой ослепительный, что они даже упали на землю. Представляете, какая это была вспышка светоносная. Он убелился — даже одежда его стала ослепительно белой. Они даже упали на землю, кто-то закрыл лицо рукой, кто-то отвернулся. Но свет этот был не простой, это был свет любви, потому что апостолы почувствовали такую радость, такое счастье, такое блаженство, что они стали просить Христа: «Господи, ну давай же здесь и останемся, сделаем себе куцу и останемся здесь». Куца — это пещерка такая, домик небольшой. На Востоке это легче, чем в России, где холод, снег. На Востоке легче укрыться,

можно вырыть простую пещерку, построить простой шалашик. Кроме того, они увидели, что Христос не один, оказывается. Он тут беседует с Моисеем, которым давным-давно умер, а он ведет с ним беседу, разговаривает с ним. Это так потрясло апостолов, потому что они воочию, своими глазами увидели бессмертное тело Христа и бессмертное тело Моисея. С той разницей, что Моисей свое смертное тело уже оставил к тому времени, и осталось его тело бессмертное, впитав все, что было в смертном теле прекрасного — человеческий облик, человеческий образ, а Христу еще ведь предстояло это. Еще ведь предстояло, еще впереди было. И арест, и суд, и предательство Иуды, и разговор с Пилатом. И пытка, когда солдаты плевали в Христа и говорили: «Радуйся, царь иудейский», — и били его розгами, надев на него багряницу, и когда надели на него терновый венец, колючки, очень жесткие, как железо, я их видел на Востоке, это ужасно, это колючая проволока, они действительно сразу впиваются. И в этом терновом венце он принимал позор от римских солдат, невежественных, не понимающих, что они делают. Он претерпевал муки, боль, страдания. Но это был уже Христос преображенный. Христос, который, будучи на земле, в смертном человеческом теле, уже обрел свое вечное бессмертное тело, которое апостолы видели. Это тело-свет, это тело-сияние. Сияние это иногда не видимо, чаще всего не видимо, не различимо человеческим взглядом, а иногда видимо и различимо. Чтобы не очень перегружать ваше сознание книжными цитатами и ссылками на исторические события, когда от людей, которые обрели свое бессмертное «я», исходило сияние, как от Серафима Саровского, об этом рассказывает Мотовилов, в лесу, среди зимнего леса, когда Серафим Саровский сказал, что надо стяжать Святого Духа... Стяжать. Ну, что такое «стяжать»? Стяжать — это же плохо. Но это плохо, когда это обращено к стяжанию земного богатства, земных сокровищ, без мысли о небесном и о вечном. Христос говорил: «Не копите сокровищ на земле, где ржавчина ест и моль истребляет, а собирайте сокровища на небесах, где ржавчина не истребляет и моль не ест». Так что это за сокровища такие? Это Святой дух. «Дух дышит, где хочет», — говорит Христос. Он пребывает всюду. Для него не существует такого места во вселенной, в мироздании, где бы он ни мог быть и не мог полностью торжествовать. Даже в самых глубинах ада, где грешники испытывают отчаяние и муки, а эти глубины ада могут быть в любом месте нашей земли, в любой комнате, ад тоже, к сожалению, пронизывает все земное пространство, как и рай, как и Святой Дух. Но момент ослепительного сияния — это момент торжества Святого Духа, момент полной победы над адом. Серафим Саровский посреди зимнего леса сказал генералу Мотовилову, своему ученику, что стяжать надо Святого Духа. «А как, как?» — спрашивает генерал. «А вот так, очень просто, — говорит Серафим Саровский, — взгляни на меня». И он увидел, что в этот момент от лица Серафима пошло ослепительное сияние. Такое ослепительное сияние, как будто он глядел на солнце. И этот свет был такой, что ему стало тепло, как летом, он только потом сообразил, что стоит посредине леса, зимнего леса. Вот это есть свет Святого Духа, исихия божественная, божественная энергия, которая изображается на иконах в виде нимба над головой святого. Но этот нимб есть вокруг каждого из нас, Другое дело, что этот нимб быва-

ет затемнен или высветлен, это зависит от состояния нашей души. И не скрыл творец мира, а мир сотворен, и мы с вами сотворены, что в тот момент, когда в человеке воскресает любовь, в этот момент он начинает светиться — в нем побеждает вечная жизнь. Все, что ведет человека к вечной жизни, ведет его к милосердию, к любви, к прощению, к радости. Все, что ведет к вражде, к разделению, к ненависти, ведет к смерти, к затемнению. Говорится, что мир пребывает в греховном состоянии. Это верно лишь в том смысле, что золото всегда пребывает внутри земли, внутри породы. Но при этом золото — рай, вечная жизнь, небесная вечная субстанция — остается неповрежденной. И не следует смотреть на нашу земную жизнь, как на некую юдоль скорби, что мы-де рождены только для страданий, для слез, для мук, и это культивировать всячески в себе, все время говорить, что, мол, я грешен, я грешен, я не достоин, и всячески себя унижать. Нет, не этого хочет от человека Бог. Он хочет, чтобы человек видел свое бессмертие, свою силу, чтоб он именно в земной жизни, не после смерти, после смерти — это само собой разумеется, а именно здесь, именно в земной жизни увидел свое бессмертное «я». И вот здесь надо вспомнить откровение апостола, когда он сообщает, что в человеке есть несколько тел. Он не говорил: астральное, ментальное, эфирное, телесное, энергетическое и т.д. Он разделил несколько иначе. Он разделил на тело плотское, на тело душевное и на тело духовное. Вот это разделение гораздо более интересное и гораздо более глубокое. Почему? Потому что, когда мы говорим «ментальное», «астральное», это вдали от человеческих чувств. А вот когда мы говорим «плотское», или «душевное», или «духовное», мы знаем, о чем мы говорим. Мы это чувствуем. И, собственно говоря, новизна моего сообщения заключается прежде всего в том, что мы чувствуем свою смерть и свое бессмертие. Мы чувствуем эти три тела. Плотское тело чувствуем? Еще как чувствуем. И когда ему хорошо, и когда ему плохо, и когда ему холодно, и когда ему, наоборот, тепло, и когда оно испытывает наслаждение и радость, и когда оно испытывает страдание и боль. Душевное тело — неужели не чувствуем? Неужели нет у нас ощущения радости или печали, страдания или ликования, любви или ненависти? Это все с душевным телом происходит, и это все мы чувствуем. А ведь это только так говорится, что радуется человек или печален человек. Это означает, что побеждает вечная жизнь или побеждает смерть. Духовное тело... Вот духовное тело это и есть то, что становится видимым и зримым некоторыми людьми, пережившими клиническую смерть. Духовное тело, оно обладает удивительным свойством: все боли, все радости, которые свойственны душевному и телесному телу, в духовном теле есть. Оно отнюдь не бесстрастное. Кстати говоря, к сожалению, это пришло с традицией опять же средневековой и от такого дохристианского, а бы сказал, манихейского (манихейская ересь) разделения мира на мир тьмы и мир света. Отдельно тьма, отдельно свет. Вот тысячу лет царит тьма, вот тысячу лет царит свет. Ормузд и Ариман, добро — зло, резко поляризовано. И поэтому все, что связано с плотью, считалось мерзким, ненужным, здесь зло и все такое. Но нет, это не так. Дело все в том, что зло не бывает зло само по себе, ни в коем случае. Плоть становится злой или наоборот святой в зависимости оттого, чем она одухотворена. Если плоть одухотворена такой

личностью, как Христос или апостол Павел, то в ней нет ничего мерзкого, ничего, подверженного смерти. Она вся уготована вечной жизни, она вся будет сохранена. Вот это очень важное — уважение к себе во всей полноте. Ведь апостол не сказал, что надо убить плотское тело, растоптать, сжечь, испепелить. Он другое сравнение привел. Приводились сравнения с зерном. Христос приводил эти сравнения. Зерно упадает в землю, вот зерно — это плотское тело. Если зерно вы просто разрушите, раздавите, оно не принесет плод. Поэтому относиться к своему телу надо с большим уважением — это зерно. В этом зерне есть душевное тело — это ваши радости, ваши страдания, ваши переживания. И к ним надо относиться с огромным уважением. Это тот зародыш, который в этом зерне. Это то, что потом прорастет телом духовным, а духовное тело — это колос. Вот если правильно взглянуть на человека, то надо представить себе зерно, которое находится в земле, но не разрушенное, а из которого произрос колос. То есть одновременно видеть и зерно, и зародыш, прорастающий в нем, и колос, принесший огромный урожай. На могиле Достоевского, по его завещанию, начертаны слова из Евангелия: «Истинно, истинно говорю вам: аще зерно не умрет, то пребывает едино, аще же умрет, то принесет много плода», — станет колосом. Вот здесь становится понятно, что смерть земная, человеческая смерть, который никто из живущих на земле избежать не может, даже Христос пережил свою смерть. Но только мы неправильно ее видим. Смерть есть не исчезновение вашего тела, а его умножение. Но я бы не стал все эти вещи говорить вам и повторять, потому что, в конце концов, вы и сами можете об этом прочитать и услышать, иногда в искаженной интерпретации, иногда в чистом виде, не в этом дело. Но это еще и мой человеческий опыт. Я дважды это видел своими глазами. Я видел, как все именно тело, и вся именно душа, и весь именно дух становится зримым, но это зримость света. И этот свет, будучи мной и будучи здесь, сейчас, тут, одновременно охватывает все мироздание, которое, скажете вы, там находится, но, нет, каким-то чудом оно одновременно внутри меня. Это столь удивительное ощущение, что в тот момент, когда это произошло, я подумал: «Боже, как же это просто!» Мне было еще пятнадцать лет, я даже как-то не был готов к такому. Я подумал: «Ну, как же это просто! Почему же люди вообще мучаются, думают — жизнь, смерть... Вот же бессмертие». Оказывается, бессмертие вот так же вот реально, я его так же ощущал, ну, как глоток чая. Вот так же абсолютно реально. Свет от тела идет при этом. Была ночь, но среди ночного леса измайловского ослепительный свет, я бы сказал. Но это ослепление особого рода. Вот не то что, как вы на свечу посмотрите, нет, не такого. Это больше похоже на свет лунный такой. Даже в первый момент я подумал, что это лунная ночь, а оказалось, что луны-то как раз не было, ночь была темная. Тем не менее, вот такое ослепительное сияние. И вот этот свет как бы есть момент, когда зерно открывается, колос вырастает. С той только разницей, что зерно отдельно, колос отдельно, колос растет вверх и колос отдельно от зерна, а тут происходит (это представить зримо трудно, но математики это легко представляют) так: чем дальше вы, ваш свет, свет, исходящий от вас распространяется, тем он ближе к вам. И нет никакой разницы между миром, который до этого казался вам внешним, и вашим телом.

Все вашим телом становится, все — ваша душа, и все — ваш дух. Звезды на небе... Они были такими далекими, а тут они, как родинка на теле, вот так ощутимы. Не представимы, а именно так ощутимы. Когда это произошло с Тютчевым, это даже было для него моментом какой-то печали, грусти. Он воскликнул: «Час тоски невыразимой, все во мне и я во всем». Для меня всегда было некоторой загадкой — а почему же это тоска, ведь это огромная радость. Но потом я вспомнил, что и у меня это сопровождалось большой печалью. А печаль, знаете в чем заключалась? Она заключалась в том, что хотелось бы, чтобы это так сохранилось, это правильное ощущение и правильное видение мира, хотелось бы, чтобы я так и чувствовал всегда свое бессмертие, а нет. Условия земной жизни, какие-то особенности человеческого порядка, устройства таковы, что он не в состоянии в условиях земной жизни сохранять вот такое реальное ощущение бессмертия. Оно потом не то чтобы забывается, нет, я помню это, помню постоянно, это самое сильное ощущение в моей жизни. Тем более, что оно потом еще повторилось в 27 лет. Но все-таки его нельзя сохранить, чтобы оно было постоянным. И в этом есть какая-то большая печаль. Словно тебя разлучили с вечной жизнью, словно тебя разлучили с самим собой, словно тебя из рая изгнали. Вот что такое — изгнание из рая, вот что, оказывается, пережили бедные Адам и Ева, наши предки, зерно, из которого мы все с вами произросли. Вот почему рыдал Адам: «Раю, мой раю, как я тебя обрету, как я тебя утратил». Вот о чем рыдал Адам, вот о чем рыдала Ева. Вот каким телом они обладали в раю. Это тело-то особое. Да, оно внешне вот такое же земное, как наше с вами, но оно одновременно звезды, луна, солнце, вселенная видимая и невидимая. И, собственно говоря, нет уголочка в этой вселенной, которое не было бы Адамом. И об этом помнили. Было же представление: есть Адам, а есть — Адам Кадмон. Адам, изгнанный из рая, это просто человек, страдающий, как все мы. А Адам Кадмон — это человек, которому служили звезды, которому служило солнце. Вот часто посмеивались над этим, говорили, что же это, человек — такое малюсенькое существо, а солнце, видите ли, и звезды ему служили. Не надо над этим смеяться. Потому что, вы знаете, наука современная подтвердила в этом смысле правоту, казалось бы, настолько смелых мифов и смелых образов и фантазий мистического опыта. Ведь что открыто? Открыта удивительная вещь, что на уровне макромира... а макромир — это, как вам сказать, максимальный радиус вселенной, всего мироздания. Если сравнить этот образ космический, которым обладает современная астрономия и космология, с чем-то осязаемым и зримым, то скажем, так: макромир — это весь объем человеческого тела, только это тело — все мироздание. И вот этот объем, радиус этого объема равен  $10^{40}$ . Запомните это число — сорок. А минимальная часть человеческого тела, как бы первоатом его, каков он? Ну, берется за минимальную величину само минимальное во вселенной — радиус электрона, и вот если взять его за единицу, то это будет 10, но в степени — 40. И вот когда это увидели, то просто космологи были в некотором замешательстве. Ну, какая связь между частицей, столь минимальной, и между всем мирозданием? Это случайное совпадение, вот эти сорок сороков? Это случайно слово «срок»? Да нет, ничего случайного здесь нет. Потому что, когда

космологи и физики прокрутили мысленно, а что было бы, если бы не было этой согласованности — сорока на уровне макромира и сорока на уровне микромира, то ответ был неожиданным: тогда нас бы с вами, друзья, не было. Не возникла бы наша вселенная, не было бы ни солнца, ни луны, ни звезд, ни меня, здесь говорящего, ни вас, слушающих. Это означает, что вселенная действительно является огромным нашим бессмертным телом. И огромным, громадным — 1040, и минимальным — 10-40. Но мы это тело не всегда чувствуем. А что здесь удивительного? А вы свое тело всегда чувствуете? Вот руку отлежали, она онемела — вот вы ее и не чувствуете. Вот мы в нашей земной жизни находимся в состоянии такого онемения, когда все мироздание и весь космос воспринимаются нами, как чужое, как не наше, как онемевшее. А момент восстановления, воскресения — это момент, когда онемевшее обретает полнокровное бессмертие, и мы становимся всем мирозданием.

Наша сегодняшняя беседа была посвящена всему, о чем мы говорили в предыдущих своих встречах. Но разница заключается в том, что я пытался это просто рассказать, что называется, от первого лица, как о своем личном опыте.

## Беседа 6

Шестая наша беседа — это продолжение пятой. Я еще раз хочу напомнить вам об опыте личного бессмертия, которое пережито людьми, и пережито не после клинической смерти, а пережито в нормальном состоянии, здесь, на земле. Сказать, что такие случаи многочисленны, будет преувеличением. Но сказать, что такие случаи редки, тоже будет преувеличением. На самом деле это случается гораздо чаще, чем многие думают. Я много раз в этом убеждался. Часто после бесед, вот таких, как сегодняшняя, ко мне подходили люди и говорили: «Но я же это пережил в детстве», — часто в 14-15 лет. Или: «Со мной это было там-то и там-то». Очень интересный был случай, когда поэт Вергелис в 84 году, когда я рассказывал об этом в его журнале «Советиш Геймланд», тогда все это еще было запрещено, не разрешалось, но все-таки меня пригласили, попросили рассказать, он меня внимательно слушает и говорит: «Послушайте, все, что вы рассказываете, это абсолютно точно». — Я говорю: «Я-то знаю, что это абсолютно точно, я это пережил». — «Да, но я-то это тоже пережил, потому что я прыгал с парашютом, — он был десантником, — и я пережил этот момент, когда падал, я прекрасно это знаю, и выворачивание, и что весь мир становится твоим телом, и вы, пожалуйста, рассказывайте дальше, потому что это правда, это так и есть». Меня очень растрогало, что человек меня уговаривает рассказывать. А я не могу не рассказывать, потому что это настолько яркое, настолько сильное ощущение жизни, что по сравнению с ним все остальное кажется мне просто пресным, скучным и неинтересным. И я вообще не очень хорошо понимаю людей, которые любят в искусстве смотреть на то, что они и без того видели постоянно в повседневной жизни. Меня всегда интересовал предельный опыт художников, предельный опыт поэтов. То есть предельный, который находится за пределами сегодняшнего, повседневного земного существования, когда вдруг открывается то, что невидимо простым взором.

И вот в этом смысле мы должны ясно осознавать, что лень, духовная, душевная, физическая, она, конечно, не способствует познанию вечной жизни. Или лень эстетическая, когда человек не хочет видеть то, что ему кажется незнакомым, когда он раздражается, когда он желает, чтобы ему показывали только то, что он видел до этого. Все это уводит от вечной жизни. Потому что вечная жизнь обладает одним удивительным свойством. С одной стороны, в ней присутствуют все элементы этого нашего мира. И я не знаю, насколько это было понятно, но я все время говорил и сейчас на этом остановлюсь, что наша вечная жизнь состоит из нашей земной жизни, прожитой здесь, на земле. Непонятно, скажете вы, как же так, моя земная человеческая жизнь, она, дай Бог, продлится 120 лет, я желаю всем по 150 прожить, очень хорошо, но ведь не больше же. Ни в коем случае не больше. Хотя в конце XIX века и в начале 20-го были люди, которые видели Наполеона, и сейчас время от времени обнаруживаются долгожители, которые помнят конец XIX века. Но не более того. К сожалению, увы, библейская граница и библейское высказывание: «Что человек — срок жизни его 70 лет», — но это не значит, что каждый человек живет 70 лет, а просто средняя продолжительность жизни такова, она остается. Это и есть предел. Позвольте, а на каких часах отмерены эти 70 лет? Ну, как на каких часах? У кого электронные, у кого механические, вот они отмеривают круги... А что это за круги они отмеривают? Ну, отмеривают в течение суток движение солнца вокруг земли... Стоп, уже обман. Не движение солнца вокруг земли, а движение земли вокруг солнца. Но и это движение обман. Ведь дело все том, что мы видим этот круг лет — год, день, минута — ощущаем это время. Мы видим в земных измерениях и в земных масштабах. Между тем, величайшее открытие начала XX века, и так оно и остается величайшим открытием XX века и, я подозреваю, что это открытие, может быть, самое величайшее открытие и для следующего тысячелетия, — теория относительности Альберта Эйнштейна, которая на самом деле никакая не теория, а реальность, которая открылась. А реальность открылась вот такая: это не физика и не космология, а это истина нашей с вами человеческой жизни, что, оказывается, время и пространство сами по себе не существуют. Они становятся большими или меньшими в зависимости от скорости движения. Ну, а что такое скорость движения, как ее измерять? Для того, чтобы измерять скорость движения, знаете, как бы мы ни вертели, надо чтобы был кто-то, кто измеряет. Чтобы кто-то смотрел на часы, кто-то сверял с часами и т.д. То есть опять мы сталкиваемся с нашим земным зрением, с нашими земными часами. И даже Эйнштейн в своей теории относительности мысленно нарисовал поезд мчащийся, человечки измеряющие с часами на руках... Но вот этих мысленных человечков с часами на руках он расставил не в нашей земной реальности, а он их разместил, шутка сказать, на лучах света. По вселенной мчится свет, он мчится со скоростью 300000 км/сек. Кстати говоря, вот эта скорость, предельная физическая скорость, я не говорю о духовном свете, а для физического предельная скорость — это 300000 км/сек. А почему она предельная? Она предельная не потому, что нельзя быстрее мчатся, а потому, что если вы мчитесь со скоростью 300000 км/сек, то уже время и пространство для вас превратились в нуль. Пожа-

луйста, сделайте над собой невероятное усилие, попробуйте представить себя, что ваши часы все время показывают нуль. Вот если бы вы были ангелом светоносным и мчались со скоростью света, как мчатся ангелы по вселенной, у вас все время на часах был бы нуль, то есть вечность, то есть бесконечное количество времени. Вот в чем дело-то. Это удивительная вещь: чем ближе к скорости света, тем время и пространство становятся все меньше, меньше, меньше и исчезают совсем. Есть только бытие света, вечная жизнь света. Но мы ее на земле ощущаем только опосредствованно. Мы ее ощущаем, мы о ней знаем. Это духовная, это светоносная жизнь. Мы ее пытаемся изобразить. «Троица» Андрея Рублева — это жизнь со скоростью света. При этом обратите внимание на парадокс: скорость света — это так быстро, что как бы быстро ни взмахнул рукой, что бы ни сделал, все равно это по сравнению со скоростью света — просто черепашие движение. А, между тем, ангелы «Троицы» Рублева — в застывшей позе, и это мгновение длится вечно. Ангелы указывают на чашу, они окружают эту чашу — вечно длящееся мгновение. Вечное мгновение. Да, именно так выглядит каждое мгновение человеческой жизни, если смотреть глазами света, оттуда. А что значит — оттуда? А мы с вами из чего сделаны? Из материи? А что такое материя? Это ступивший свет. Это свет, замедлившийся, затормозивший свое движение. Это свет, как бы временно приостанавливающийся. А вот от нас исходит масса излучений, иногда невидимых, иногда фиксируемых приборами. Как предполагается, от нас еще исходит неуловимое гравитационное излучение, которое мгновенно пронизывает вселенную, нейтринное излучение. И мы это чувствуем. Вот в момент выворачивания, я тогда не знал ни о каких нейтринных, гравитационных излучениях, а, тем не менее, я знал, что они есть. Потому что в это мгновение я почувствовал, как я сам из себя излучался и одновременно в себя возвращался. Раньше, чем излучение от меня исходило, оно уже в меня возвращалось. Это удивительная вещь. Чтобы это изобразить, нужно изобразить языком современного искусства. Это будут картины Сальватора Дали или Пикассо, и это будет свечение полотна Рериха, возможно даже, трудно сказать, но ясно, что образы для этого должны быть необычными. И вот я вам в прошлый раз рассказывал и говорил, что ни один я пережил выворачивание. И я приводил примеры, я их сейчас перечислю.

Протопоп Аввакум. Излучения от его тела разрослись, и он обрел свое «я», свою вселенную, он понял, не понял, а почувствовал, что солнце, луна, звезды — все внутри него находится. Это обретение своего «я» произошло с Аввакумом при жизни. После этого его уже сожгли, а он уже был со своим бессмертным «я», со своим бессмертным телом.

Американский космонавт Эдгар Митчел. Улетал он на Луну обыкновенным, как он себя называет, агностиком. На Западе редко кто называет себя атеистом — отрицающим существование Бога. Чаще люди, не испытывающие интереса к религии, к мистике, называют себя агностиками. То есть они, в общем, не отрицают, что что-то есть, но они говорят, что человек не обладает способностями это «что-то» узнать и увидеть — куда ему, и занимаются земными, техническими проблемами, не уходя в дальние тайны космоса. Таким был Эдгар Митчел — до того момента, как он ступил на Луну. А вот ко-

гда он ступил на Луну, вот что с ним произошло. Когда он встал на лунную поверхность, он взглянул на Землю. Вот тут попытайтесь себе представить этот момент чисто психологически. То вы все время на Луну смотрели с Земли, а тут вы на Землю посмотрели с Луны. Вас в буквальном смысле перевернуло — произошло выворачивание. И с ним это и произошло. Я сейчас повторяюсь, я это прошлый раз говорил, но мне хочется напомнить вам, чтобы это не ушло из памяти, что бы вы удостоверились, что эти вещи происходят и происходят сейчас, не так же давно это было. И он говорит: «Я почувствовал, что вся вселенная стала частью меня». Какой абсурд, скажете вы — «вся вселенная частью меня». Я стал частью вселенной — это понятно, потому что вселенная огромна, а я маленький такой, я ничтожный, пылинка в мироздании. А как это может человек — такая былиночка, пылинка, которую в микроскоп не разглядишь из созвездия Лебедя уже или в телескоп, а чтобы он вместил в себя всю вселенную, и чтобы вся огромная вселенная стала частью его. Такое, друзья, возможно. Знаете, как это представить лучше всего? Представьте себе младенца, находящегося в материнской утробе. Младенец, конечно, меньше утробы, ну, не настолько, насколько человек меньше вселенной, но, условно говоря, пусть утроба — это вся вселенная, а мы — пребывающие в ней младенцы. Вот как младенцу вместить в себя всю вселенную? Как ему ее увидеть? Один способ для него — это родиться и оказаться во внешнем пространстве, увидеть со стороны, что и происходит в момент рождения. А другой — это, будучи еще в утробе, вывернуться наизнанку. И тогда он изнутри охватит собою, всю поверхность своего «я» он обхватит это пространство. При выворачивании такое возможно. Вы знаете, это происходит с бутоном: бутон раскрывается, и цветок раз — охватывает все пространство вокруг. Это происходит с бабочкой, когда она вылетает из куколки, раскрывает крылья по всей вселенной, и все пространство оказывается ей принадлежащим. Это произошло с Эдгаром Митчелом. Он вывернулся, он вместил в себя всю вселенную и все мироздание. Мироздание оказалось меньше, оно оказалось частью его. Самое поразительное, что вот я беседовал с вами, перечислил все эти случаи и думал, что это все — из того, что мне известно. Оказалось, что нет. Совсем недавно я услышал интервью Эрнста Неизвестного, нашего замечательного скульптора, который в свое время был подвергнут осмеянию Хрущевым на выставке МОСХа (потом он создал памятник Хрущеву на Новодевичьем кладбище), навлек на себя большое недовольство властей, уехал в Америку. В один из приездов сюда он рассказывал удивительную вещь. А почему вот... Вот еще это очень трогательно, кажется, Микоян пытал Эрнста Неизвестного: «А почему это у тебя в человеческом теле дырка такая? А, это снарядом, наверно, пробило, ты же фронтовик». А дырки вот почему. Оказывается, Эрнст Неизвестный пережил выворачивание и пережил он следующим образом. Это, говорит, было со мною, еще в молодости, когда я почувствовал, что от моей головы, от глаз пошло такое излучение, излучение, излучение, и все звезды оказались внутри меня, этим излучением охваченные. Но это очень, говорит, трудно передать. Но нам было бы уже не трудно, мы сразу бы уже поняли, о чем говорит Эрнст Неизвестный. Вот это он пытается передать в своих скульптурах, вот поэтому они у него так выворачиваются в такие необычные пространства, чтобы уйти от обычного земного зре-

ния, открыть зрение, открыть небесное видение. И вот тогда открывается удивительная вещь: меньшее вмещает в себя большее. Об этом говорит Христос апостолам. Вот апостолы спрашивают: «Кто из нас будет первым в царствии небесном?» — «Последние будут первыми», — отвечает Христос. Или возьмите заповеди блаженства Христа. Они все построены не на отрицании земной жизни, а на ее преобразении. «Блаженны нищие, ибо они обогатятся... Блаженны изгнанные правды ради, ибо они сынами Божиими нарекутся... Блаженны плачущие, ибо они утешатся...» То, что в этой жизни идет со знаком минус, — плач, страдание, изгнание, умаление — в вечной жизни становится плюсом. Это есть как бы накопление небесного капитала, то, что Серафим Саровский называет стяжание Святого Духа. То есть это законы Царствия Небесного, они действительно отличаются от земных законов, так же как законы теории относительности отличаются от законов той физики, что мы проходили в школе. Христос сам говорит: «Царство мое не от мира сего». Или вот он пытается объяснить апостолам, как устроено Царствие Небесное. Апостолам же страшно интересно: где мы разместимся, да как все умершие воскреснут, да где они будут жить, да как они будут... Христос сказал: «В доме Отца моего обителей много». Он не стал им объяснять устройство. Но когда они его просили рассказать о Царствии Небесном более подробно, он прибегал к совершенно земным сравнениям. Он сравнил Царствие Небесное знаете, с чем? С дрожжами! Он сказал, что Царствие Небесное — это как дрожжи в хлебе: их не видно, но они-то и есть душа хлеба. Вот так вечная жизнь, царство это космическое. Его не видно, но оно есть в нас, как дрожжи в хлебе. И эти сравнения очень важные. Или он сравнил Царствие Небесное с томлением невесты по своему жениху. Вот так же, как невеста томится по своему жениху, вот так человек томится по царствию небесному. Радость обретения Царствия Небесного такова, какова радость невесты, которая обрела своего жениха. Это есть в песнопениях, в богослужениях. Во время пасхального песнопения поется: «Се жених грядет во полуночи», — то есть Христос приходит, невеста ждет и обретает его. Церковь — невеста Христова. То есть видите, когда говорится о царствие небесном, то говорится о совершенно земных вещах. И не было бы этих земных вещей, мы бы не могли представить себе Царство Небесное. Оно и есть то самое — вот эта наша земная жизнь. Но только увидеть ее надо небесными глазами, в космическом сиянии, в космическом свете — со скоростью световой. И тогда каждое мгновение нашей жизни становится бесконечным, растягивается до бесконечности. Здесьним взглядом: я говорю с вами, и это сейчас есть, а потом исчезло, прошло, закончилась беседа. А если посмотреть на это со световых скоростей, это мгновение длится бесконечно долго, вечно. На часах вечности ни один миг нашей жизни не утрачивается. Все сохраняется там, все там существует. Поэтому надо понять, что вечная жизнь соткана из радостей и страданий нашей земной жизни. Просто взгляд на эти страдания будет теперь уже другой, и то, что казалось страданием, в преобразенном виде преобразуется в радость. На этом построена мудрость, великая мудрость христианского богослужения, когда приносится жертва крестная. Евхаристия — это же жертва Христова, это распятие. Или в Пасху, страстная неделя, плач, страдания, оплакивание Христа, но в ней уже содержится зерно радости вечной жизни,

радости обретения этой вечной жизни, которая в ней, в радости воскресения, которое в ней. И, собственно говоря, ведь смысл страданий Христа — страдания сами по себе не имеют смысла, они ужасны, они бессмысленны, — но смысл их открывается в воскресении. Видеть воскресение постоянно перед своими глазами, чувствовать его постоянно, ощущать его, к сожалению, сие не есть удел человека, сие есть удел ангелов небесных, которые в радости это видят и поют хвалу Богу постоянно. Но это не значит, что мы этого не видим и этого не слышим. Это все в нас есть. Свое бессмертие мы несем в себе. Оно принадлежит нам. Надо только вспомнить, надо только увидеть. И для того, чтобы увидеть, не надо садиться в ракету и со световой скоростью отправляться в тридесатое царство, в тридевятое государство, что и есть, собственно говоря, назначение скорости света в сказках. А нужно взглянуть на себя, почувствовать себя, быть верным самому себе. И тогда перед вашими глазами откроется мир Царствия Божия, Царствия Небесного. Оно соткано из вашего «я», оно соткано из вашего света, из вашего сияния, из вашей любви, из вашего страдания. Оно здесь, сейчас, с вами.

Можно момент обретения человеком вечной жизни, момент выворачивания сравнить с тем, как делается челн. Берется дерево и из него выдалбливается челн. Потом этот челн пускается по воде. Я попытался это передать, но только этот челн как бы изнутри делается, как бы космос его творит, чтобы он уплыл в мироздание.

Тебя долбят изнутри  
и вот ты — челн из зыби  
В глазной изнанке нет горизонта  
угольный зрачок стекает с резьбы винта  
Небо — гаечный ключ луны —  
медленно поверни  
Из резьбы вывернется лицо  
хлынет свет обратный  
на путях луны в пурпурных провалах  
друг в друге алея  
Марс Марс  
каменное болото  
костяное сердце  
отзовись на зов  
Кто поймет эту клинопись  
провалов носов и глаз  
в сияющей извести  
зияющие провалы  
Твоя звенящая бороздка  
долгоиграющий диск черепной  
повторяющий вибрацию звонких гор  
В этом извиве прочтешь  
ослепительный звук тошнотворный  
и затухающий взвизг  
при скольжении с горы вниз



в костенеющую черепную изнанку  
За этой свободой  
ничем не очерченный  
не огащенный  
не ищи знакомых призраков  
не обременяй громоздким  
твое грядущее шествие в незавершенность  
И когда эти камни  
эти щемящие камни  
отпадая от тела  
упадут в пустоту  
ты пойдешь по полю  
наполненному прохладой  
отрывая от земли букет своих тел.

**ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА**  
**ТЕЛО КАК ОБОЛОЧКА**  
**НАБРОСКИ К ТЕОРИИ МНЕЗИЧЕСКИХ АВТОМАТОВ**

**I. ОДЕЖДЫ АРЛЕКИНА**

*Лейбниц, Хогарт и галантный век*

*“Природа... есть *coustume de Dieu*”*

— Г.В.Лейбниц.

**Бог сокрытия и неразличия**

Природа предстает у Лейбница в образе Арлекина (одна из главных масок комедии дель арто): "...главнейшим принципом природы для меня является принцип Арлекина, императора Луны (с которым, правда, я не имел чести его обсуждать). Принцип этот состоит в том, что *свойства вещей всегда и всюду являются такими же, каковы они сейчас и здесь.*"<sup>1</sup> Было бы желательно отличать философский принцип от мифологемы и фигуры (персонажа). Принцип как непеременимое и начальное условие возможности всех философских суждений. Мифологема — формальная оснастка мифа: отграниченная область событий, которые сопровождают рождение и поступки мифологического героя. И, наконец, фигура — это эмблема, иконографически представленный образ философской системы в целом. От фигуры можно перейти к мифологеме и далее к принципу. Имея вполне определенное представление о положении персонажа по имени Арлекин в театре комедии дель арто, нельзя ли задаться вопросом о мифогенезисе этой странной фигуры.<sup>2</sup> Есть ли у нее двойник в мировой мифографии? Такой фигурой, как мне кажется, является *трикстер* («волшебный герой»): тот, кто устраивает трюки, дурачит, обманывает, крадет, провоцирует, нарушает порядок, все убыстряет и заставляет изменяться, тот, кто сам не перестает меняться, и может быть всем, чем угодно. Великий мим, обманщик, колдун, андрогин. Комическая площадно-карнавальная пластика Арлекина ему наследует. П.Радин, первооткрыватель мифологемы, дает обобщающее пояснение: «трикстер» — «существо, лишенное различий», т.е. существо, которое находится в становлении и поэтому ни в чем себе не тождественно.

«Символ воплощаемый Трикстером, не статичен. Он содержит в себе обещание различий, обещание бога и человека. Поэтому каждое поколение истолковывает Трикстера заново. Ни одно поколение не может понять его полностью и ни одно не может без него обойтись. Но каждое поколение вынуждено было включать его в свою теологию и космогонию, несмотря на то, что понимало: он не вполне подходит ни тому, ни другому, ведь он представляет собой не только лишенное различий далекое прошлое, но и настоящее внутри каждого челове-

<sup>1</sup> Г.В.Лейбниц. Сочинения в четырех томах. М., «Мысль», 1984, с.389. (Здесь и далее *Авт*)

<sup>2</sup> Маска Арлекина в комедии дель арто (комедии масок) появляется достаточно поздно, к середине XVII века.

ка, также лишенное различий. В этом причина всеобщего и постоянного к нему интереса. Так он стал и поныне остается для каждого человека всем — богом, животным, человеком, героем, шутком, тем, кто был прежде добра и зла, отрицающим, утверждающим, разрушителем и творцом. Если мы смеемся над ним, он ухмыляется нам в ответ. То, что происходит с ним, происходит и с нами».<sup>3</sup>

Итак, это странное существо беспорядка может быть и всем, и ничем. Трикстер всегда в *чем-то*, будто бы и не имеет собственного облика: то он живет в пустом черепе зверя («... с головой, безнадежно запертой внутри лосяного черепа, лежит под своим енотовым одеялом»), всегда покрыт каким-то кожами, «вторая кожа» его и есть настоящая («когда вел себя как насмешник и шут, просто надевал воронью кожу»); всегда не сам, а очередная маска или покров, и также как Арлекин предпочитает замазывать лицо «черной краской».<sup>4</sup> Его тело разбросано, он им не управляет, да и часто не опознает его в качестве своего; принимает за реальность собственные видения и галлюцинации; как только он вмещивается в происходящее, как тут же ход событий или расстраивается, или оборачивается на противоположный. И у Арлекина одежда из лоскутков и разного тряпья, сначала ее рисунок неотчетлив, но позднее, по мере стабилизации маски становится строже, и составляется из разноцветных треугольников. Лохмотья его — не просто эмблема карнавального образа нищеты, это еще и указание на способность Арлекина внезапно появляться и исчезать. Карнавальная пестрота — его убежище. По ранним свидетельствам о комедии дель арто можно представить себе момент «вступления» Арлекина в сценическое действие: он появляется из складок занавеси, от которой неотличим, — из самой сгущенной пестроты мира. И тут же действие убыстряется, получает соревновательный характер. Так же, как и древний трикстер, он — великий спорщик.

### Что значит император Луны?<sup>5</sup>

Особые качества трикстера позволяют К.Юнгу определить его как архетип *тени*.<sup>6</sup> Действительно, все и всюду отражающий; тень всего, но не отражение, а как бы смутная имитация неподражаемого. Момент подлунности, «лунное существо», и не от мира сего, в то же время его отражающее, и

<sup>3</sup> См. П.Радин. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г.Юнга и К.К.Керенки, «Евразия», СПб., 1999, с.239.

<sup>4</sup> Там же, с.218, 219.

<sup>5</sup> Ср. «Можно было бы почти сказать, что в лунном царстве Арлекина все происходит, как у нас. Правда, о лунах (являющихся только спутниками) судят совершенно иначе, чем о главных планетах. Кеплер оставил небольшую книжку, содержащую изобретательную фантазию о положении на Луне. А один остроумный англичанин дал занимательное описание выдуманного им испанца, которого перелетные птицы занесли на Луну. А не говоря уже о Сирано, отправившемся впоследствии отыскивать этого испанца. Некоторые остроумные люди, желая дать прекрасную картину загробной жизни, заставляют блаженные души кочевать с одного светила на другое, и наше воображение находит здесь частично ту прекрасную жизнь, которую можно приписать духам». (Г.В.Лейбниц). Сочинения в четырех томах. Том 2, М., «Мысль», 1983, с.486.)

<sup>6</sup> См. К.Г.Юнг. О психологии Тристера. — П.Радин. Трикстер, с.274.

способное его его имитировать с поразительной ловкостью, правда, шиворот-навыворот. Арлекин — повод к *метаморфозе* (не метемпсихоз, т.е. не перерождение души). Но главное все-таки, что составляет сущность этой маски в комедии дель арто, это уже не только *сокрытие и неразличие*, но быстрые *переходы*, почти мгновенные, от темного к ясному, от неразличия к различию, так сказать, кружение и блеск переходов. Всегда на границах и никогда не в центре. Нет такого восприятия в пределах человеческого опыта, которое могло бы противостоять пре-формирующей активности Арлекина, т.е. не имеющей ни начала, ни конца. В восприятии *различают*, но видимость сокрытия снова все смешивает и переводит в «смутное», «неясное» и «неотчетливое». И потом все идет в обратную сторону. Ничего устойчивого. И Арлекин таков, потому что он все помнит и все забывает...словно обладает странной памятью, которая себя не помнит. Это солидарно лейбницевской идеи *видимости* бытия.

Маска Арлекина двуполярна, она включает в себя два образа: один представляет простака, весельчака, обжору, но другая, — силы подлунные, inferнальные, волшебные.<sup>7</sup> Между этими крайними позициями и колеблется в комедии дель арто вся пластика роли, она тем и сложна, что ее исполнителю необходимо владеть всеми оттенками, нюансами, приемами этих бесконечных и все снова возобновляемых переходов от одного образа к другому. Мало этого, от актера требуется еще тренированная память тела, ибо оно должно помнить весь каскад трюков, а также помнить наизусть набор речевых стереотипов, соответствующих канону маски. В терминах Лейбница каждый актер комедии дель арто выдающийся *комбинаторик*, его импровизации строятся на перемещении и неожиданном столкновении между собой стереотипов, ожидаемых трюков и «непроизвольных» реакций, но при этом запрещено какое-либо произвольное изменение рисунка роли.<sup>8</sup> Отли-

<sup>7</sup> Мейерхольд, глубокий знаток комедии дель арто, дает прекрасное описание маски: «Это актер искусством своего жеста и движения заставляет зрителя перенестись в сказочное царство, где летает синяя птица, где разговаривают звери, где бездельник и каналья Арлекин, ведя свое начало от подземных сил, перерождается в простака, совершающего поразительные штуки. Арлекин - эквилибрист, чуть ли не ходок по канату. Его прыжки выражают необычайную ловкость.Его шутки *ex impro- viso* поражают зрителя той гиперболической невероятностью, которая даже не снилась господам сатирикам. Актер - танцор. Он умеет танцевать как грациозный монферени, так и грубый английский джиг. Актер умеет заставить плакать, а через несколько секунд смеяться. Он держит на своих плечах толстого Доктора и в то же самое время прыгает по сцене, как ни в чем не бывало. То он мягок и гибок, то неуклюж и неповоротлив. Актер владеет знанием тысячи различных интонаций, но он не подражает с помощью их определенным лицам, а пользуется ими лишь как украшением и дополнением к своим разнообразным жестам и движениям. Актер умеет своим телом чертить по подмосткам геометрические фигуры, а иногда прыгать бесшабашно и весело, как бы летая по воздуху.

На лице актера — мертвая маска, но с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой». (В.Э.Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая, 1891-1917, «Искусство», М., 1968, с.219.)

<sup>8</sup> Ср. «Комедианты штудируют и снабжают свою память большой семьей вещей, как-то: сентенции, мысль, любовные речи, упреки, речи отчаяния и бреда; их они

чие одной маски от другой — неперемное условие игры. И вот здесь, в этом сочетании необходимости и свободы, открывается суть импровизации как комбинаторного искусства. И только способность помнить дает актеру свободу *ex improviso*, принуждая его к необходимости следования судьбе своей маски.

Можно высказать предположение, почему Лейбниц избирает образ Арлекина в качестве основной эмблемы всей его философской системы. Хотя он и не рассматривает свою аналогию слишком серьезно, предпочитая ей иногда и другие более простые метафоры и образы, тем не менее даже занятый сложными металогическими рассуждениями и спорами, помнит о ней. Почему? Принцип Арлекина — принцип *абсолютной оболочки*, нейтральный, метафизический принцип, условие существования всеобщей метаморфозы живого. Принцип принципов.<sup>9</sup> Все живое помнит себя, каждая, даже самая незначительная форма помнит себе подобную и еще другую: “...живое существо с душой существует вечно, оно (воспользуясь, чтобы быть лучше понятым, подходящим примером, как он ни был смешон) вроде Арлекина, которого пытались раздеть на сцене, но не могли с этим справиться, так как на нем было надето бог знает сколько одежд, одна поверх другой”.<sup>10</sup> Одежды покрывают тело Арлекина, которого нет. Это не тело в его повседневной данности и открытости взгляду, не вот *это* тело, — физическим телом актера его не заместить; это *тело текучее* или *гибкое*, оно все в движении. Но и движения в силу способности Арлекина совершать невероятные прыжки, пируэты, удары и замедления словно бы направлено против его собственного тела, которое то распадается, то вновь собирается. Не имеет ни покоя, ни устойчивой формы. Игра поверхностных деформаций, словно вывороченная наизнанку подкладка живого, сшитого из кусков и обрезков. Вот почему оно изборождено складками. Существо-наоборот, оно есть то, что есть, а не то, чем может быть или казаться. Во что в данный момент оно преобразилось, тем оно и является. Маска Арлекина *мертвая*, у этого существа нет лица, на его месте черное пятно. Вывороченность наружу (как и свернутость внутрь) характеризует все поведение Арлекина: лицевое становится изнанкой, а изнанка лицевым, и только на миг, в следующее мгновение все снова переворачивается, и то, что было *над* переходит *под*.

Бесконечные лестницы сцеплений живых существ и их постепенных метаморфозов — будто игра мнезических автоматов. Лейбниц — конструктор-декоратор тел, органических машин памяти. Приведу ряд, часто им повторяемых, рассуждений:

«Таким образом, всякое органическое тело живого существа есть своего рода божественная машина, или естественный автомат, который бесконечно превосходит все автоматы искусственные, ибо машина, сооруже-

держат наготове для всякого случая, и их вычужка находится в соответствии со стилем изображаемого лица». (Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т.1, М., 1953, с.239)

<sup>9</sup> К этим принципам можно отнести: принцип *достаточного основания*, принцип *непрерывности*, принцип *противоречия*, принцип *предустановленной гармонии*.

<sup>10</sup> Г.В.Лейбниц. Сочинения в четырех томах. Том 2, с.334.

женная искусством человека, не есть машина в каждой своей части; например, зубец латунного колеса состоит из частей, или кусков, которые уже не представляют более для нас ничего искусственного и не имеют ничего, что выказывало бы в них машину в отношении к употреблению, к какому колесо было предназначено. Но машины в природе, т.е. живые тела, и в своих наималейших частях до бесконечности продолжают быть машинами. В этом и заключается различие между природой и искусством, т.е. между искусством божественным и нашим». <sup>11</sup>

«...в естественном механизме дан механизм во всех частях до бесконечности, и что существует столько оболочек и тел органических, заключенных друг в друге, что никогда невозможно было бы привести ни одного совершенно нового органического тела без всякой преформации, и что точно так же нельзя разрушить вполне ни одного животного, уже существующего». <sup>12</sup>

«...не только души, но и животные не подлежат ни происхождению, ни исчезновению; они только развиваются, свертываются, надевают новую одежду, сбрасывают ее, превращаются; души никогда не покидают своего тела и не переходят из одного в другое, для них совершенно новое». <sup>13</sup>

Итак, внутри одной машины, еще множество таких же машин, но и в каждом последующем также множество этих уже мельчайших или сверх-великих машин. Отвлекаясь от «тела как машины среди машин и внутри каждой», скажем: тело составляется, еще более точно собирается, а еще точнее, одевается благодаря эндогенной памяти, т.е. благодаря тому, что оно себя помнит не собой, так оно, собственно, и становится *этим* телом, телом *вот-здесь-и-сейчас*. В отличие от человека, Бог не нуждается в теле, как и в памяти, ибо память необходима лишь тому существу, чей образ находится под угрозой непрерывного изменения. Любое одетое тело *агрегатно* (не только в обыденном, но и в мнезическом смысле): собирается и разбирается, превращается, разворачивается и свертывается, т.е. не имеет неизменной и единой пластической формы: "...тело не представляет из себя настоящего единства, оно — только агрегат, по схоластическому названию *чистая акциденция*, собрание вроде стада, а единство его происходит от нашего восприятия; само оно есть *создание нашего ума*, или вернее, *воображения*, — *явление*". <sup>14</sup> Как можно видеть, это себя непомнящее тело, не *tabula rasa*, не тело «первых Адамитов», а тело *одетое*, всегда прикрытое многочисленными складками и оболочками, которые, в свою очередь, также агрегатны, и могут иметь вполне автономное бытие. <sup>15</sup> Тело свободно в развитии, как и

<sup>11</sup> Г.В.Лейбниц. Сочинения в четырех томах. Том 1, М., «Мысль», 1982, с.424-425.

<sup>12</sup> Там же, с.375.

<sup>13</sup> Там же, с.407.

<sup>14</sup> Г.В.Лейбниц. Сочинения в четырех томах. Том 1, с.396.

<sup>15</sup> Ср.: “Я не имею, например, ничего даже против того, чтобы была написана история одежды и портняжного искусства, начиная с одевания еврейских первосвященников или, если угодно, начиная со шкур, которые Бог дал первой брачной чете, когда она покинула рай, и кончая современными бантами и оборками, и против того, чтобы к этому прибавили все, что можно извлечь из древних скульптур и из картин,

«душа», их существование обеспечивается разными порядками причин (первое *производящими*, второе *конечными*). Тела-души как *semīna aeternitatis*. Иными словами, тело может постоянно преобразовываться, чтобы все совершеннее выражать себя, но только по требованию и запросам души. Тело, где все части пригнаны друг к другу со всей возможной точностью, становится совершенным мнезическим автоматом, можно сказать, *идеальной* душой.

## Мнемотехника

### В.Хогарт и философия оболочки

Первое, что смущает, когда начинаешь читать трактат Хогарта «Анализ красоты» — это несовместимость двух планов: с одной стороны, *план возвышенного* — поиски эталона красоты, пропедевтика и педагогика изящных форм, одежд и манер, но с другой...*план сатиры*, — *хогартовская живопись как низменный жанр*... Хогарт как автор трактата о возвышенном и как художник-сатирик. В его живописи не найти следов изящно-возвышенного, законов которого он отчаянно доискивается в трактате. Мотив недостижимости образцов истинно возвышенного и прекрасного становится чуть ли не единственным оправданием всего «низкого» в изображении. Падение нравов как упадок образцов подражания.

Для Хогарта, который столь высоко ценил Рубенса, само человеческое тело и плоть выразимы лишь в пределах собственной оболочки, и чем сложнее внешнее представление формы, тем сложнее и духовно богаче эта внутренняя точка зрения на мир. Собственно, чем более точно сама монада осознает (и отражает в себе) скрытые измерения ее ограниченности, тем изысканней ее одежда, поза, манеры, тем более весь внешний облик хорошо и точно скомпонован, *идеально* представлен в чужом восприятии. Есть монады одетые и обнаженные, но есть монады чистые, соотносимые только с собой, поскольку последние монады есть вечные, неделимые и простые субстанции. Преформистская логика движется в пределах преодоления представления о прерывности жизни (существования) и разрывах единой мировой цепи, — предустановленной гармонии. Другими словами, для Лейбница, раз он вводит в свою систему отрицание смерти, необходимо создать *теорию оболочки*, ибо без «отрицания» это было бы невозможно.<sup>16</sup>

---

написанных много веков назад. Если угодно, то я даже прибавил бы к этому мемуары одного жившего в прошлом веке аугсбургца, давшего нарисовать себя во всех тех одеждах, которые он носил с детства до 63 лет". (Г.В.Лейбниц. Сочинения в четырех томах. Том 2, с.484.)

<sup>16</sup> В.Изер на семинарах в МГУ, разбирая произведение Т.Карлейля, автора «*Sartor Resartus*» (Philosophy of clothes), предложил понятие *рекурсивной петли*, которое на мой взгляд, есть переложение идей лейбницианской теории пре-формирования. Поскольку человеческая природа спутана и смешана (архетипизация черт поведения мифологического *трикстера*), то единственная возможность уловить ее содержание

Формой вещи видимой (пластически выраженной) тогда является то, что не изменяется под действием оболочки. Оболочка — не форма предмета, но выражение его внутренней формы. Предмет состоит из формы (внутреннего полого ядра) и оболочки как выражения этой формы:

“... каждый предмет, который мы хотим рассмотреть, так хорошо вылучен, что от него осталась только тонкая внешняя оболочка, в совершенстве совпадающая своей внешней и внутренней стороной с формой данного предмета. Подобным же образом предположим, что эта тонкая оболочка состоит из очень тонких нитей, плотно прилегающих друг к другу, которые одинаково воспринимаются глазом, когда он смотрит на них снаружи или изнутри; и так мы увидим, что представления о двух поверхностях этой оболочки естественно совпадают. Само слово оболочка заставляет нас как бы одинаково видеть обе поверхности...”<sup>17</sup>

Иначе говоря, привычные противопоставления внутреннего и внешнего, сущности и явления, ядра и формы упраздняются. Внутренняя форма не то, что невыражено или то, что не может быть выражено, а само *выражение*. Внешнее и внутреннее неотличимы. Ибо первоначальный признак всего живого это полнота выраженности: сила действующая переходит в себе внешнее, тем самым исчерпывающим образом выражает себя. Внутренние различия самого индивида снимаются в форме выражения, которая усиливает его отличимость от форм выражения других индивидов. То, что неразлично как единая сила выражения находит свое место различия в самом выражении. Выражение зависит от того, с какой точностью внутренняя сторона «вещи» может совпасть с внешней и стать ею. Переведем сказанное на язык лейбницеvской доктрины. Раз изначальная и совершенная форма преддана в Высшей монаде, Боге, то все другие монады лишь различными способами, с той или иной степенью искажения, выражают ее. Так выражение становится формой существования отдельной монады среди других монад. Тело и его органы — лишь одно из формальных условий коммуникации между монадами, отношения же с Богом не нуждаются в идее тела.

Отказ Хогарта от копирования Образца. Нужно исследовать Природу, а не древние образцы! Копирование наносит вред подлинному видению жизни. Ведь мимолетность жизненных событий столь высока, и тем более они

---

есть выражение в одежной форме (шире, абсолютизация оболочки). Человеческая природа не завершена, а одежда создает возможности для ее завершения. Во имя завершения одна форма завершения отменяется ради другой или более полезной, или более актуальной, или более возвышенной, чем прежняя. Изер формулирует это так: «Речь идет, скорее, о процессе, который развивается в виде возвратной, т.е. рекурсивной петли: одеяние, предназначенное для укрытия незавершенности, полагается в качестве исходной предпосылки, а незавершенность сообщает процессу обратное движение, превращаясь, в свою очередь, в предпосылку для перемены одеяния, когда изнашивается». (Вольфганг Изер. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание. 25-29 мая 1998 г., с.13. (рукопись перевода, подготовленного на Кафедре истории зарубежной литературы, Филологический факультет МГУ им. М.В.Ломоносова).

<sup>17</sup> В.Хогарт. Анализ красоты. Л.-М., "Искусство", 1958, с.137.

подвержены в силу нашей плохой зрительной памяти быстрому забыванию, то основная задача в подготовительной работе художника это научиться запоминать:

"...достичь умения делать новые композиции (а не повторять старые путем копирования) [для этого] я старался приучить себя к своеобразной технике запоминания; повторяя в памяти части, из которых составлялись предметы, я был в состоянии научиться комбинировать их и фиксировать карандашом. Так, несмотря на все затруднения, проистекавшие из упомянутых мною обстоятельств, я имел одно существенное преимущество перед моими соперниками, раннюю привычку, приобретенную практикой, — удерживать зрительную памятью все то, что только я хотел изобразить, вместо того чтобы бесстрастно срисовывать все это на месте. Иногда, но слишком редко, я прибегал к натуре для исправления частей, которые я недостаточно хорошо помнил; затем я переносил их в мои композиции. Мои развлечения и занятия, следовательно, шли рука об руку; самые заметные для глаза явления, представлявшиеся мне комическими или трагическими, производили также наиболее сильное впечатление и на мою память; однако, если бы я не упражнялся столь тщательно в том, что я приобретал своим способом, я бы очень скоро потерял способность изобразить все это".<sup>18</sup>

Не рисовать с натуры, не копировать, а именно *запоминать*, зрительно фиксировать в памяти отдельные черты и сценки повседневной жизни, ее «случайность», чтобы потом воспроизвести на холсте настолько точно, насколько это возможно. Желательно, «схватить» образ с той же свежестью и непосредственностью момента, каким он впервые предстал перед нами. Постепенно развитие способности запоминания превратилось у Хогарта в странное изыскание основных принципов эстетической формы. Трактат Хогарта действительно посвящен поискам начальной формулы красоты, с помощью которой можно составить словарь мнемонических принципов эстетики возвышенного; они могут быть использованы в обучении правилам «хорошего тона», манерам поведения, искусству ношения одежд и т.п. Память переплетается здесь с дистрибуцией основных простых форм («элементов»), и тем самым трансцендируется и становится условием достижения (возобновления) подлинного опыта Реальности (Природы). Память оказывается абсолютной, — хранилищем первоначальных следов, по которым, варьируя их и заново распределяя, можно восстановить любой фрагмент реальности. Но эта память не механическая, это память-припоминание. Поскольку процесс припоминания строится по определенным правилам и законам, постольку художник, овладевая им, должен обрести *быструю* («оперативную») память на «характеры» и «черты». Этот метод внутреннего запечатления увиденного прекрасно поясняет хогартовскую сатирическую манеру. Если в быстрой памяти запечатлевается только характерное, то это происходит потому, что лучше всегда запоминается уродливое и некрасивое, утратившее изящество и пристойность, чрезмерное и низменное, — все, что никак не соответствует идеалу возвышенного. Карикатура — это крайняя форма выражения утра-

ченного идеала возвышенного, это почти что драма. Итак, запоминается характерное, а характерное и есть характеристика припоминаемого.

В сущности, Хогарт и попытался создать нечто подобное лейбницевской *Универсальной Характеристике* для живописи.

## Манера казаться/быть

### Наброски к философии одежды

Мода и одежда целиком занимают ум Хогарта: он изучает реквизиты галантной эпохи: пытается создать, например, теорию корсета, женской прически и парика, обсуждает соответствующие виды одежды (женской и мужской), — и это не просто прихоть или увлечение, а попытка выработать единый принцип оценки изящного, предложить новые правила утонченного эстетического вкуса на основании канона *линии красоты* (составление таблиц синусоидных, волнообразных, переплетающихся линий). Рассуждает он следующим образом: раз каждое тело имеет свои физические недостатки, то, естественно, его возвышенно эстетическая форма должна будет подчиняться определенным законам и правилам, которые могли бы помочь их устранить. В современной ему моде очевидны еще тенденции, которые решительным образом изменили способ представления человеческого тела. Еще силен культ тела-оболочки, где одежная оболочка остается до тех пор выразительной формой личности, пока остается под контролем со стороны внешнего взгляда («судьи вкуса») всякий жест, поза и движение. Вне дополнительных искусственных оболочек оно уже не может быть воспринято в качестве *галантного*, т.е. соответствующего общепризнанной поведенческой норме. Составляется оно агрегатно, из ряда оболочек (практически бесконечного), и являет собой нечто всегда пре-формированное. Это искусственное тело, заменяющее собой естественное, не существует вне оболочек, которыми оно пластически себя обустроивает и формирует, и ни одна из оболочек не в силах представить тело как целое. Эстетически «прекрасное тело» — *тело одетое*, естественное же не имеет свободы, ибо оно получает социальное признание лишь в качестве оболочки, которая должна быть непрерывно улучшаема с помощью других или дополнительных оболочек. Все оказывается оболочкой, весь человеческий мир, и все живое пытается выразить себя как можно более искусным и возвышенным образом. Так манера, в которой выражает себя отдельная монада-душа, господствует над другими без насилия, не упраздняя их относительной автономии, поскольку они являются ее выражением. Мир — это *монархия монад*, по выражению Лейбница. Манерность — способ выражения не мнимой, а реальной, истинной сложности души, что имеет мало общего с поверхностной имитацией. Можно, конечно, сказать: пускай, одежные и прочие оболочки, наблюдаемые извне, являются *манерами*, но наблюдаемые изнутри, они ведь подчиняются совсем иным основаниям, чем те, которые представляются, «мнутся», изобретаются. Но вот это-то привычное разделение и неверно. Следует отбросить принцип «сущности-явления». Манерность, манеры и есть действительная форма выражения, а не форма, скрывающая свое нутро («содер-

<sup>18</sup> Ср. М.П.Алексеев. Вильям Хогарт и его "Анализ красоты" — В.Хогарт. Анализ красоты. Л.-М., "Искусство", 1958, с.16.

жание»). Монады проявляются в манерах, они, можно сказать, *манерны*, каждая из них имеет собственную манеру, отсюда возможность маньеризма, как способа развертывания манерности в одежде, поведении, позах или речах. Манера — это есть оболочка жеста или позы. Манера — это поза в движении.<sup>19</sup>

Обоснование Хогартом единого эстетического канона линиями (*волнообразной, змеевидной и простой*), вероятно, и преследовало цель свести восприятие “современных” манер, привычек и вкусов в один эталонный принцип манерности (повторяю, не отрицающих между тем существование множественности точек зрения, манер, что нашло свое выражение в искусстве и модах 17-18 века). Манера (или «характеристика») должна соотноситься с точкой зрения как с собственным живым зеркалом. Точка зрения располагается *внутри*, а манера — это способ ее выведение *вовне*. Быть может поразительное сходство между Лейбницей и Хогартом состоит в том, что и тот и другой не предполагают внутри воспринимающей монады никакого содержания, которое не могло быть выражено в определенной манере (видения). Внутреннее — не размытая бес-форменность, но *форма*, которая неотделима от собственной оболочки. Внутреннее полагает себя как внешнее, так как выявляет себя благодаря оболочке, сочетающей в себе и то и другое. О чем это говорит? О том, что всякое выражение получает значение и смысл, если следует закону непрерывности выражения внутреннего во внешнем. Оболочка — это непрерывный переход (в единой континуальности) между внутренним и внешним. Глаз не постигает, не проектирует нечто, что лежит за границами восприятия, напротив, он довольствуется скольжением по маршрутам линейного канона возвышенного (знаменитая литера **S**), где внешнее и внутреннее представляют собой движение («колебание») одной неразрывной нити. Следование, слежение и скольжение. Ритмическое целое постоянно. Но это скольжение, напомню, поверх формы и внутри нее, по обеим сторонам, не по одной. Полагать односторонность взгляда было бы ошибкой. Возрастает ценность внешнего выражения, и причем, беспредельно, в таком случае, именно эта абсолютная, или как мы сказали бы, *мировая линия* возвышенного и создает поле единой сообщаемости (коммутации) всех манер, точек зрения и позиций. Ограниченные в себе, они, тем не менее, в едином строе разнообразных движений воспринимают друг друга под влиянием *мировой линии*, которая допуская это, сама остается недоступной. Мировая линия — это линия танца, танцующие монады, это *психические автоматы*, так Лейбниц называл «человеческие души», которые колеблются в такт рисунку танцевальных па, те же в свою очередь есть лишь развернутые позы, связанные между собой промежутками переходов, — набором пластически-двигательных приемов, — позво-

<sup>19</sup> В качестве примера достаточно взять теорию языковых частиц, которую попытался разработать Лейбниц. Что такое *частица* языковая? Помимо своего грамматического значения она имеет некоторые свойства, которые характеризуют фразу, в которой она используются. Они модулируют фразу в определенных оттенках. Иначе говоря, они - *характеристики*. В сущности, они играют роль в языке аналогичную той, которую играет принцип оболочки для одетого тела.

ляющих перейти от одной позы к другой. При неизменности дистанций, отделяющих симметрично партнеров, их взаимозаменяемость гарантирует смену поз и жестов.<sup>20</sup> Менуэт и танец и не танец, или не только танец, а еще событие космического порядка, в нем записано устройство Мира.

Итак, выражение — не сокрытие таинственного ядра или «сущности», а, наоборот, демонстрация того, что и как может быть выражено *вообще*. Выражение превыше всего. Одежда как эстетический объект вышла за границы репрезентации, она ничего больше не выражает, кроме самой себя. Авто-репрезентация? Нет, никакой ре-презентации. Хогарт упорно стремится показать, что синусоидная или змееобразная, волнистая линия образуется благодаря непрерывности перехода от внутреннего к внешнему и наоборот. Нет ни внешнего, ни внутреннего: то, что видимо изнутри, также видимо и извне, нет больше никакого поражающего воображения разрыва между сокрытым и открытым, что было характерно для эпохи Барокко (особенно, известные образцы церковной архитектуры, подчеркивающие оппозицию между фасадом и интерьерным убранством).

## Архив поз

Энциклопедия моды обширна. Эпоха галантных дам и кавалеров — эпоха «падения нравов». Одежда: лиф, юбка-колокол, юбка-валик, юбка-подушка, талия, распространение кринолина, искусство показывать ногу (*retroussé*), чулки, подвязки, декольте, каблуки, фракки, жилеты... Одной одежды недостаточно, нужны позы, чтобы оправдать столь безумное увлечение модой. Я бы даже сказал, одежда развивается в систему ясно различаемых поз. Одежда предназначена именно для того, чтобы восстановить или привести в движение определенную позу. Поза — онтологическая единица галантной моды. Ее ценность не теряется, естественно, и для последующих эпох, она лишь получает иное толкование в контексте «врожденного» жеста и движения.

### а) корсеты:

"Еще более законченное представление о силе воздействия точной волнообразной линии и тех линий, которые отклоняются от нее, можно получить, рассмотрев ряд корсетов (рис. 53, табл. 1), где номер 4 состоит из точных волнообразных линий и поэтому является корсетом самой лучшей формы. Каждый китовый ус в хорошем корсете должен быть изогнут подобным образом, ибо весь корсет, когда он стянут сзади, поистине является *оболочкой* разнообразного содержимого, и его поверхность, несомненно, является красивой формой. Таким образом, если мы проведем линию или проложим тесьму от шнуровки корсета сзади, вокруг тела и вниз к мысу корсета спереди, то она образует эту совер-

<sup>20</sup> «Позы Арлекина попросту составлены из определенных мелких, быстрых движений головы, рук и ног; некоторые из них будто бы отскакивают от тела по прямым линиям, некоторые можно изобразить маленькими кругами». (В.Хогарт. Анализ красоты, с.238.)

шенную, точную, змеевидную линию, которая была показана на рис. 26 табл. 1 обвивающейся вокруг конуса. Именно поэтому все украшения, наклонно пересекающие тело, как, например, ленты, которые носят рыцари Подвязки, всегда красивы и изящны. Номера 5, 6, 7 и 3, 2, 1 являются отклонениями от нормы, и в одном случае кажутся нам непосредственными и обедненными, а в другом — неуклюжими и уродливыми. Причины же этого неопытного впечатления, после всего того, что уже было сказано, совершенно ясны человеку, обладающему минимальными способностями.

Однако нам следует принять во внимание, что корсет номер два лучше бы подошел хорошо сложенному мужчине, чем корсет номер четыре. А корсет номер четыре лучше бы подошел хорошо сложенной женщине, чем корсет номер два. Если же рассматривать их просто как предметы определенной формы и сравнивать между собой так, как мы сравнивали бы две вазы, то наши правила уже показали нам, насколько четвертый номер красивее, чем второй. Не повышает ли такой наш вывод достоинства этих правил, доказывая в то же самое время, насколько форма женского тела превосходит по красоте мужскую?

Из примеров, которые были приведены, мы почерпнули достаточно сведений для того, чтобы продолжить наши наблюдения над любимыми другими объектами на нашем пути и суметь не только *графически* объяснить уродство жабы, свиньи, медведя или паука, формы которых совершенно лишены этой волнообразной линии, но и истолковать различные степени красоты, свойственные вещам, обладающим ею.<sup>21</sup>

#### б) парики:

"Моды Барокко пышны, а моды Рококо — грациозны. Однако величие Барокко становится смешным (люди не умеющие отличать позу от действительности, говорят: "возвышенным"), так как право предаваться всякому капризу отражается и в costume. Грация же моды Рококо — это грация доведенной до последней степени рафинированности, разлагающей человека на его составные части, усматривающей в них и подчеркивающей их исключительно как орудия чувственного наслаждения"<sup>22</sup>

"Введение парика Allonge было тем средством, на которое прежде всего напали, чтобы дать возможность мужчине принять позу величественного и могущественного земного бога. Надо было начать с прически, которая служит не только неизменной рамкой для головы, но и наиболее удобным средством продемонстрировать другим свою сущность. Ничто так хорошо не позволяет казаться простым, скромным, сдержанным, задумчивым или смелым, дерзким, веселым, фривольным, циничным, или, наконец, чопорным, недоступным, величественным как именно специфическая прическа. В настоящем случае речь идет о стереотипном достижении именно впечатления величественности. Парик Allonge решил эту проблему. В нем голова мужчины становилась величествен-

ной головой Юпитера. Или как выражались тогда: лицо выглядывало из рамки густых светлых локонов, как "солнце из-за утренних облаков". Для усиления этого впечатления, для доведения его до крайности пришлось пожертвовать главным украшением мужчины, — бородой. Борода в самом деле исчезла вместе с воцарением парика и снова появилась, лишь, когда он исчез".<sup>23</sup>

#### в) каблук:

"... каблук меняет самую манеру держаться; живот втягивается, грудь выступает вперед; чтобы сохранить равновесие, надо выпрямить спину, благодаря чему выпуклее выступает таз; особое положение колен делает походку моложавее и бойчее; выступающая вперед грудь кажется пышнее, линии бедер становятся напряженнее, их формы — пластичнее и яснее".<sup>24</sup>

#### г) наклоны, жесты и движения:

«Изящные движения подобного рода могут производиться всегда и везде, и путем частых повторений станут такими привычными для упражняющихся в них частей тела, что при подходящем случае они начнут производить их по собственному почину.

Приятное впечатление от подобного движения руки можно наблюдать в тот момент, когда изящно и грациозно подают даме табакерку или веер, протягивая и снова убирая руку. Однако надо следить за тем, чтобы линия движения была такой же изящной, как линия номер 3, а не слишком S-образной и изогнутой, как номер 7 на том же рисунке, так как это излишество покажется утрированным и смешным». <sup>25</sup>

«Держать голову прямо не всегда рекомендуется; красивый наклон ее может быть не менее изящен, но истинная грация большей частью возникает при перемене положений.

Вы можете достигнуть этого с помощью вашего внутреннего ощущения, и хотя вы не видите своих движений в зеркале, но если поворот головы сопровождается и соответствующим поворотом тела, то, несомненно, в воздухе вы описываете ту же змеевидную линию, на которой прежде с помощью валика тренировали свою руку. И я осмеливаюсь утверждать, что несколько повторений сделают это движение таким же легким и естественным для головы, как и для руки.

Самый грациозный поклон получается тогда, когда голова наклоняется именно этим движением и снова таким же движением поднимается вверх. Некоторые неуклюжие подражатели этой изящной манеры кланяться, не понимая, что они должны делать, пробовали кланяться, перекашивая шею. Низкий, торжественный поклон королевскому величеству должен иметь самый небольшой изгиб, так как это более подобает выражению серьезности

<sup>21</sup> В.Хогарт. Анализ красоты, с.171-172.

<sup>22</sup> Эдуард Фукс. Иллюстрированная история нравов. Галантный век. М., "Терра - Терра", "Республика", 1996,с.126.

<sup>23</sup> Там же, с.115.

<sup>24</sup> Там же, с.127.

<sup>25</sup> В.Хогарт. Анализ красоты, с.234.

и покорности. Клоунский кивок по неожиданной прямой линии — полная противоположность такому поклону».<sup>26</sup>

д) зеркало (паноптизм):

«Вот почему во всех дворцах аристократии, а также в домах бюргерства все стены покрыты зеркалами. Везде и всюду зеркало — главный предмет обихода. Люди к тому же хотели быть зрителями собственной позы, хотели иметь возможность аплодировать себе, и потому все только и делали, что со всех сторон рассматривали себя. Даже наверху, под балдахином постели, помещалось зеркало — люди мечтали заснуть в той позе, в которой хотелось быть застигнутыми любопытным оком, иметь даже в момент полного самозабвения возможность принять более стильную позу. Даже проявление духа часто не более как своего рода сооружение зеркала. Письма, которые писались друзьям — а тогда все писали письма, — не более как зеркала. «В них человек придавал себе такую позу, в которой ему хотелось быть увиденным другими. Тогдашние письма не простые уведомления, как наши современные. Они — зафиксированные туалетные фокусы ума».

«Своего рода зеркалами были и многие тысячи мемуаров той эпохи. Они отражают историческую позу, в которой человек хочет дожить до потомства. Каждый, кто занимает положение, кто обладает умом, хочет создать особую позу и обессмертить ее. Вот почему эпоха абсолютизма была вместе с тем классическим веком мемуаров, и богатства этой последней и поныне еще не изучены. С обстановочной пьесой, с позой не вяжется интимность, так стать предметом лицемерия — высшее желание всех. Интимность поэтому исключена из жизни, и все поведение становится единым официальным актом, вся жизнь от рождения и до смерти и даже в ее священнейшие моменты. Ибо и в сфере чувств царят поза и представительство. Каждый живет, таким образом, в миниатюре жизни абсолютного государя. Дама совершает свой интимнейший туалет в присутствии друзей и посетителей не потому, что ей некогда и она поэтому на этот раз вынуждена игнорировать стыдливость, а и потому, что она имеет внимательных зрителей и может принять самые деликатные позы»<sup>27</sup>

е) танец (менуэт):

«Поскольку менуэт содержит согласованное разнообразие такого количества движений, укладывающихся в змеевидные линии, какое только можно вместить в определенные величины, постольку он несомненно, является прекрасной композицией движений.

Обычные волнообразные движения тела при нормальной ходьбе (как можно ясно видеть по волнообразной линии, которую оставляет тень головы человека на стене, когда он проходит мимо нее при полуденном солнце) усиливаются в танце, превращаясь в большое количество волн на время менуэта, которые составлены так, что тело человека постепенно слегка приподнимается, затем снова постепенно опускается на

протяжении всего танца. Очертания менуэта на полу тоже состоят из змеевидных линий, изменяющихся иногда согласно моде. Когда танцоры посредством таких па то приподнимаются, то снова плавно опускаются, без неожиданных рывков и остановок, они находятся ближе всего к шекспировскому пониманию красоты танца, описанной в следующих строках:

...Что бы ты, мой ангел,  
Ни делала, все лучше с каждым шагом...  
...Танцевать начнешь — хотел бы,  
Чтоб стала ты морской волной и в плавном  
Движеньи вечно, вечно колебалась.

Другими красотоми, присущими этому танцу, являются повороты головы и изгибы всего тела, в тот момент, когда партнеры проходят друг перед другом, а также изящные поклоны и протягивание руки в вышеупомянутой манере. Все это вместе взятое создает величайшее разнообразие движений в змеевидных линиях, какое только можно вообразить себе, и движения эти проходят в то же время в определенном ритме»<sup>28</sup>

«В менуэте все — элегантность и грация, все — высшая артистическая логика и вместе с тем все — церемонность, не допускающая малейшего нарушения предписанных линий. В менуэте торжествует закон абсолютизма: поза и демонстрация.

Менуэт достиг поэтому своего совершенства только на придворном паркете, ибо там величественность и размеренность были все равно законом, предписанным для каждого движения. Только здесь вся жизнь была без остатка сведена к игре и изяществу. Что менуэт был доведен до такого совершенства, что над ним работали в продолжение ста лет — первая достойная внимания музыкальная композиция этого танца относится к 1763 г.: написанный Граделем по случаю бракосочетания Людовика XVI и Марии Антуанетты Menuett de la Reine считается совершеннейшим шедевром, когда-либо созданным композитором, — было, правда, результатом неумолимой необходимости, против которой спорить не приходится. Высокие каблуки и кринолин вынуждали создать особый танец, так как в таком костюме танцевать вальс невозможно. Таким танцем и стал менуэт. Только его и можно танцевать, надев высокие каблуки и кринолин. Менуэт не более как идеализированная линия их ритма...»<sup>29</sup>

Итак, легко можно видеть, что галантное тело обретает свое единство посредством позы. Вот почему в позе следует видеть его полную завершенность в качестве тела, но, надо оговориться, *тела одетого*. Галантное тело метонимично. Иначе говоря, какую бы часть женской одежды мы ни взяли — каблук, юбка, корсет, воротник, фрак, перчатки и пр. — каждая из них может играть решающую роль в создании позы и нового телесного силуэта. Отдельная деталь или фрагмент одежды могут оказаться основным удерживающим всю конструкцию одеяния элементом. Откровенный мотив этой

<sup>26</sup> Там же, с.235-236.

<sup>27</sup> Э.Фукс. Иллюстрированная история нравов. Галантный век, с.64.

<sup>28</sup> В.Хогарт. Анализ красоты, с.236-237

<sup>29</sup> Э.Фукс. Иллюстрированная история нравов. Галантный век, с.457.



удивительной заботы об одежде, — эротическое влечение. Как если бы цель новых модных изобретений в одежде состояла лишь в том, чтобы соблазнять. Конструкторы женского тела учитывают те возможные ракурсы, в которых оно может предстать мужскому взгляду. Утонченная анатомия соблазнения. Всеми ожидаемое превращение женского тела (прежде всего) в совокупность эротических сигналов, мерцающих на темном экране яркими вспышками, в разных ритмах, с разной интенсивностью и «точностью удара», по которым вычерчиваются трассы желания. Обнаженное тело «неприлично», одетое же даже в самой откровенной одежной конструкции не теряет высокого социального статуса. Одежда — нечто вроде картинной рамы, куда заключается сообщение об условиях и возможностях соблазнения...

Но если мода создает набор общепринятых и необходимых поз, поддерживаемых, я бы даже сказал, конструируемых посредством одежды, то мода *индивидуальная* (что можно отнести прежде всего к образам *дендизма*, сложившегося в достаточно стойкую традицию аристократически-салонного героизма на протяжении 17–19 века), естественно, всем обязана неповторимости и уникальности отдельной позы. Но самое главное, что сразу же нужно отметить, что понимание одежды, внешнего покрова совершенно изменяется по сравнению с Ренессансом и даже с Барокко: теперь одежда не то, что прилагается к телу, не его необходимое дополнение, но всегда отдельное, и всегда вторичное по отношению к телу обнаженному, измеряемому соответствующим образом античной позы. Теперь тело и одежды, которые его окутывают, неразличимы. Поза денди сливается с его костюмом. Следующий аспект — полная *экс-позиция* тела, его отражаемость. Лейбниц не устаёт говорить о монаде как *живом зеркале*, т.е. существе себя отражающим, т.е. постигающим себя только в пределах этой отражаемости. Собственно, предел отраженности и есть индивидуальность. Поза — это уже положение тела полностью отраженного. Другими словами, нет ничего в одежде, чтобы не имело своего значения и строго определенного места. Зеркальная механика соответствует постоянному поиску новизны и оригинальности позы, что в свою очередь ведет к обновлению образа одежды. Одежда условие непереносимое полной *экс-позиции*, т.е. парада поз. Репрезентация став самостоятельной ценностью в одежде — выражением — по сути дела устраняет отношение к телу, или, во всяком случае, создает его столь необычные дополнительные измерения, которые с ним несопоставимы. Отсюда «излишества» и «убожества» моды и модного, против которого восстает эстетизм Эдгара По, Шарля Бодлера, Джорджа Раммела, Оскара Уайльда. Но что понимать под отражаемостью? Отражаемость — род ре-флексии, *reflectio* или способности индивида воспринять свой образ целиком и во всех мельчайших деталях, который впоследствии должен стать чем-то вроде истинного «я». Вот эта полная отражаемость, владение собой и есть та ступень, которой стремится достичь во что бы то ни стало эстетизм позы. Обрести высшее «я». Стать героем, почти богом, продемонстрировать себя в том возможном совершенстве позы, которая отменяет все другие — вот цель, которой можно посвятить жизнь. Первая заповедь дендизма: «одежда не должна привлекать внимание» — указывает на неотделенность одежды от тела: не одежда должна конструировать тело, а тело должно *делать* себя

одеждой. Ношение одежды есть искусство, которое придает одежде естественность *второй кожи*... Одежда — не покров, а само тело, *истинная плоть* (т.е. плоть наконец-то обретшая свое выражение). Прилегание одежд друг к другу и создает иллюзию непрерывности, и чем оно плотнее, тем легче достигается эффект струения, скольжения, легкости (и любой подобный).<sup>30</sup>

Фигура денди (или фигура модницы) как раз и появляется из этой новой метафизики одежды. С того момента, как было утрачено так называемое внутреннее («ядро»), которое противопоставлялось внешнему (выражению), различие между внутренним и внешним потеряло всякий смысл (практическую ценность). С этим связана идея лейбницевского *пре-формизма*: самое глубинное, внутреннее всегда *пре-формировано*, т.е. есть то, что обладает своей формой, защитной оболочкой, которая его выражает. Пре-формирование — это совокупность переходов от одной формы к другой в диапазоне свертывания /развертывания определенных качеств («оболочек»). То, что Лейбниц называл простой монадой есть идея Бога, сама же монада этой идеей не обладает, она лишь ее выражение. Поэтому всякое выражение всегда влечет за собой оправдание выраженного. То, что выражает себя, может выразить себя только так, как оно себя выражает, не иначе, ни хорошо, ни плохо, но всегда *совершенно*. Принцип Арлекина в действии...

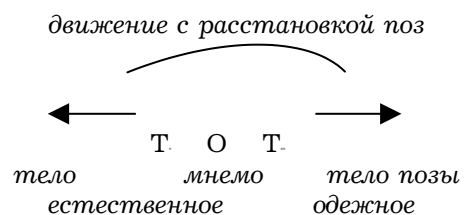
Мода — это способность варьировать до бесконечности уже истощенный образец. Именно поэтому она столь чувствительна к любой иллюзии обновления, ведь образец уже не может оказывать воздействие, которого от него ожидают, его замещают все новые и новые улучшения. Пока их количество не превысит допустимое число, только тогда он отменяется раз и навсегда (и даже возвращаясь вновь он уже имеет мало общего с тем, чем он был когда-то). Поэтому и дендизм и эстетизм викторианской эпохи объявляли войну моде, ибо претендовали на создание нового образца. О.Уайльд разрабатывает эстетику интерьера и объявляет возвращение к естественному покрою линий одежды, отражающих свободу тела. Ранее, за сходными размышлениями мы застаем Э.По и Ш.Бодлера, Дж. Браммел пишет «Историю одежды».

Денди — это тот, кто помнит себя в каждое мгновение жизни, если угодно, он образцовая монада, нечто вроде мезического автомата, об изобретении которого мечтал когда-то Лейбниц; он «может потратить на свой туалет хоть десять часов, но, одевшись, тут же забывает о нем. Дело других — замечать, как

---

<sup>30</sup> Ср. «Более того, однажды, можно ли поверить? - у денди явилась причуда носить потертое платье. Это было как раз при Браммеле. Дерзость денди перешла все пределы; что же им оставалось? И они изобрели новую дерзость, которая была так проникнута духом дендизма: они вздумали, прежде, чем надеть фрак, протирать его на всем протяжении, пока он не станет своего рода кружевом или облаком. Они хотели ходить в своем облаке, эти боги. Работа была очень тонкая, долгая, и для выполнения ее служил кусок отточенного стекла. Вот настоящий пример дендизма. Одежда тут ни при чем. Ее даже почти не существует больше. А вот другой пример: Браммел носил перчатки, которые облегали его руки, как мокрая кисея. Но дендизм заключался не в совершенстве этих перчаток, принимавших очертание ногтей, подобно плоти, а в том, что перчатки были изготовлены четырьмя художниками-специалистами, тремя для кисти руки и одним для большого пальца». (Барбе де Оревилю. О дендизме и Джордже Браммеле. «Независимая газета», М., 2000, с.71–72.)

он хорошо одет».<sup>31</sup> Заучивает, перепроверяет, откладывает в памяти каждую складку или элемент одежды со всех возможных сторон, словно используя для этого оптику «чужого» взгляда. Итак, он знает себя с любой стороны и в каждой едва приметной детали одежды. Если мы говорим о том, что для денди так важен культ позы, точка неподвижного среди движения, то нельзя ли предположить, что одежда выполняет определенную мнезическую функцию. Может быть, она и есть наипервейшая помощница памяти. Необходимо разметить все: походку, жесты, поклоны и наклоны, повороты, и все это становится видимым лишь благодаря одежде, а не само по себе. Голый человек не способен создать позу. А что значит, создать позу? Это значит, преобразовать свой телесный образ в иной, порой совершенно не связанный с естественным, нам прирожденным. Поза конструирует новый образ тела, не одетого, а вообще тела. Естественное, преобразуется в новое искусно сконструированное существо, вот это существо мы и можем назвать мнезическим автоматом. Нет никакого внутреннего, чтобы не нашло свое место во внешнем. В одном из рассуждений Лейбниц пытается сравнить человеческий разум с темной комнатой, покрытой складками из эластичного и гибкого материала. Причем, полотно, состоящее из складок, представляет собой мембрану, откликающуюся на внешние воздействия и запечатляющая их в виде складок, то она сокращается, то расширяется. Весьма симптоматичный образ: внутреннее строение (одеяние) мозга есть его же внешнее выражение.<sup>32</sup>



Мы приводим схему только лишь для того, чтобы еще более очевидным образом подчеркнуть этот важный для нас мнезический аспект. Одежда крайнее чувствительна к внешнему воздействию, и в то же время она и защита от него. Все, что я есть, чем я хочу казаться, чтобы быть, обо всем этом и говорит моя одежда, моя манера одеваться выражает мое внутреннее исчерпывающим образом. Двойное движение: естественное тело закрывается одеждой, которые выражают его «душу», и проявляется уже в другом ранге, ранге завершенной позы. Неясность в выражении осуждается, ведь выражение не может быть непрерывным во времени, это бы вернуло бы нас к архетипике арлекениад, — коду игры в неразличия и смещения всего со всем, с ее чрезмерным миметизмом, подражательностью, клоунадой. Здесь же, напротив, движение денди состоит из набора строго определенных поз, переход между которыми должен для внешнего наблюдателя быть незаметным, а чтобы он был незаметным и нужна «материальная» память, которая закрепляется в одежде, ибо меняя позу, мы меняем некий внутренний образ самого одеяния, разворачиваем его

<sup>31</sup> Барбе де Оревилли. О дендизме, с.118.

<sup>32</sup> Г.В.Лейбниц, с.144.

вовне, новой позой. Поза как раз и обеспечивает этот незаметный переход от внутреннего к внешнему. Одежда, каждый ее элемент поддерживают избранную позицию, но и ограничивает, полагает конечность позы и ее отличие от другой. Как говорит почтенный Фукс: без кринолина и высоких каблуков было бы невозможно изобретение великого танца галантной эпохи, — менуэта.

Итак, контроль за сменой поз осуществляет одежда (во всех ее значимых элементах). В этом, собственно, и состоит ее мнезическая функция. Одеяние денди — маленькая энциклопедия или, если угодно, маленький театр памяти.

## II. СИМВОЛ И СКЛАДКА.

*Тема отображения в «конкретной метафизике» П.Флоренского*

### Кожа вещи

Для П.Флоренского как метафизика искусства (и прежде всего как «конкретного метафизика») всякий перевод чувственного предела в план его пластической представимости будет означать непереводаемость чувственного предела в план представления. Если один предел, — чувственный, — допустим, мы назовем отображаемой поверхностью, то другой будет пределом представления, отображающим пределом, если мы имеем в виду всю ту же созерцаемую поверхность картины. «От действительности — к картине, в смысле сходства, нет моста: здесь зияние, перескакиваемое первый раз — творящим разумом художника, а потом — разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину».<sup>33</sup> Итак, художнику нужно совершить нечто вроде прыжка над бездной этой непереводаемости, чтобы совместить несовместимое в одном изображении. И это совмещение не может быть скрыто в «удачно» найденном сходстве или тщательной имитации реального объекта. Всегда кожа вещей проступит на отображающей поверхности в виде напряженной или «свободной» складки (разрывов, сгибов, смещений, пористости, зияний), указывая на совмещение несовмещаемого: «... невозможно наложить одно на другое даже разгибая одно из них, и попытка такого наложения непременно приведет к разрывам и складкам самой поверхности». Тщательный аналитический разбор принципов иконописи позволяет Флоренскому развернуть процесс работы иконописца, как поиск единства двух линейных порядков, потенциального (невидимого) — и это — сам план изображаемого — и актуального (видимого), и это уже само изображение.

«Эти линии — схема воспостроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это — силовые линии, линии натяжений, т.е. иными словами — не складки, образующиеся от натяжения, еще не складки, но складки лишь в возможности, в потенции, — те линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще».<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Там же, с.88.

<sup>34</sup> Там же, с.47-48.

Итак, под *складкой* следует понимать искривление, узлы, изломы пространства (“искривление поверхности” и т.п.). Это понятие топологическое, не герменевтическое или феноменологическое. Но здесь вопрос: как и что понимать под пространством? Речь идет о пространстве уже данном для сил, или силы формируют это пространство, а, точнее, своей игрой создают пространственные эффекты. “Тогда образы обособления действительности суть места особых искривлений пространства, неровности его, узлы, складки и т.д., а силовые поля — это области постоянного подхождения к этим наибольшим или наименьшим значениям кривизны. Тогда, далее, те наглядные образы, которые полагает искусство, или те приспособления, которые строит техник, или, наконец, те мысленные модели, которые ставит словом ученый или философ, — все они только знаки этих складок и вообще искривлений, вместе с областями подхода к этим местам”.<sup>35</sup> Все эти термины — сила, силовой центр, складки, кривые натяжения, кривые силового поля, среда, емкость пространства и др. — требуют дополнительного пояснения. Я же лишь укажу на значение того, что Флоренский называет *областями подхода*; как если бы предполагался некий гладкий путь, который всякий раз прерывается на местах его трансформации перехода в иное измерение. Например, план пути и та среда, в которой он мог быть осуществлен, актуализация план ведет к появлению засечек, складок, зазубрин, разрывов, узлов и т.п., поскольку отображение может состояться как перевод из одного измерения в другое только благодаря трансформации одних качеств в другие, с потерей их свойств. Складка периферийна, она не преобразует, а лишь указывает на момент преобразования.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Там же, с.58.

<sup>36</sup> Мне представляется, что в замечательном исследовании Габричевского «Одежда и здание», при всем богатстве высказанных им идей, сохраняется устойчивая оппозиция между выражением и выражаемым, словно нет никакой возможности помыслить выражение (выраженное) без выражаемого. Допустим, человеческое тело — это внутреннее «ядро», «духовно-пластическая ценность», «воля», а разнообразные оболочки, которое оно использует, лишь указывают в каждом конкретном случае на возможный для данного тела («исторического») предел выражения в соответствующей материальной среде. Вводит два принципа образования оболочки: *пластический* и *динамический*, «...причем тип пластический, определяющий оболочку снаружи, по преимуществу статичен, а тип пространственный, определяющий оболочку изнутри, по преимуществу динамичен». <sup>36</sup> Оболочка понимается как предел и граница, как то, что налагается, отпечатывается, или напротив, расширяется и пытается себя выразить во всей полноте и вопреки инертной массе материи. Иначе говоря, сама оболочка не имеет какого-либо субстанционального значения, она служит выражению, и вне его задач не существует. Оболочка — лишь *средство-для-выражения* (понимаемого в самом широком смысле). Нельзя ли сдвинуться чуть в сторону от этой магистральной интерпретации, и представить себе субстанциональные качества оболочки. Первично не выражение (с помощью оболочек), а сама оболочка. И что только потому, что оболочка *первична*, и возможно выражение. Пустота или незаполненное не имеет оболочки, но в таком случае оболочка могла бы возникнуть только на основе преодоления пустоты, — заполняя ее, преодолевают. (А.Габричевский. Одежда и здание — Вопросы искусствознания. 2-3/94, М., с.396.)



## Ветер и свет

«Экстаз Св. Терезы» Лоренцо Бернини, ок. 1645-52

Стихия: ветер. Колебание оболочек, земли, облаков, одежд... Делез пишет: "Складки неотделимы от ветра". Мы знаем, что одни складки как бы опадают, сокращаются, как если бы из внутренних полостей материи (одежной и любой другой) выпустили воздух, это опадающие складки или ниспадающие, они струятся вокруг тел, не увлекая их за собой, а напротив высвобождая, эти складки потеряли внутренние силы, "воздушные", что оказывали сопротивление подавляющей силе тяжести, инертности материи, что их массивно сдавливает. Подумаем еще раз, что мы видим у Бернини: с одной стороны, это, конечно, момент экстаза, высшего события для святой (св.Терезы), и явление ангельского лика оповещает о том... Вихрь солнечного света, божественного, который, подхватывая, превращает тело святой в летящие складки материи, все эти изгибы, вывороты, трепетания, нам говорят, что вот он момент высшего чувства вознесения, тело парит... Мы видим, как образуются эти складки: они образуются со стороны внешнего, а не внутреннего, не они для выражения тела, а тело для них. Значение одежд святых именно таково: одежда и не должна отсылать к телу, напротив, она отсылает только к себе, ибо только она теперь и есть оболочка души. Душа взаимопроникается своей поверхностью одежной, и складки уже больше не выражают промежуточное состояние: некий материальной телесный контур,— в нем нет просто необходимости. Святой налагает на себя покровы, которые символизируют отказ тела от телесных радостей. Ведь тела нет, есть лишь декорированная полость, и только потому, что тело — есть полость, оно в своих изумляющих, сколь и несоотносимых с обычным порывом складок одежды, возносится. Если это ветер, то с какой бы стороны не дул он, им придается такая внутренняя телесная форма, которую от него не отличить, пускай, даже сорвутся одежды, но это совсем другой ветер, это солнечный ветер, свет возносящий, который не дует из определенного угла и направления. Он не обнажает и не задирает одежды. Действие ветра есть действие божественной среды, создающей внезапный порыв и достижение высшего блаженства. Ветер как истинная среда тела.

Возьмем, к примеру, соотношение тела и одежды — еще одна модель Флоренского, способная нам пояснить потенциальный характер складки, или складки как пластического и геометрического знака духовных энергий. Между телом и одеждой действуют духовные энергии натяжения, ими образуются складки. Зримые качества видимого телесного образа, сгибаясь друг в друге открывают нам доступ к невидимому. Тело есть одежда, покров; одежда есть тело: тело=одежда. Тело существует, "живет" на поверхности собственного покрова. Известно почему с таким глубоким недоверием Флоренский относился к обнаженному телу, осуждая его не только за метафизическую невнятность, но и самую обнаженность, т.е. не столько за само обнажение или освобождение от одежд, сколько за его частность ...

“Одежда — часть тела. В обычной жизни это — внешнее продолжение тела, аналогичное волосяному покрову животных и птичьему оперению; она приложена к телу полумеханически, — я говорю “полу”, потому что между одеждой и телом есть отношения более тесные, неже-

ли только соприкосновение: пронизанная более тонкими слоями телесной организации, одежда отчасти врастает в организм. В порядке же зрительно-художественном она есть явление тела, и собою, своими линиями и поверхностями, строение тела она проявляет. Следовательно, понятно, что коль скоро за телом признана способность конкретно являть метафизику человеческого существа, — в этой способности нельзя отказать одежде, которая, как рупор, направляет и усиливает свидетельства, произнесенные о своей идее — телом. Обнаженная фигура не то что непристойна или некрасива, а была бы метафизически менее внятной, в ней труднее было бы прозреть суть просветленной человечности».<sup>37</sup>

Не стыд наготы, но прельщение ею. Обнаженное тело прельщает. Конечно, нагое же тело само может стать одеждой, лучезарным покровом, одухотворяющим, а не прельщающим («тело Христа»). Обнаженное тело, тело, которое использует одежды только ради последнего и тем самым представляет смертное тело в качестве центрального объекта эстетического соблазна, как если бы сама красота и была родом соблазна. Но обнажаемое тело смертно (трупно), подвергается заражению, болезням, порче, разложению, становится мертвым. В то время как тело иконное или тело-одежда, агиографика его, оцеровленность обладает естественной внятностью любого жеста и той необходимой прозрачностью, которая выявляет смысл каждого телесного движения в одежном покрове. Обнаженное тело представляет собой урезанный человеческий опыт, в котором остро ощущается недостаток в четвертом, символически-духовном измерении, оно не событийно, и, следовательно, неспособно к внетелесным, духовным трансформациям. Покров — не просто покров, а даже ткань тела, сама его материя. Каждое тело должно мыслиться с этой метафизической позиции тканевидным, т.е. нет тела за покровом, ибо само тело-покров и дает полную выраженность духовно телесному облику (который, в сущности, не имеет ничего общего с телом конкретным, чувственным, «прельщающим»). «Одежное тело» сплетается, и это сплетение и будет его консистенцией, самой плотью, «материей». Тело сплетается, ткется, шьется из чувственно-духовных нитей. Плетение, тканье, непрерывное сгибание — эти образы чисто «физических операций» устраняют мировые онтологии, опирающиеся на кардинальное различие между телом (плотью) и духом (картезианское соотношение).

«Разные одежды или одежды в разном смысле — именуется телом, как и, наоборот, тело в разных смыслах приравнивается одежде. Этому взаимному уравниванию слов «тело» и «одежда» способствует еще то обстоятельство, что всякое тело как единство многообразных проявлений непременно мыслится нами — для того, чтобы сохранить притом индивидуальность каждого проявления, собственную его форму, а не произвести простого смешения всех их — непременно мыслится, как бы сплетенным из этих отдельных проявлений, потому что только в образе плетения объединяются признаки индивидуальной определен-

ности элементов их и их взаимной связи, каждого с каждым. Итак, каждое тело мыслится тканевидным».<sup>38</sup>

Как можно видеть, Флоренский подчеркивает феномен вrostания покрова в тело, его разрастание, и рост тела за счет расширения его символической ткани. В этом отношении покров — не то, что покрывает, и, следовательно, закрывает, прячет, утаивает, делает невидимым, а то, что скрывая, являет (сокрытое). Покров не следует понимать как «вторую кожу», самую ближайшую к телу после «первой» (физиологически-анатомическая схема тела и его органов), и не как скрывающую то, что не должно быть явлено. Покров — тончайшая оболочка, которая изменяет свои рельефы, складки и напряжения в зависимости от духовных энергий, пронизывающих ее, энергий уподобления Высшему образцу. За одеждой нет тела, нет скрываемого, так как внутреннее исчерпывающим образом отображается в изменениях одежных складок, являющихся, как мы теперь знаем, материальными знаками потенциальных. Тело в отделенности от «души» и «духа» не существует, оно не может быть выражено через самое себя, но лишь через покров, иначе говоря, через (или посредством) самого ближайшего к нему внешнего, которое, в сущности, и есть внутреннее. Древнее противостояние духа и плоти усмирится в пользу первого, но не за счет отрицания плоти. Напротив, плоть («плотское») проходит цикл полного преобразования, очищения, она высвобождается из «матери» физиологически-телесного субстрата, чтобы стать одухотворенной. Одежные складки, будучи визуальными символами потенциальных, освобождают изображение от «непереходных» образов телесности. Так тело, лишённое материальной плотности и протяженности, перестает быть тем, что скрывают, утаивают, чего стыдятся... Складки теперь — свидетельства проектирования новых духовных органов и анатомии. И это наглядно себя проявляет в струении, сгибах, ниспадениях святых одежд. На первый план выходит внетелесное преобразование: тело начинает расширяться и сгибаться, сжиматься, подыматься и возноситься, оно больше не отягощено никакой «тяжестью», оно покров.

### III. Линия ВНЕШНЕГО

*Заметки на полях книги Ж.Делеза «Складка. Лейбниц и Барокко» (G.Deleuze. Le pli. Leibniz et le baroque. P., 1988)*

#### Театр повторения

Почему при всем стремлении Делеза универсализовать понятие *складки*, le pli как барочной мировой линии, он не ставит вопрос о функции памяти в системе Лейбница (и даже не упоминает о существовании подобного поля проблематизации)?<sup>39</sup> Складка выделяется как операциональное понятие, с помощью кото-

<sup>38</sup> П.Флоренский. *Философия культуры*, с.217.

<sup>39</sup> Однако следует заметить, что в своей более ранней книге «Различие и повторение» он попытался представить проблематику памяти в философии Лейбница.

<sup>37</sup> П.Флоренский. *Иконостас*. М., «Искусство», 1994, с.112.

рого сравниваются, со-полагаются, со-относятся не только вполне материальные виды складок, но также все органические, духовные, ментальные и прочие виды складок. Складкой исследуются складки — таков барочный принцип. В данном случае нам неважно, что это время Барокко, и что для этой эпохи столь существенна складка, она существенна не столько для понимания нашего прошлого, а для того опыта настоящего, ради которого мы и вовлекаемся в аналитическое движение (а Делез пишет книгу о Лейбнице). В самом термине складка уже заключена мнезическая коллизия: ведь складка свидетельствует о возможности запечатлевания одного в другом, запечатлевания и повторения, повторения и воспроизведения, воспроизведения и стирания. Следы оставляются, они запечатлевают себя в таинственном субстрате памяти, в виде физических отпечатков, слепков, морщин, шрамов и т.п. Помнить — это откладывать в памяти, то, что откладывается, оставляет складки-следы. Поэтому, на мой взгляд, монадология Лейбница — это прежде всего учение об абсолютной памяти (но не столько о развитии естественной или произвольной, а памяти мировой, памяти-в-Боге). И все же почему основной акцент мы перемещаем от складки к памяти (тем более, что кажется речь идет об одном и том же: ведь память можно определить через ее эндогенный механизм, т.е. назвать складкой)? Да просто потому, что Лейбниц раз и навсегда установил совершенство и законченность мироздания, универсума (и отсутствие “разрыва”), которое могло бы поставить под сомнение принцип непрерывности, а, следовательно, и принцип simultанности всех событий, осуществляющихся в данный момент мирового времени. Сам акт познания предстает как развертывание всех мыслимых и немислимых (но предполагаемых) возможностей *припоминания* (Платон), так мы и познаем мир, ибо он нам преддан в глубинных мнезических складках монад, “отдельных и одиноких душ”, готовых принять на себя взгляд Бога, — свет абсолютной памяти. Искусственность памяти не есть искусственность, ее артефактность или “вторичность”, напротив, она скорее сближается с понятием искусности, или способности отдельной монады, “прочитать” в себе то, что дарует каждой из них этот взгляд Бога, наделяющий возможностью абсолютной памяти. Если уютно, даже материя помнит Бога, не только человек, всякая материя помнит себя, но не через собственную память. Память и есть Пружина (упоминаемая Лейбницем по аналогии с пружиной часового механизма), которая восстанавливает прежнее состояние, скорее райское, когда расширяется, и скорее ад, когда сжимается и слабеет, и весь мир устремлен благодаря этой первоначальной Пружине к регенерации того первого и единственного состояния. Высшее свойство самотождественности любой монады и определяется из этой способности включать в себя память Бога, — помнить себя, всякое свое прежнее состояние, чтобы *быть*, а это значит находится мнезической коммуникации с самой собой и с Богом одновременно. Функция складки, или мировой линии памяти, а точнее еще, линии предустановленной гармонии в том, чтобы объяснить, как сообщается между собой то, что существует “якобы” раздельно: сплошная материя и душа, тело и дух, простая монада и самая высшая монада—Бог, верхний этаж и нижний, внутреннее и внешнее.

Лейбниц был многим обязан традиции герметической философии (что не вызывает сомнения!) и даже пытался рационализировать отдельные ее аспекты. Мало сказать, что, что вся его философская система, начиная с самой ранней

работы “De arte combinatoria”, строилась на основе утопии открытия особого мнемонического искусства, поддающегося строгому исчислению.<sup>40</sup> Внутренние логические связи, объединяющие между собой принципы системы, строились на представлении *субъекта*, исчерпывающим образом включающем в себя все допустимые предикаты (не противоречащие его данности как субъекта). Субъект есть то, что *есть* потому, что мнезически сконструирован (Богом). Вот почему он способен выражать себя во всем разнообразии характеристик. Следует здесь подчеркнуть важное различие между памятью *искусственной*, внешней и той памятью, внутренней, «врожденной», которая составляет основу существования индивидуальной монады. Для Лейбница значение имел переход, совершаемый каждой монадой внутри себя, то путешествие, которое длится до тех пор, пока не будут в предельной полноте развернуты все связи и отношения мира; они со-существуют в душе-монаде, но их она не в силах развернуть самостоятельно, без помощи искусственной памяти или внешней. Но сами мнемонические представления и опыты не могут быть целью, ибо они лишь приспособления, навыки и род искусства, в то время как существование монады определяется не искусственной памятью, а той памятью, *памятью-в-Боге*, которой она изначально наделена. И переход к ней возможен как путями “мистического откровения”, “чуда”, так и путями окольными, путями разума, ре-флексии, все более полного развертывания того, что свернуто в отдельной монаде, которое содержит в себе все знание (память) о мире и не нуждается ни в чем внешнем себе, чтобы его познать. Укажем на то, что метафизический план, в котором идея памяти-в-Боге получает обоснование и есть определяющий принцип, но не те технические следствия, умения и навыки, которые могут или, напротив, не могут быть успешно реализованы. Другими словами, стоит настаивать на этом фундаментальном различии между памятью естественной, абсолютной, памятью-в-Боге и памятью искусственной, чисто механической, приобретаемой с помощью мнемонических техник. Одной из которой и, возможно, наиболее влиятельной была техника так называемых *театров памяти*.

### Значение термина *le pli*

Делезовский термин *le pli*, (Zwiefalt — нем.) может быть переведен как *складка*, т.е. привычной словарной калькой. Но этот перевод в каком-то смысле вынужденный. И вот почему: смысловая нагруженность понятия *pli* явно превышает возможности *складки* (русского эквивалента): первое отсылает не только к *складке*, но и к понятию *сгиба*, *сгибания* и *разгибания* (*pli*,

<sup>40</sup> Ср.: “Лейбниц хорошо знаком с этим прошлым, возможно даже, что предупреждая обвинения в том, что его “универсальная характеристика” слишком тесно с ним связана, он называет свой проект “невинной магией” или “истинной каббалой”. В других местах он прямо будет использовать язык прошлого, говоря о “характеристике” как о величайшем секрете, универсальном ключе. Во введении к “arsana” его энциклопедии утверждается, что основана будет всеобщая наука, новая логика, новый метод, Ars reminiscendi, или Мнемоника, Ars characteristica, или Символика Ars combinatoria, или Луллиана, Каббала мудрости, Натуральная магия, короче, все науки будут содержаться в ней как океане.” (Ф.Йетс. Искусство памяти. СПб., 1997, с.474.)

ge-pli, de-pli), а также к *двойнику, удвоению, отражению, взаимоналожению образов* и т.п. (multi-plication, ar-plication, redu-plication, du-plex) Есть еще ряд терминов также относящихся к данному семейству значений, но уже представляющих область рефлексивных операций, например, *импликация* и *экспликация*, im-plication, ex-plication. Естественно, что подобного смыслового многообразия в русском слове *складка* не наблюдается. Складка — это просто складка (одежная или на коже, жировые складки, морщины, или складки гео-логические, земные)и, конечно, *складывание* того, что складывается или может сложиться, вполне произвольно и случайно, как если бы сила первоначальная, удерживающая напряжение формы (любой "материи") ушла, и вот теперь нечто во что-то сложилось по кривой тех сил, которые утратили свою противоположность друг другу. И они больше не противостоят и не вступают в борьбу, довольствуясь тем, что есть: покоем. Итак, складка — это то, что выражает собой всю пассивность операций складывания (характерная "пассивность" склада, рас-клада, на-клада, под-клада, клада или музыкального лада). Из веселого детского шарика вышел воздух и вот он уже покрылся складками, этими знаками увядания человеческого лица. Или еще: картонный и песочный домики, decoupaг'ы, «бумажная архитектура» и т.п.

Что это за силы, провоцирующие непрерывное складывание? Складывается то, что не может не сложиться. Мы можем усмотреть зависимость между крепостью, «толщиной», непроницаемостью или сопротивляемостью неорганических тел и их способностью к складыванию. Для каждого типа материальных неорганических тел должен быть свой закон складывания. Складку мы относим к действию сил, характерных для «prima materia», т.е. для всего того, что переходит из состояния активности в пассивное, неорганическое и «мертвое». То, что не удерживается силами внутреннего, то обречено сложиться. В русском языке значение *складки* никак не соотносится со значением французского слова *le pli*, *сгиб*, действия, образуемого силами активными, а не пассивными, уходящими. Но тогда мы вступаем в другое измерение, которое соотносимо исключительно с силами сгибания. А вот они-то и не действуют в русскоязычном понятии *складки*; момент складывания не соответствует физической операции, наделенной внутренней энергией. Феномен сгиба — это динамическая «силовая» модель складки. Итак, *le pli* в основном определяется противоборствующими силами, каждая из которых пытается взять *верх* над другой; и эти силы суть силы сгибания, сгиба. Та или иная форма есть результат сгиба сил материи, способности самой материи удерживать в себе тот или иной сгиб. "Мягкая" и "твердая" материя могут различаться складками и теми порогами сопротивления, которые равно как препятствуют механизму складывания, так его и ускоряют. Иначе говоря, складка — это не сгиб, а складывание — не сгибание. Сгибать — это преодолевать сопротивление материала (или той, всегда внешней, силы, которая сохраняет форму сгибаемого), это значит прикладывать силу к материалу, который достаточно пластичен, чтобы уступить другой, внешней себе силе и запечатлеть на себе ее воздействие. Вероятно, понятие складки относится к внутренней, эндогенной памяти материи, в то время как физика, механика, а еще точнее, *математика* сгиба относится к экзогенной, определяемой всегда внешними друг другу силами, что и позволяет нам нахо-

дить мнезические следы в материи, и исчислять их возможное проявление. В то время, как сгибание относится к складкам органическим и квази-органическим, например, к *сгибам в душе*. В русском языке слово *сгиб* наделено веером значений: *сгибать-разгибать-отгибать*, или в еще более интересной цепочке: *за-гибаться, погибать, «гибкое место», «перегибы», «перегибать палку», «загиб»* и пр. Ясно, что сгиб относится к динамичным, "силовым" понятиям, в то время как складка представляет собой абсолютную пассивность материала, его "поражение", "уязвимость", "бессилие". Отличие складки от сгиба в русском означивании можно пояснить игрой сил, — одни *уходящие*, другие *приходящие*: одни уходят и что-то начинает складываться (от-кладываться или рас-кладываться), другие приходят и вступают в единоборство и что-то начинает обретать форму. Силы складывания *бес-форменные*, напротив, силы сгибания *о-формленные*, оформляющие, наделяющие формой. Силы складывания — силы предопределенные к тому, чтобы ослаблять все другие, силы сгиба — силы волевые, силы насилия, упорства, напряжения, ибо в них говорит второе значение корня: с-гиб, гибель, гибнуть... «что складывается» или «что-то как-то и само собой сложилось», но глагол сгибать/гибнуть явно субъективизирует свою модальность, и не дает место событию в его произвольной стадии, без-субъектной, иначе, требует от субъекта определенного вида действия. Можно, конечно, спросить, а почему, собственно, словарное, пускай, этимологически богатое значение отдельных терминов может служить критерием «точности» при переводе философских понятий. Как известно, каждое понятие — это скорее калька мысли, чем этимологический образец («этимон»); несобственное значение вытесняет постепенно первоначальное, «собственное», так значение перераспределяется в смысловой структуре понятия, а затем закрепляется по мере использования в термине или категории. Все это верно. Однако при переводе возникает необходимость в восстановлении «первоначального» значения переводимого слова или термина. Так несложившееся или неточное представление о том, что понимает *родной язык под складкой* или *сгибом* делает наше усилие разобраться в системе Лейбница (а затем и делезовской интерпретации) вполне оправданным. Если бы это были только технико-физические термины, то, конечно, не стоило бы проблематизировать, но поскольку они несут в себе еще дополнительные и весьма существенные коннотации, то мы вынуждены их объяснять, двигаясь от первоначальных значений к понятию. Вот почему мы говорим: есть *складка*, и есть *сгиб*. Их разграничение оправданно, ибо они несводимы, между ними — всегда «конфликт интересов», поскольку они имеют отношение к различным пространственно-временным позициям и действиям, у них, так сказать, различные субъекты действия.

Результат всех этих размышлений может быть выражен с достаточной однозначностью. Все материальное, «первая материя» подчиняется безличному развитию событий, силам складывания/раскладывания. Все, что относится ко «второй материи», органической и сверхорганической природе, определяется силами сгибания/разгибания. Однако было бы наивным представить эти процессы отделенными друг от друга. Вот почему «души» могут сгибаться «под непосильной тяжестью», и свертываться, а их физические тела складываться, т.е. занимать все меньшее место. Есть тела физические, которые складываются, есть тела органические которые свертываются, и



требуют оболочек, сил роста и сгиба, но есть и тела душ, эти великие и самые малые интерьеры («игрушечные домики»), которые Лейбниц назвал монадами, вечные и неуничтожимые, без которых ничто ни складывается и не сгибается. И еще один шаг. Сгиб и сгибание можно отнести к словарю *оболочки*; складку, и складывание к тому, что можно назвать *упаковкой*. Упаковывать — это не сгибать. Оболочка — это прежде всего форма самозащиты живого, т.е. активная операция поиска наилучшей и наиболее целесообразной формы, в то время как упаковывание не *интенсивно*, а *экстенсивно*, пассивная операция, чья эффективность возрастает по мере ослабления сил, сопротивляющихся ей. На место сил сгибания всегда приходят силы складки.<sup>41</sup> Упаковка действует только в протяженных объектах, она манипулирует игрой между почти пустым и еще не до конца заполненным. Складка, например, может быть представлена как *проекция целого на свою часть*. Проблема проекции постепенно получает доминирующее положение в интерпретации Делеза. Действительно, если одна точка зрения, допустим, предполагает наличие проекции *снизу-вверх*, а другая — *сверху-вниз*, обратное действие проекции целого на какую либо свою часть. Если мы складываем одежду, то, естественно, так, чтобы потом было ей удобно пользоваться. Другими словами, пакуем ее так, чтобы ее складки соответствовали критическим точкам складывания для определенного вида одежды. Этот вид проекции предполагает упаковывание, или «свертывание» целого в своей части. Другой же, напротив, — разворачивание, распаковывание, раскладывание, т.е. когда часть начинает раскрывать себя через целое, теряя в нем свое «место».

Однако есть еще и третий термин-понятие, которое активно использует Делез. Это *линия инфлексии*, *inflexion* (вгибания, если более строго и точно передать смысл, сохраняя его непосредственный физический образ), это также и *мировая линия*, и *линия линий*, и *линия Внешнего*. Это уже не операция, которой можно придать непосредственный физический смысл (как в случае со сгибанием и складыванием), но трансцендентальное условие существования мира как Складки (существования-в-мысли). Мир мыслим, если мы его вообще мыслим, только мировой линией. Аналогом подобной линии в лейбницевской картине мира является принцип *предустановленной гармонии*. Эта линия всегда внешняя и по отношению ко всем силам, действующим в материи (складывания), и ко всем силам органическим и сверхорганическим (сгибы и сгибания). Ведь понятно, что в душе могут быть

<sup>41</sup> Достаточно напомнить, в частности, о размышлениях Фрейда в работе «По ту сторону принципа удовольствия», когда эволюция живого существа рассматривается с точки зрения развития им собственных оболочек, которые становятся тончайшими фильтрами ощущений, т.е. пропускающими в виде полезной информации только те, чье воздействие не нарушает предыдущие, уже сформированные защитные оболочки. Фрейд различал две памяти: одна, *частичная*, которой мы пытаемся управлять, подвергая ее забвению, и другая, *абсолютная*, которая не зависит от нас, складывается вне нашей воли к запоминанию или забвению. Одна отлагается на некий материальный субстрат, как физические следы; другая воспринимается и отражается. Можно сказать, что это одна и та же память, но с разной глубиной действия в психическом аппарате.

только сгибы, а в материи — только складки, *душа сгибается*, но *материя складывается*. Душа уже имеет форму, в то время как материя все время ее обретая, теряет, но эта форма находит свое выражение прежде всего в игре сил и как только она прекращается, как тут же душа гибнет. Вот почему душа «несгибаема», «крепка как сталь», вот почему она способна противостоять, держать напряжение, «расти» и «развиваться», сгибать материю и себя. *Волю*, важную способность души, и следует рассматривать как сложную кривую, результирующую в себе борьбу внешних сил сгибания, которые мы направляем против себя или других душ. Также справедливо, что душа «сгибается под тяжестью грехов», что она может *гибнуть*, терять координацию с материальным телом, и тогда оно складывается, покрывается складками. И вот вывод, который я рискну сделать: сгиб сопротивляется складке. Мало того, что сгиб и складка не одно и то же, они еще и противостоят друг другу. Одно понятие субъективирует опыт границами индивидуального предела жизни, другое объективирует независимый от нас процесс распада и опустошения. Там, где складка — там пустота, пассивизация, там, где сгибы — там наполнение и борьба сил.

### Но что значит линия Внешнего?

Естественно, что ее демонстрация невозможна посредством линий видимых, ощущаемых или каким-либо образом представляемых, а те, что невидимы, или те линии, которые подчиняются законам, действующим в полях имманентности, и поэтому невидимы никогда. Внешняя всем другим линиям и себе — вот что можно сказать об этой странной и удивительной линии, о которой так много знали не только монах Пачиоли, Лейбниц, Хогарт, Клее, Делез, Вельфлин, Ригль и Воррингер, но и А.Белый, Флоренский и Эйнштейн.<sup>42</sup>

Внешняя себе, — ведь это не линия, а всякий раз то сгибание, то складка: и там, где сгибание, там столкновение и борьба по крайней мере двух разнонаправленных векторов силы, а там, где складывание, там уже нет борьбы и нет формы, нет и сил. Кроме одной, — силы тяжести: когда все другие силы ослабевают, наступает час последней силы, силы покоя, которая вот уже которой раз показывает нам, как низвергается («складывается») этот великий мир в маковое зернышко его конца. Таким образом, был бы неточен перевод *линии мировой*, *inflexio* как складки или как сгиба, тем более, что Делез указывает: «инфлексия, определяющая складку/сгиб, *inflexion definnisant le pli*». Линия *inflexio* не находит своего определенного

<sup>42</sup> Иногда кажется, что всякое упоминание о событиях в отечественной мысли на рубеже 20-30-х годов и их соотношения с развитием западной мысли (в том числе и французской постструктуралистской 60-70-х) будет неуместным. И все же я хотел бы немного смягчить «революционерский героизм» делезовской мысли тем, что она в общем-то, и с замечательным упорством, повторяет некоторый опыт мысли, близкий русскому авангарду. Мало сказать, что Эйнштейн, например, мыслил линией, или что Клее разворачивал Космос в порядке разнообразия кривых (словаря начальных линий), — это мышление реализовало себя в собственной системе образов. Мыслить линией — это ее воплощать, в противном случае мыслить можно только из точки (и точками).

физического отображения ("отпечатка", "места") ни в складке, ни в сгибе, она *нейтральна*, ибо не может быть прилагается к чему-либо, она — событие. Не прилагается к чему-либо, ибо является условием всего, что может приложено. Более того, нейтральна настолько, насколько сохраняет силу действия и в материи ("мертвой" или органической или животной) в человеческой душе. Эта линия не может быть актуализована, она остается виртуальной. Если я правильно понимаю, то сгиб/складка — это процесс и результат действия сил, точка их актуализации (игры сил), в то время как инфлексия, линия Внешнего — это мировое отклонение, "отклоняющаяся кривая", создающая условия для возможного сгиба или складывания, повторяю, равнодействующая в материи, организмах и душах. Именно в силу ее трансцендентальных свойств, как *образа* Мира, и абсолютной имманентности мыслимому в качестве оперативного *понятия* она является бесконечно дифференцирующей мир математической линией (исчисление бесконечно малых).

И вот на путях, куда увлекает его линия Внешнего, Делез и встречается с Лейбницем (да и не только с ним одним). Линия *inflexion* — это вид складки/сгиба, но высшей, она в таком случае всегда "третья": есть сгибы в душе, но есть складки в материи, тогда необходим третий вид, и это не синтез, не "сплавление" гетерогенного, и этой складке нет места ни в душе и ни в материи, она — идеальная Складка, (*складка Бога*, если угодно), которая позволяет существовать непрерывному процессу складывания и сгибания. Но если два первых плана отличаются настолько друг от друга, что не могут быть соотнесены непосредственно, то и третий план — предустановленной гармонии (по Лейбницу) — отличается от них обоих и не может быть чем-то, что представляет собой просто синтез и первого плана и второго. Линия *inflexion* — это универсальный тип связи всего живого и неживого, каждой самой мельчайшей и самой великой доли лейбнизианского универсума. Но раз так, то мы прежде всего должны выделить этот каждый план универсума и показать степень его зависимости от движения мировой линии как Складки. Допустим, что выделенные Делезом, например, этажи барочного дома и обозначают архитектурное единство двух несводимых планов одного здания. Специфическая черта барочной складки в том, что она не завершается, когда *последняя* складка складывается, т.е. не может быть ограничена достигнутым пределом складчатости. Складка идет за складкой. Эта тотальность и вездесущность складки делает ее настолько широким понятием, что можно усомниться в его оперативной и эвристической ценности для метафизической системы Лейбница (понимаемой как Произведение). Однако, если принцип непрерывности, совершенства и целостности, а также принцип предустановленной гармонии остаются принципами, то интерпретация Делеза пытается прояснить, реконструировать каждый из этих принципов как порядок операций (чего не делал сам Лейбниц), тем самым Делез намеренно смешивает выдвинутый принцип с понятием, или даже с понятием оперативным, которое должно открыть посредствующие механизмы этой великой теории Складки, превратить ее в систему Лейбница в величайшую машину Мира.

Вновь напомним себе, что эта линия не та, что видима, не та, что пока невидима, это *линия мысли*, ее, если угодно, трансцендентальный образ, который все-таки не является и образом, а инстанцией мысли, которая себя различает, обрекая все мыслимое на непрестанную игру различия. Всякую попытку себя обнаружить линия отражает новым различием в том, что ее обнаруживает и тем самым смещает то, что угрожает ее ограничить, ибо лишь она одна ограничивает, вводя непрерывно код различия в самые неподступные монолиты материального и душевного, видимого и невидимого, близкого и далекого... Линия страха, жестокости, радости, упоения, проклятия, любви, страдания, боли, преследования, линии наслаждения, счастья, молитвы, порока, отвращения... Все это — смешение линий жизни. И в каждом случае Делез пытается определить их. Заметим, что все в мысли теперь сводимо к мета-графике: ибо любая из линий устремляется от ближайшей точки по некоей поверхности, которую сама же и создает своим движением... Странные пути вечной подвижной игры линий, они образуют все, что ни встречается им на пути, и чем могущественнее препятствие, которое надеется наконец-то сломить ее бег, тем неожиданнее то, что линия производит, преодолевая препятствие: это будет дом, "уставшее или больное сердце", "отдохнувший воин", памятник или обелиск, это могут быть и корабли и города, и даже окаменевшие прописи древнего алфавита. Если начало, — то это всегда линия, не точка. Презрение к точке, бездомность, неоседлость, скитания линии. Радостьномада. Страдание мигранта. Скука осевшего и неподвижного. «Каждый из нас в силах открыть свою мировую линию, но она открывается только в тот момент, когда проводится по линии складки».<sup>43</sup> Одним словом линия — это то, что можно назвать точкой, которая никак не может обрести "свое" место среди себе подобных, неприкаянная точка, скопление неприкаянных и отвергнутых, "проклятых" точек. Каждый раз, когда ты решаешься вновь задуматься над промежутками своей жизни, — советует Делез — помни, что тебе следует начать с поисков линий, которые присущи (имманентны) им, что составляют твою жизнь, она — вся в них. Если ты здесь, то есть *здесь-линия*, если ты там, то есть *там-линия*, и даже там, где нет линии, там она есть, — ищи лучше, мой тебе совет! Делез и другие делали это всю жизнь... Желания становятся потоками, они переходят в события, события переходят в линии, линии — в понятия. Все заново и все как прежде.

Делез мыслит линиями... и не он один. Также мыслит С.Эйзенштейн, П.Клее, мечтающие о *совершенной мировой линии*. Вот почему им так нужна тщательно разработанная метафизика линии, план захвата сил Космоса, их поиск предвосхищает открытие порядка и высшей гармонии Мира. Правда у Эйзенштейна наблюдается разрыв между контурной композиционной линией, которая должна быть ощутима (видима, слышима) и мировой линией, вводящий уже полное гармоническое равновесие частей произведения. Внутренние композиционные линии могут даже бесноваться, но мировая линия (линия пафоса, алгоритм «золотого сечения» и т.п.) в конечном итоге, все должна гармонически перераспределить. Когда из одной «головы»

<sup>43</sup> G.Deleuze. L'image-mouvement. Cinema 1. Paris, 1983, p.264.

Ивана Грозного Эйзенштейн фабрикует по искомому линейному профилю свыше десятка копий-париков, каждая из которых искажает первоначальный образец в угоду единственной линии, — композиционной. Но ради чего? Ради единой и унифицированной режиссером линейной пластики, материальность облика актера преодолевается настолько, насколько это возможно, чтобы сделать его присутствие в кадре полностью зависимым от движения линии. Профиль за профилем, они почти голова в голову, словно по цепочке, выстраиваются друг за другом, и мы не замечаем ни обрывов, ни пауз, тем более того ужасающего насилия, которое скрывается за трансформациями живого актерского лица. Делезу же, напротив, линия нужна как свидетельство в пользу Хаосмоса. *Trans-versum* против *uni-versum*'a. Им, Эйзенштейну и Клее, необходимо завершить линию направленным вектором силы, достичь геометрического (трансцендентального) или органического могущества, ему, Делезу, только одно: во чтобы то ни стало возобновить линию, не позволить ей стать собой, и сомкнуть в одной точке свои начала и концы.

### Haute couture. Философ и его тень

Делез и *Haute couture*? Вопрос серьезный: национальная гордость и самоопределенность мысли. Сегодня уже известно, что Барт гастрофилософ (в области утонченных оральных переживаний (событий)... мыслимого). Менее известно, что Деррида же больше волнует запах, нежели оптические или другие чувственные радости... И совсем неизвестно давнее влечение Делеза к *раскрою*... Не "вторая профессия", а скорее образно-чувственная ткань мысли, я бы даже сказал, очаг изначальных, базовых метафор в системе философствования Делеза, но уже как признанного метра "высокой моды" мысли. Итак, кроить, устанавливать порядок кроя (кстати, кроить, это не шить, но шить, это и кроить). Сразу же отметим, что для Делеза-закройщика определяющую роль играет, естественно, тонкое чувство кроя, которое характеризуется "врожденной" способностью четко представлять себе границы тех областей, в которых осуществляются операции рас-скроя и по-кроя. Первая область — *материал*, масса материи, просто то, что мы можем назвать "материей"; вторая — область *складки*, соответствующий набор допустимых складок, третья — область *фигуры* (человеческое тело, допустим, хотя это и не обязательно). Фигура может заключать в себе любой вариант складки и соответствующего ей материала, но проявлять себя не через складки, а через сгибы и сгибания, ведь тот, кто движется, пересекая подиум, своим движением разворачивает-разглаживает одни складки, сгибая другие, ради единой линии движения. Четвертая — это область *единой кальки* (модного) покроя, где соотносятся в начальном раскрое три первых области, и где осуществляется отбор нужной линии складки.

Стиль: писать — это кроить. Культ руки, способной проводить линии, отделять, составлять карты, не калькировать то, что уже якобы есть, что застыло, что остановлено и неподвижно, но извлекать из-под руин последнего живые линии опыта. Что значит *кроить* (в делезовском смысле)? Это *различать*. Делез как автор-закройщик, — то ли он мыслит, то ли проводит линии? И то и другое: мыслить значит проводить линии, возобновлять их всякий раз, как только объект мысли не поддается прежнему разграфлению. Изобретать понятия-линии — это не всего лишь, а главным образом означает *кроить*.

### Коллективные линии рас-кроя, и индивидуальные линии по-крою.

Инструменты, «орудия труда» закройщика (от-кутор) — это линии, и только линии, линии сегментарные, линии бегства, тонкие, разрывные, окружные, возбуждаемые и проклятые, видимые-невидимые... и все это бесконечное множество линий упорядочивается одним махом — тремя. Единый пакет линий. Намечаем: первая линия, "любимая" — *линия бегства*, другая, — *молекулярная*, третья, — *молярная*. Если бы ты придерживался первого рода линий, ты был бы *номадом* (как Ницше), если бы второго, то *мигрантом*, если бы третьего, то *оседлым*. На самом же деле, нет никаких линий кроме одной: *линии бегства* (или скольжения, ускользания), *la ligne de fuite*<sup>44</sup> *Над пропастью во ржи*, и *кролик беги*. Именно она и есть основа всего, ибо никогда не есть сама в отношении к себе. Могут быть разные линии, но только линия себе внешняя и есть та единственная линия, которая равна себе в том, чем она не является. Мистика линии. Следим, движемся частыми перебежками, жутко моргаем, но остановлены саккадическим зависанием прищела, новым поворотом шеи, и все же спускаем курок. Прочерчиваем мировую линию, просто наудачу, ибо в ее след никогда не попасть движению руки, она невидима, недоступна, потому что мы *уже* в ней. Но зато все увереннее начинаем различать работу линий, которые извиваясь в бесчисленных кальках, складках и сгибах опоясывают фигуру стрелка. Разве незаметно, как легко совпадают линии, "облегают" его позу. Очень быстро, еще быстрее, или очень медленно, еще медленнее. Линия складки или сгиба — линия остановленная, стратифицированная, линия, которая открывается в своих остановках и обрывах, и создает обширный опыт современного антропологического знания: гео-логию, гео-графию, это-логию, топо-логию (морфологию живого, микробиологию мозга). Нет, все это не то! Бредущий, стреляющий, падающий, взлетающий или, может быть, скользкий, истощенный, умирающий — тот, кто движется, попадая в собственное движение как в мировую линию, "сам не свой". Вот пуля, — пробивая тела, она изменяет их путь, вот железка, бросаема сталкером, она обнаруживает невидимые силы ландшафта, что угрожают гибелью, вот стрела, что указывает направление ветра, предвещающего бурю с Востока — да и все другие "проектили" (отвесы, меры, ловители, усилители и аттракторы), все они являют собой орудия мировой линии, *линии Внешнего*.

И дело не в том, чтобы только указать на аналогии, пускай, и забавные, но увидеть за ними движение делезовской мысли. Тем более, что некоторые из аналогий подсказываются самим Делезом.

В чем поразительная сила письма Пруста? Ответ Делеза: в способности Пруста отнести к материалу чувственной памяти так, как относится к ней паук-портной к вибрациям его паутины<sup>45</sup>: "Паук не видит более ничего, не

<sup>44</sup> G.Deleuze, C.Parnet. Dialogiques. Paris, 1996, p.151-153.

<sup>45</sup> Но есть и другой ответ — в *липкости*, вероятно, так мог бы сказать Делез. И здесь вторая сторона: паутина как липкая субстанция для «жертв» и поверхность

постигает, не вспоминает. Только по краям его паутины он схватывает мельчайшую вибрацию, которая передается его телу интенсивной волной и заставляет устремляться в необходимое место. Без глаз, без носа, без рта, он реагирует исключительно на знаки, проникается мельчайшими из них, и они проходят через его тело подобно волне и заставляют хватать добычу. "Поиски" не построены как собор, ни скроены как одежда, но как паутина. Рассказчик-паук, паутиной которого создаются "Поиски", ткуются всякой нитью, приводимой в движение тем или иным знаком: паутина и паук, паутина и тело паука являются одной и той же машиной.<sup>46</sup> Так "Поиски" обретают своего концептуального персонажа: паука-раскройщика. Прустовский рассказчик — не паук, и он не ведет себя как паук (и не стремится, естественно, стать пауком своих "историй"), и тем не менее он вовлечен в определенную стратегию (воспоминания), которая может быть картирована (открыта нам) как стратегия ризоматическая: все что позволяет продолжать повествование оказывается возобновляемой способностью скользить непрерывно от одного сгустка воспоминаний и его объектов к другим, не останавливаясь ни на мгновение.

Замечательный этолог Юксюль в своем описании паука-портного указывает на важные для нас моменты: паутина кроится или точнее строится на основе значений формы будущей жертвы/мухи. И тут все важно, мерка снятая с мухи должна быть точной: (форма тела, ориентация в пространстве, сила удара, масса, короче все аэродинамические качества). Если с вас снимают мерку, то вас, в сущности, *калькируют* (и это плохо!), — это значит, что вы становитесь жертвой тех отношений, которые не вами созданы, но которые уравнивают вас со всеми другими (в модном пристрастии). На основе выделяемых им секретов паук создает паутину, диагональные линии и поперечные, а также и одну линию вертикальную, которая позволяет ему мгновенно достичь паутины. Паутина и отделена от паука и с ним неразрывна, они представляют собой одно единство ризоматическое. В сущности, можно предположить, что паутина это своего рода мозг паука, его единственный возможный акт мысли, церебральная калька, которая брошена на мир его жертв и врагов. Обратим внимание и на следующий момент, когда включается цепь захвата-питания — цепь пищевая — а это значит, что вступает в дело иное измерение, которое предполагает участие некоего животного объекта, в качестве "жертвы" и "снаряда", следовательно, предполагает его изначальное присутствие в мире паука-и-паутины (но, возможно, совсем не предполагает обратного). Животный объект включен конститутивным элементом в постройку паутины, да последняя, собственно, и определяется изначальным раскроем паутины по невидимой траектории летящей мухи. Муха есть дополнительное измерение в паутине, и оно калькировано определенным образом (ячейки пауком плетутся определенными размерами, по динамической форме объекта, и так, чтобы их невозможно было обнаружить, им придается липкость и т.п.) И это дополнительное измерение и есть то, что можно назвать *потенциальной складкой*, или тем местом в пау-

скольжения для «хищников». Ср., например, феноменологическое описание качества *липкости* у Сартра (Ж.-П.Сартр. Бытие и ничто. М., «Республика», 2000, с.606-616.)

<sup>46</sup> G.Deleuze. *Marsel Proust et les signes*. Paris, 1964, p.218-219.

тине, которая готова образовать складку. А так как складка сама имплицитно учит тех сил, которые необходимы для первоначального сгибания, то и они должны быть учтены. Складка в своем образовании проходит две основных стадии: сгиба и складчатости (не обязательно, чтобы то, что сгибается, обрело какую-либо степень складчатости). Паук умножает складки — нити паутины многократно обволакивают жертву — чтобы удержать в сохранности объект захвата. Он ведет себя как удивительный портной, который вместо того, чтобы создавать соответствующие, вытканые модели тел клиентов, превращает их тела в складки паутины, присваивает. С целью захвата он усиливает повторное калькирование и тем самым увеличивает ризоматическую протяженность собственного существования.

Все в мире при стечении счастливых обстоятельств может стать паутиной. Мир как Паутина. Мир Моды, haute couture как великая Паутина (и тут не нужно отыскивать "мух"), еще более удивительная в реальности, чем в самых рискованных аналогиях, — висячие сады — театры тел; мир Internet'a — и снова блистательный захват самого желания: не знать ни времени, ни пространства, словно бы виснуть в пустоте и скользить в беспорядке своих случайных стремлений, подобно и "жертве" и "снаряду", ибо ничто не дает ей шанса стать мировым Разумом, и назначить закон собственному путешествию.

Эти и подобные им образы постоянно воспроизводятся метаэтологами Делезом и Гваттари. Правда, размышляя по поводу их необходимости, следует не забыть об одной поправке: ведь наличие складки (финал борьбы сил сгибаний) предполагает все же не только ризоматическую свободу варьирования, но и ее ограничения, так как складка есть условие по-кроя определенной фигуры из определенного материала. Как опытный раскройщик и знаток современного силуэта (мысли) Делез явно связывает феномен складчатости, *plissement* с понятием *материала* (среды, если угодно), все что мы называем складкой, остается складкой лишь тогда, когда материал поддается операции складчатости. И тогда вопрос: складка — это что разрыв, а потом сложение, или ее можно мыслить топологически как выражающую собой непрерывность заверщенного сгиба? Вот здесь и вступает в силу значение физических качеств *материи*. Работать со складками это значит уметь обращаться с мягкой и податливой материей. Терминология *pli* в стандартном и наиболее активном ее использовании во французском языке имеет прямое отношение к искусству раскроя-покроя одежды, например: *jupe a plis*, *pli d'une pantalon*, но и более антропологически широко: *les plis d'une rideau*, *le pli d'une etoffe*. Причем, что важно, относится именно к оперированию с мягкой и тонкой материей (которая способна себя непрерывно дублировать в складках), ведь складка — результат моментов складывания, и имеет время; напротив, процесс сгибания постоянен и не может быть описан во времени. Не получается ли так, что, с одной стороны, должны быть различаемы *частный* характер в конфигурациях складок (влияние на них состава и «качеств» материи, в которой они воплощаются), но, с другой, принцип складывания/сгибания должен остаться *общим* для любых "сортов" материи (чувственной, церебральной, оптической, сонорной, органической или кристаллической)?<sup>47</sup>

ской или кристаллической)?<sup>47</sup> Нет ли здесь следов неустранимого противоречия?

Везде и повсюду мираж рас-кроя, везде и повсюду неизменным условием мысли выступает ее способность быть себе складкой. А "быть себе складкой" — это значит мыслить, а мыслить можно, следовательно, из мысли-уже-складки, и мыслить лишь другую потенциальную складку, но тогда мыслить (сделаем небольшой вывод) — это открывать в гладком, разглаженном, распрямленном, в том, что скрывает в себе полости, сгибы, извивы, — полноценную онтологию складки. Мысль Фуко оказывается одним из объектов, к которой может быть применена аналитика складывания/сгибания. Делез как-то говорит, выслушивая размышление Фуко: "Это очень похоже на инвагинацию тканей в эмбриологии или на изготовление подкладки при шитье: выворачивать, закатывать, штуковать..."<sup>48</sup> Собственно, *pli* и воспринимается как плиссировка "тонкой материи", которая позволяет создавать двойные складки. Разница между двумя фразами у Русселя оказывается заключена в "прореха", в том еле замечаемом надрыве материи на месте будущей или отсутствующей одежной складки, "...незаметная разница между ними ("прореха"), выворачивание, подкладка или удвоение одной по отношению к другой. Прореха — это теперь уже не повреждение ткани, а новое правило, согласно которому внешняя ткань выворачивается, инвагинируется и превращается в подкладку".<sup>49</sup> Все просто: если ты пытаешься нечто увидеть, то значит это видение обязывает твой слух стать под-кладкой зрения, ты уже не слышишь, но не слышишь именно потому, что слышать — это не видеть, как видеть — не говорить, а говорить — это не есть, а есть — это не кричать... Например, скобки, часто используемые Русселем, Фуко, и особенно Прустом, оказываются для Делеза "складками внутри складок". И потом, что значит "похоже", ведь похожее и не подобно, и не "истинно"? Ожидаемый ответ: аналогии, письмо по схожести, высвобождает все поле размышления от присутствия себя самосознающей мысли, и в таком случае нам вовсе не надо заботиться о том, кто мыслит и что он мыслит. На самом деле, мысль более не имеет знака принадлежности тому, кто ее мыслит, она подчинена более общим законам, возможно это и есть законы и правила, которые сама мысль извлекает из систематического изучения церебральных топологий. Для того, чтобы мыслить, надо уже быть в мысли, которая мыслит, ибо мысль — это не сам акт мысли, а следствие, род записи (шифр) того, что мыслит себя само, — мыслит Внешнее. Но тогда получается, что то, что мы называем мыслью, есть лишь обнаружение в нас-мыслящих того, что мыслит нас самих.

<sup>47</sup> Р.Том, изобретатель «теории катастроф» и мастер складки (кстати, повлиявший на поздний стиль философствования Делеза) попытался на основании некоторых топологических принципов эмбриогенеза построить словарь динамических граф языка. Когда глагол раскрывает свою динамику действия в линии, которая то заходит в тупик, то обрывается, то отклоняется, то сталкивается с другой, т.е. всякий раз действие, чтобы осуществиться должно пережить нечто вроде микрокатастрофы, преобразование внутри самого действия, без которого оно невозможно.

<sup>48</sup> Ж.Делез. Фуко. М., 1998, с.129.

<sup>49</sup> Там же.

Но возвратимся к нашей работе с пауком-портным. Ведь ясно, что паутина несет в себе место для жертвы и предполагает наличие в себе потенциальной складки (которую ткань паутины образует совместно с телом жертвы). Не так ли действует и вся аналитическая техника Делеза в ее замечательном обезличивании того, что он мыслит, и это обезличивание заходит настолько далеко, что мы можем только развести руки. В силу этой уникальной операциональности складки (как метода) и искусности самого раскройщика мы, к сожалению, теряем образы персонифицированных миров. Мы теряем главное, пожалуй, то, что они есть сами по себе, — ведь они суть Произведения (чья уникальность, неповторимость, и персоналистичность очевидны). Мы теряем ощущение особенностей материала (его плотность, ворсистость, мягкость, вязкость или липкость), которое обязался учесть в своем анализе Делез. Но он не делает этого. И все же, почему? Разве Кафка — тот же Пруст, и разве можно уравнивать Пруста с Берроузом, Русселем, Апдайком или Мелвиллом? Не получается ли так, что метод находит в том, к чему он применяется на этот раз, лишь возможность еще раз повторить прежний успех? Повторить уже повторенное, как *неповторимое*. Извлечь неповторимое из повторенного и повторяемого образа при помощи ряда логических операций, которые, собственно, и несут с собой новизну неповторимого. Мы не узнаем то, что уже произошло хотя бы один круг повторения, потому, что полагаем его неповторимым.

Современная мода — это уже полная кибер-арлекиниада. Взятая панорамно, она представляет собой пестрое соцветие, игру материалов и покроя, при строгой механической выверенности образа тела и его движения (в чем-то близкого ритму движениям в *менуэте* или *контрдансе*). Это уже не тело живое, а экспозиционное, тело подиума, тело-носитель, тело-конструкция (желательный рост для женской «модели» от 180 см, для мужской от 190 см). Тело должно быть видимо издали; свехувеличение, как кино. Регулярный и ритмический выход этих живых манекенов определен единой возможностью видеть движение одежд — главное, движение тела есть лишь поддержка. Одна цель: экс-позиция одежд. Публика, располагаясь вдоль прямой линии, по которой следует тело топ-модели, ритмически раскачиваясь, видит только край и складки, ничего более. Парад живых манекенов, в которых нет ничего «человеческого». Почти полная анемия лиц манекенщиц, отвергающих эротический взгляд случайного зрителя. Эротизируется складка одежды, ее вихрения, свобода покроя, — все что угодно, но только не тело, представляющее образы одежды. Эротический момент устранен? Я бы не сказал, что его можно вообще устранить, но его можно сместить, и не просто, а искусно сместить, точно и с определенной экономией. Тело «модели» не соблазняет, ибо оно не самостоятельно, как ценность (соблазняющая). Во-первых, оно недоступно, ибо слито с собственным одежным образом, тем более, что это *дорогая* одежда, представленная единственным образом; ее можно видеть, но не носить; во-вторых, само тело — лишь орудие особой материи, которая пытается себя выразить *через* и в человеческом движении, и именно как *материю*, *prima materia* в ее особых качествах, конструкции и свечениях.

И, наконец, доминируют уже не столько позы, сколько процесс демонстрации движения, «нести одежду», не поза, а шаг, походка, которая и создает возможность просмотра одежды в действии, тело несет одежду, открывая себя, но, повторяю, лишенное теперь самостоятельной ценности соблазна. Новейшая мода стремится к андрогинизации опыта демонстрации, воспитанию *асексуальной* чувственности посредством сексуализации («фетишизма») одежного покрова или складки. Женская мода легко сливается с мужской, ибо фиксирует свой идеал в этом еще неизведанном промежуточном типе идеала модного тела (возможно, древнем), который более не определяется половым различием.

КИРИЛЛ ЧЕКАЛОВ

## "КОЖУРА" И "СУЩНОСТЬ": СЛУЧАЙ БЕРОАЛЬДА ДЕ ВЕРВИЛЯ

Laissons la parabole a ceux qui ont envie  
De consumer leur bien et de perdre leur vie  
Pour **esplucher** le vain; car sous la vanite  
Ne se trouve jamais la sainte verite.

*[Оставим притчи тем, кто жаждет спустить все свое добро и загубить жизнь свою на то, чтобы **снимать кожуру** с пустопорожнего; ведь святая истина никогда не кроется под суетой]*

Эти слова слышатся в одном из стихотворных пассажей, включенных в текст весьма своеобразной книги под названием "Кабинет Минервы". Ее автор, Франсуа Бероальд де Вервиль (Francois Beroalde de Verville, 1556-1626), принадлежит к наиболее заметным фигурам во французской литературе рубежа XVII-XVIII вв. В юные годы Бероальд испытал на себе влияние протестантизма (его отец, убежденный кальвинист, был изгнан из Парижа во время Варфоломеевской ночи), но впоследствии отрекся от него и даже смог занять пост каноника собора Св. Гатиана в г.Туре. Творчество Бероальда весьма разнообразно: здесь и стихи на научные, философские, политические темы; и образцы возобладавшей во Франции на закате Возрождения жанровой традиции "сентиментального романа"; и необычные романы-эссе "Кабинет Минервы" и "Дворец Любопытных"; и, наконец, самое знаменитое из его сочинений, неоднократно переиздававшийся, в том числе и в XX веке, "Le Moyen de Parvenir"<sup>1</sup>. Написанный в молодые годы Бероальдом алхимический трактат "Поиски философского камня" не сохранился.

Интерес к медицине и алхимии окрашивает собой все произведения писателя. Медицину он изучал в Женеве (и защитил впоследствии, по всей вероятности, соответствующую диссертацию); часовое и ювелирное дело — в Базеле, в то время центре не только религиозного, но и научного свободного мыслия<sup>2</sup>. Ему, несомненно, были хорошо известны воззрения Парацельса —

---

<sup>1</sup> Здесь и далее выделено нами. — К.Ч.

<sup>2</sup> Подробнее о биографии и других, не рассмотренных в настоящей статье сочинениях писателя см. в нашей монографии: Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., Наследие, 2001 (в печати). (Здесь и далее *Авт*)

<sup>3</sup> К.Г.Юнг усматривает взаимосвязь между Реформацией и расцветом алхимического знания на закате Ренессанса; причина тут кроется в характерном для Нового Времени наступлении рациональности на мифологическое сознание: "для протестанта это был единственный способ все еще оставаться католиком. Opus alchymicum по-прежнему был для него абсолютно эффективным обрядом трансформации и конкретной загадкой" (Юнг К.Г. "Mysterium coniunctionis". М., Рефл-Бук, 1997, с.371).

ведь именно Базель стал ареной деятельности, и подчас весьма скандальной, этого оригинального эзотерического мыслителя. Если в молодые годы писатель старательно копировал различные алхимические тексты — и в том числе знаменитую "Изумрудную Скрижаль", приписываемую Гермесу Тризмегисту, — то на заключительном этапе своей карьеры Бероальд уже "обладал статусом и репутацией придворного медика и алхимика"<sup>3</sup>. При этом он не внес сколько-нибудь существенного вклада в разработку алхимического учения и, по мнению историка XVIII века Лангле дю Френе, лишь "занимался словоблудием, не обладая никаким опытом в области герметической философии."<sup>4</sup>

Существует некая амбивалентность в толковании Бероальдом философии и алхимии; подчас он явно склонен придавать последней смысл "ложная мудрость", как, например, Кальвин в своем диалоге "Алхимия чистилица" и многие другие мыслители XVI века. Как представляется, противоречие между стремлением познать мир и отказом от суетного знания проходит через все творчество Бероальда. Причем установить границы "суетного знания" в его понимании достаточно затруднительно: в одном случае это алхимия (не всякая!); в другом — догматическая наука; в третьем — едва ли не познание как таковое. Во "Дворце любопытных" Бероальд порицает ученость и заявляет, что из всех книг "почитает одно только Священное писание". Таким образом, речь идет не столько о скептицизме, сколько о трансцендировании познания в Боге. В то же время воззрения Бероальда не могут быть сведены к популярной у многих ренессансных мыслителей доктрине "ученого незнания" (среди разделявших ее французских писателей назовем Маргариту Наваррскую). Эту двойственность легко проследить на материале все того же "Кабинета Минервы": герои книги, с одной стороны, пребывают в "химическом настроении", но в то же время обстоятельно опровергают "пустопорожнюю алхимию" во имя опытного, направленного на практическое действие познания.

Одним из излюбленных понятий, которыми оперирует в своих сочинениях Бероальд, становится уже знакомое нам слово *esplucher*, что буквально означает "очищать от кожуры", а в переносном смысле — "вскрывать суть". Это понятие, несомненно, отсылает к каббалистическому понятию "кожуры" (Kelipah). В книге "Зохар" говорится о необходимости прозревать сквозь внешнюю оболочку, устремлять взор к сути. Требование это имеет в первую очередь герменевтический смысл: в Писании (Торе) надлежит видеть не просто собрание занимательных историй, но и тайное философское знание<sup>5</sup>. Нет нужды говорить о том, что сходным образом рассуждают и многие отцы христианской Церкви: так, по Августину, изучение тайн способствует формированию любви к истине и изгнанию расслабленности и скепсиса.

Интересно, что понятие *esplucher* мы встречаем как в одном из самых ранних сочинений Бероальда, философской поэме "Необходимые познания"

(1583), так и в подытоживающем его творчество "Дворце Любопытных" (1612). Поэма "Необходимые познания" представляет интерес разве что как ранний опыт использования автором алхимических мотивов. Бероальд следует здесь в фарватере главы лионской группы поэтов Мориса Сева и большого знатока каббалы Ги Лефевра де ла Бодри, ренессансных поэтов, отдававших дань эзотерической тематике<sup>6</sup>. Автор "Необходимых познаний" противопоставляет поиск истины, "тайной практики" Всевышнего — ложной мудрости. К последней относится, в частности, астрология, наука столь же нечестивая, сколь и жалкая (отметим, кстати, что деятельность Нострадамуса Бероальд оценивал весьма критично). Важнейшим же источником подлинного знания является, конечно же, алхимия. В "Необходимых познаниях" приводится достаточно детальное описание четырех фундаментальных стадий превращения компоста в философский камень (чёрная, белая, жёлтая и красная, *nigredo* — *albedo* — *citrinitas* — *rubedo*). Причем философский (алхимический) поиск неотделим для поэта от благочестивых размышлений; познанию должен быть поставлен некий предел (идея, присутствующая уже у того же Августина):

*Car d'esplucher plus haut c'est en homme pecher,  
Et desirer trouver ce qu'il ne faut chercher.*

[...Ибо *углубляться* в высшие сферы означает стремиться найти то, что искать не подобает; это свойственный человеку грех.]

Совершенно иную жанровую традицию представляет книга "Дворец Любопытных", во многом навеянная "Опытами" Монтеня. Она построена как собрание отдельных наблюдений, житейских и философских раздумий и даже медицинских рецептов. Значительные проблемы соседствуют здесь с ничтожными; пространное рассуждение о духах — с позаимствованным из арсенала "сентиментального романа" "Диалогом непорочных влюбленных". Обобщая проделанное, Бероальд пишет: "Я с избыточным вниманием погружался в каждый из подвернувшихся мне сюжетов, чтоб **досконально рассмотреть его** (*esplucher*): поступая таким образом, я постиг, что в этом мире любой, пусть даже самый по видимости отвратительный и низкий предмет, может заключать в себе какую-либо диковину".

Нередко Бероальд прибегает и к понятию "кожура", *escorse*. Так, оно присутствует в наиболее популярном у современников произведении Бероальда — "романе-реке" "Приключения Флориды" (он выходил в 1592-1601 гг.). Героиня романа, принцесса Флорида, являет собой образец красоты, изящества и добродетели. История ее взаимоотношений с доблестным рыцарем Фарамоном выстроена по всем законам куртуазного служения. Описания турниров, где выказывает свою удаль Фарамон, обмен стихотворными посланиями, первый любовный диалог, препятствия на пути влюбленных — всё это ни в чём не выпадает из канона. Но при всей традиционности и

<sup>3</sup> Bamforth S. Autour du manuscrit 516 du Wellcome institute de Londres -quelques reflexions sur Beroalde de Verville, medecin et alchimiste. // Beroalde de Verville. 1556-1626. P., Presses de l'ecole normale superieure, 1996, p.53.

<sup>4</sup> Lenglet du Fresney. Histoire de la philosophie hermetique. Tome 3. P., 1742. p.121.

<sup>5</sup> Vuillaud P. La Kabbale juive. Histoire et doctrine. P., Mourry, 1923. t.,1, p. 135.

<sup>6</sup> Schmidt A.-M. Haute science et poesie francaise au XVI siecle. // Etudes sur le XVI siecle. P., Albin Michel, 1967., pp. 125-171.

временами даже банальности его сюжетных коллизий ощущается стремление автора представить любовную интригу как аллегория, вывести происходящее за пределы обыденности, превратить происходящее в некий нравственный урок. Именно поэтому в третьем томе Бероальд считает нужным обратиться к читателю с важным разъяснением: "не думайте <...>, будто светские похождения столь уж интересуют меня, что им отданы все мои предпочтения; вовсе нет, я не останавливаюсь на этом, под сим покровом (escorce) я прячу истинное благочестие". Призывая читателя трансцендировать описываемые события, не придавать чрезмерного значения внешнему действию и рассматривать его как "приманку", за коей последует "живительный источник, из которого вы напьётесь вволю", Бероальд готовит читателя к восприятию романа как грандиозной аллегории в духе "Сна Полифила" Ф. Колонна. На поверку, однако, обилие алхимических и эзотерических атрибутов остается в "Приключениях Флориды" чем-то внешним по отношению к выполненным в неокуртуазном духе любовным перипетиям.

Попытки соединения любовного и эзотерического дискурсов имели место во французской средневековой литературе (мы имеем в виду в первую очередь "Роман о Розе", автор второй части которого, Жан де Мен, был алхимиком). Но Бероальд, приверженец эмпирического подхода, стремится уподобить взаимоотношениям влюбленных вполне конкретные этапы Великого Делания. И впервые происходит это уже в его раннем стихотворении "Алхимик", граничащем с пародией. "Алхимик" адресован прежде всего дамам, и пикантность сюжета лишь повышает значимость этого упражнения по риторике (отнюдь, заметим, не лёгкого: описать соитие в понятиях алхимического эксперимента Бероальду удаётся лишь отчасти):

Ce faisant il convient resserrer les parties  
Qui en se sublimant se rendraient affaiblies,  
Si on ne les pressait en la **conjonction**,  
Qui en les unissant doucement les enflamme  
Tant que dessous l'effet de sa dernière flamme  
Soit connu le plaisir de la **projection**.

[При сём надобно снова крепко сжать те части, что при возгонке могли бы потерять силу, когда б в процессе **слияния** их не сдавливали; надобно потихоньку совокупить их и воспламенить таким манером, чтоб под действием заключительного нагрева ощутить удовольствие от **выброса**.]

Здесь примечательно в первую очередь двусмысленное употребление таких существенных алхимических понятий, как projection, которое обычно связывают с преобразованием низких металлов в "совершенные", и conjonction — этап Делания, на котором, по словам знаменитого французского алхимика XIV века Никола Фламель, появляются "многие диковин-

ные вещи"<sup>7</sup>. В приписываемой Фламелью "Книге иероглифических фигур" алхимик повествует о том, как ему удалось дважды осуществить эту операцию (указываются точные даты), причем оба раза единственным свидетелем выступала супруга Фламеля Перренелла, которая, кстати, воспринималась адептами как его *soror mystica*. Если в первом случае он получил серебро, то во втором — "очищенное золото". Книга Фламеля была напечатана лишь в 1612 году, но ранее циркулировала в списках и вполне могла быть известна Бероальду.

Итак, уже в ранних своих сочинениях Бероальд сочетает напряжённый поиск истины с чисто вербальными экспериментами, причём алхимическая тематика с одинаковой лёгкостью входит как в "серьёзные" его произведения, так и в "комические". Серьёзный пафос доминирует в поэме "История шелкопряда" (1600): шелковичный червь — удивительное создание, являющее собой живое свидетельство всемогущества Божия; при этом шёлк именуется "второй манной". Позитивные коннотации, связанные с образом шелкопряда, энергично подкрепляются библейскими мотивами. Даже издаваемые червем при кормлении мелодичные звуки напоминают поэту о "небесной гармонии" (последний мотив важен для той интерпретации магии, которую давал Марсилио Фичино). Между тем в, несомненно известной Бероальду первой "Неделе" Дю Бартаса, наличествует ассоциация противоположного свойства — Дьявол уподобляется здесь зеленой гусенице, которая гложет листья фруктовых деревьев<sup>8</sup>.

Благочестивые строфы спокойно уживаются в поэме Бероальда с весьма фривольными, несомненно связанными с маньеристической эстетикой. Но и здесь находится место для алхимической атрибутики.

Belle je voudrais bien **transmuer** ma **semblance**,  
A ce globe arondi du futur vermicseau,  
Dans votre sein mignon mignardant mon **essence**,  
Je deviendrais non vers mais un ange nouveau...

[Красавица, как хотелось бы мне **трансмутировать** свою **видимость** и обратиться в округлый шар, прибежище будущего червячка; в прелестной груди вашей услаждая мою **сущность**, обратился бы я не в червя, но в нового ангела.]

В сущности, *semblance* ("видимость") здесь выступает как синоним *essence*. Что же касается понятия *essence* ("сущность"), то его алхимическое происхождение очевидно. Здесь еще более откровенно, чем в стихотворении "Алхимик", Опус, описание этапов Великого Делания становится метаязыком и вливается в галантный дискурс.

<sup>7</sup> Flamel, Nicolas. Le livre des figures hieroglyphiques. P., Denoel, 1970, p. 199. По поводу "слияния" см. также уже цитированную нами монографию К.-Г.Юнга "Mysterium coniunctionis", гл. VI.

<sup>8</sup> The Works of Guillaume de Salluste sieur Du Bartas. Vol.11. Chapel Hill, 1938., p. 216.



В том же 1600 году Бероальд де Вервиль составил новую редакцию французского перевода "Сна Полифила" Ф.Колонна, которой он дал название "Обозрение великолепных изобретений, укрытых покровом любовных выдумок <...> утонченным образом изложенных" ["Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses <...> subtilement exposees]. Слово invention скорее всего соотносится здесь с риторическим inventio, а слово subtilement несомненно имеет алхимические коннотации и часто использовалось в герметических текстах<sup>9</sup>. Кроме того, Бероальд настаивает уже в названии книги на том, что любовная интрига "Полифила" — не более чем "покров", "кожура", escorce, которую просвещенный читатель не без труда отслоит от сущности, essence.

Интерпретация "Полифила" в алхимическом ключе встречалась в тот период достаточно часто; история Полифила — то есть "влюбленного в Божественную Мудрость" — развёрнутая аллегория, насыщенная эзотерической символикой (неотъемлемым компонентом книги становятся эмблематические изображения; до сих пор точно не установлено их авторство). История любви обнаруживает здесь иносказательный, метафизический смысл. Именно такой виделась Бероальду жанровая модель романа.

Предислав "Обозрению великолепных изобретений" предисловие, Бероальд не столько стремится прокомментировать "Полифила", сколько соперничает с ним, предлагает читателю короткий метатекст, где основные структурные особенности первоисточника предстают в концентрированном виде. Полифил любит Полию, а безмянный персонаж предисловия — прекрасную Олоклирею, о которой он узнаёт от мудреца Гамуэля. Олоклирея, в ранней степени пленяющая и старцев, и иных любовников, является воплощением Истины в ее полноте (отсюда и ее имя, от греческого olokleria, полнота). Хранителем эзотерического знания, Grand Secret, становится мудрец Обоэль. Он живет, подобно отшельнику, в уединённом месте, куда "прибывают любопытствующие" (тема любопытства принадлежит к центральному в творчестве Бероальда). Фактически Бероальд отождествляет "истинных мудрецов" и "идеальных влюбленных", и потому ритуальные восхваления дам ("нет ничего прекраснее под солнцем, нежели прелестные дамы, они суть блаженство мира, высшее достижение Божие") приобретают в предисловии отнюдь не бытовой смысл. Наследуя ренессансную неоплатоническую традицию — мы уже упоминали имя Марсилио Фичино; в данном случае связь с идеями итальянского мыслителя еще очевиднее, — Бероальд настаивает на неразрывной связи Любви, Красоты и Божественного и фактически интерпретирует любовный сюжет как некий метаязык, с помощью которого только и возможно выразить истину ("Любовь была и есть изящная кисть, запечатлевающая всё, что ни есть редкостного и назначенного судьбой, как среди высших, так и среди низших сил").

Предисловие Бероальда именуется «Стеганографическим собранием» (Recueil steganographique). Термин "стеганография" ("тайнопись", от грече-

<sup>9</sup> Mauri D. Il Tableau di Beroalde de Verville: un viaggio attraverso i testi, alla ricerca della perfezione. // Studi di letteratura francese, vol. XIX. Firenze, Olschki, 1992, pp.367-381; Campagne H. Mythologie et rhetorique aux XVI et XVII siecles en France. P., Champion, 1996., pp. 237-238.

ского steganos, скрытый) был позаимствован им у наставника Парацельса, немецкого гуманиста, аббата Иоганна Гейденберга (Тритемия, 1462-1516). Тритемий, большой знаток эзотерической традиции, тайно симпатизировал учению розенкрейцеров. Его герметический трактат "Стеганография, или Искусство передавать при помощи тайнописи устремления собственной души тому, кто находится вдали от тебя" вышел в свет в 1606 году, а ранее циркулировал в рукописи; впоследствии свою книгу "Путешествие удачливых принцев" (1610) Бероальд снабдил подзаголовком "Стеганографический роман". Заметно, что Бероальд склоняется к более широкому и несколько иному, чем у Тритемия, пониманию термина. Если Гейденберг имеет в виду собственно коммуникацию с помощью секретной иероглифики и тщательно зашифрованных посланий, то Бероальд фактически подразумевает под "стеганографией" аллегорический смысл, упрятанный в тексте (не обязательно слишком глубоко). Если Тритемий с негодованием отмечает возможность использования разработанного им языка в любовной переписке как кощунственную<sup>10</sup>, то Бероальд, как показывают "Приключения Флориды" и "Путешествие удачливых принцев", напротив, насыщает тайными смыслами расхожие в его время структуры "сентиментального" романа со всеми характерными для него жанровыми атрибутами — включая, между прочим, и патетическую любовную переписку влюбленных героев.

Во многих алхимических трактатах деятельность алхимиков уподоблялась плаванью по бурному морю (в том числе и тому, по которому движутся аргонавты). "Море философов" — это изначальный хаос, воплощенное единство материи. В изданном в 1621 году «Трактате об истинной тайной соли» Кловиса Эсто де Ньюизмана (одного из самых ярких поэтов-алхимиков во Франции) аллегорическому истолкованию подвергается мореплавание Ясона и его спутников. "Многотрудный поиск и сомнительный опыт познания вещей, когда ты нередко всю свою жизнь проводишь в плаваньи и никак не можешь причалить в каком-нибудь порту огромнейшего моря Природы"<sup>11</sup>. И все же мудрым Аргонавтам, внимательным наблюдателям за окружающей природой и вместе с тем исполненным благочестия, в конце концов посчастливится найти волшебное Руно. Алхимическая интерпретация последнего мотива присутствует в уже упоминавшейся поэме Бероальда "История шелкопряда" (1600): процесс изготовления "богатого руна" ничтожно малым насекомым напоминает Бероальду о Великом Делании, получении "философского золота"<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Tritemio, Giovanni. Steganografia. L'arte di trasmettere con occulte scritture i voleri del proprio animo a chi è lontano. Firenze, Nardini, 1982., p. 226.

<sup>11</sup> Hesteau de Nuysement, Clovis. Les visions hermetiques. P., Culture-Art-Loisirs, 1974, p. 283.

<sup>12</sup> Алхимическая интерпретация Руна очень часто встречается в XVI-XVII веках. Так, в 1541 году в Нюрнберге выходит антология алхимических текстов под общим названием "Historia Jasonis", а в приложении к французскому переводу нашумевшей эзотерической поэмы Дж. Аугурелли "Хризопея" (1550) речь шла о "химическом бракосочетании" Алхимии и Руна. Наконец, в 1598 году в Германии выходит алхимический трактат Саломона Трисмозина "Золотое Руно" (французский перевод был опубликован в 1612 году). См. также: Йейтс Ф. Розенкрейцеровское Просвещение. М., Алетея, Энигма, 1999. С.130, сноска 2.

Отсюда протягивается нить и к самому герметичному из романов Бероальда, "Путешествию удачливых принцев". Происхождение его сюжета — мореплавание Кавалирея, Фонтелана и Виварамба в поисках прекрасной нимфы Ксирилы — чрезвычайно экзотично и не имеет аналогов в творчестве Бероальда. Как показывает И. Цингер<sup>13</sup>, сюжет романа имеет много общего с выпущенным в 1557 году в Венеции "Паломничеством троих сыновей царя Серендиппа" (книга имела большой успех, особенно во Франции, где выдержала два издания). При этом "Паломничество" представлено как перевод с персидского, выполненный неким Кристофоро Армено. Книга Армено в свою очередь является переработкой в итальянском вкусе поэмы "Восемь райских садов", принадлежащей перу классика средневековой индийской литературы, писавшего на фарси — Амира Хосрова Дехлеви (1253-1325). В романе угадывается аллегория Великого Делания: принцы по воле отца пускаются в инициатическое путешествие, причём им приходится иметь дело с реальностью, управляемой законами магии. Один из героев, мудрец Самердокс, произносит похвальное слово каббале как кладези фундаментальных познаний. Не случайно также, что имя нимфы Ксирилы — анаграмма слова "эликсир" (одно из наименований философского камня). Путешествие принцев у Бероальда происходит, как и у Рабле, в достаточно условном с географической точки зрения пространстве, хотя отдельные ориентальные приметы здесь присутствуют.

В предупреждении к "Путешествию удачливых принцев" Бероальд осмысливает стеганографию как литературную параллель к весьма популярному в XVI-XVII веках приему анаморфоза в изобразительном искусстве: "это то, что используют в живописи, когда взору представляется какой-нибудь пейзаж, или порт, или портрет, под которыми, однако же, скрывается какое-то другое изображение, а разглядеть его можно в том случае, если посмотреть с определенного места, указанного автором".

Прием анаморфоза осмыслен и всесторонне, в том числе и на метафорическом уровне, использован писателем во многих его сочинениях. Так, уже в поэме "Необходимые познания" утверждается необходимость внимательного чтения текста, ведь не исключено, что его подлинный смысл раскрывается лишь с определенного угла зрения:

Tous ces divers discours l'un de l'autre dependent;  
Ne les jugez donc point que vous n'avez tout lug  
Car la juste raison par laquelle ils s'entendent  
Seroit possible au point que vous n'auriez pas veu.

*[Все эти различные рассуждения зависят друг от друга; не судите же о них до тех пор, пока вы не прочитали всего, ведь возможно, что их истинный смысл будет ясен только с какой-то еще не известной вам точки зрения.]*

<sup>13</sup> Zinguer I. Le roman steganographique. Le Voyage des Princes Fortunez de Beroalde de Verville. P., Champion, 1993, entreprise III ("Intertexte"). Автор монографии, вслед за Бероальдом, именует главы своего сочинения "предприятиями".

В дальнейшем Бероальд пробует применить принцип анаморфоза и к системе образов. Это в первую очередь относится к его роману "Орлеанская девственница". Читатель недоумевает, почему главная героиня, Жанна, словно бы раздваивается: она как будто бы родом из Орлеана — и в этом смысле она есть историческая Жанна д'Арк; но вместе с тем ее родиной является волшебный остров Симпликей, и в этом смысле она является фе-ей. Скорее всего, речь идет всего лишь о персонаже, в определенном смысле походящем на Жанну<sup>14</sup>. В таком случае несколько проясняется причудливое удвоение почти единственного — наряду с Сафо — женского персонажа романа "Le Moyen de Parvenir": читатель не в состоянии понять, исходят ли реплики "Жанны" и "Девственницы" от одного лица или же от двух?

Что же касается романа "Кабинет Минервы", то в нем среди многочисленных диковин, которые созерцают гости главной героини (одновременно и феи, и знатной ученой дамы) присутствуют и живописные полотна, написанные по анаморфическому принципу. Персонажи рассматривают чрезвычайно искусно и детально выписанный пейзаж с долинами, утесами, сценами охоты и рыбной ловли — сюжет картины, в общем, совершенно безыскусен. Но вот наступают сумерки, и при искусственном освещении зрители, разместившиеся на скамеечке, удаленной от картины на надлежащее расстояние, видят нечто иное, а именно серию эпизодов из драматической любовной истории красавицы Фениссы и принца Конрада (о них сразу же начинает повествовать сама Фенисса). Правда, изложение истории не доведено до конца, так как внимание аудитории переключается на другого рассказчика.

Обилие вставных новелл — жанровая закономерность романа рубежа XVI-XVII веков. Их немало и в "Путешествии удачливых принцев". Особенно примечательны, на наш взгляд, две; обе позаимствованы у Хосрова — Армено. Первая из новелл представляет собой историю метемпсихоза. Мудрый и любознательный царь Эвфрансис узнаёт секрет переселения душ у старого друида, причём Бероальд, в отличие от других разрабатывавших этот сюжет авторов, пытается дать ему естественнонаучное объяснение: "дух настолько чист, что не занимает никакого места в пространстве, а стало быть, ему безразлично, в каком теле пребывать". Царь велит, чтобы ему принесли воробья, и друид, приложив свои уста к клюву птицы, переселяется в нее<sup>15</sup>, а затем, некоторое время полетав по царским покоям, возвращается в собственное тело. При помощи розовой эссенции ту же науку усваивает и монарх. Он "стал весьма сведущ по части сией чудодейственной науки и часто прогуливался среди народа в обличье гончей". Далее, в полном соответствии с сюжетом Хосрова-Армено, царь на свою беду делится секретом со своим миньоном (у Хосрова — визирем): тот разрабатывает

<sup>14</sup> Mauri D. La Pucelle d'Orleans et le Voyage des Princes Fortunez: deux miroirs a facettes. // Beroalde de Verville. 1556-1626. P., Presses de l'ecole normale superieure, 1996, p.146.

<sup>15</sup> Ср. герметический рецепт "Воскрешение трупа": "Я тебя заклинаю, дух, витающий в воздухе, войди в это тело, наполни его душою и жизненной силою" (Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. Киев, Ирис — М., Алетейя, 1998, с.245).

коварный план. Во время охоты миньон как бы в шутку предлагает монарху вселиться в тело лани, а сам проворно переселяется в тело царя. Обманутый монарх долгое время пребывает в обличье лани и подвергается многочисленным опасностям, а затем, воспользовавшись подвернувшейся возможностью, переходит в тело попугая. Птица умышленно попадает в сети ловца, тот дарит его царице, и в результате ловкого обмана лжемонарх переходит в курицу, а попугай возвращается в царское тело. За вычетом малозначительных деталей Бериальд не вносит никаких корректив в исходный сюжет, зато он даёт ему интерпретацию в духе собственных научно-философских идей. История с переселением душ становится удачным поводом выразить свое восхищение "внутренней истиной", преодолевающей принуждение со стороны "кажимости", все той же *escorce*. Царица достойна похвалы, ибо не придавала значение обманчивой видимости и быстро поняла, что в обличье попугая скрывается её супруг.

Этот эпизод привлек к себе внимание одного из самых известных французских писателей XVII века, Шарля Сореля, который пересказал его в составленных им примечаниях к собственному роману-пародии "Сумасбродный пастух"<sup>16</sup>. Между тем романтическая (не только пасторальная) традиция воспринималась Сорелем с позитивистским неприятием всякого неправдоподобия весьма язвительно. Символом аффектации, надуманности и вторичности становится для него, как известно, "Астрея" д'Юрфе. Вполне логично было бы предположить, что и "Путешествие удачливых принцев", сверх меры насыщенное не гиперболизацией переживаний героев, но и явными небылицами (*faibles*, по Сорелю), будет встречено им в штыки. Ведь он ворчит даже по поводу несообразностей "Дон Кихота" и с вызовом заявляет, что уже двенадцать лет вообще не брал в руки роман Сервантеса. И в то же время Сорель не раз цитирует отдельные пассажи "Путешествия..." и находит доброе слово даже для гораздо более зависимых от романтических штампов своей эпохи "Приключений Флориды". Это говорит о том, что Сорель, суровый, но пронзительный критик, тонко ощущает взрывную энергию книг Бериальда, напряженность между заключенными в них топосами и *faibles* и устремленностью автора к Истине (на наш взгляд, более жанровой, нежели мировоззренческой). Эпизод с метемпсихозом в этом отношении, конечно, из самых показательных. Ведь здесь невозможно с уверенностью сказать, где *escorce*, а где *essence*. Что именно относится к "сущности" — увлекательные волшебные приключения или вытекающее из соответствующих перипетий нравоучение? Окончательного ответа не существует, и именно в этом видится значение Бериальда, которого наряду с Сервантесом можно считать одним из отцов-основателей новоевропейской "литературы" (в противовес средневековой "словесности").

Другой заслуживающий внимания эпизод "Путешествия удачливых принцев" связан с загадкой, которую приходится разрешать им в царстве Зобара. Перемещаясь с острова на остров, принцы проходят серию испытаний, среди которых важное место принадлежит разгадыванию загадок. В царстве Зобара на всех наводила ужас огромная рука, которая то и дело

<sup>16</sup> Sorel, Charles. *Remarques sur les XIII livres du Berger Extravagant*. P., Tous-saints, 1628., p. 674.

выходила из-за моря, хватала кого-нибудь из местных жителей и утаскивала неизвестно куда. Тогда Руке предъявляют магическое Зерцало спра-ведливости. Этот мотив подробно развит в книге Армено: Зерцало помогает определить истину в судебных спорах, действуя как своего рода "детектор лжи": говорящий правду отражается в нем самым обычным образом, а вот у лжеца мгновенно чернеет лицо, и только просидев сорок дней в глубоком колодеце на хлебе и воде, лжец восстанавливает первоначальный цвет лица. (Почернение это в известной мере соотносится со стадией *nigredo*). Но в данном случае Зерцало лишь отчасти разрешает проблему: рука перестала забирать людей и ограничилась животными. И только принцы находят единственно верный способ окончательно избавиться от напасти. Кавалирей выходит на берег моря и поднимает правую руку с растопыренными указательным и средним пальцами, сложив остальные. Тайственная Рука немедленно и навсегда исчезает в волнах.

Ясно, что речь в этом эпизоде идет опять-таки о Великом Делании. Пять пальцев — символ четырёх основных алхимических субстанций плюс квинтэссенция, их активный первоисточник. Но для осуществления Велико-го Делания достаточно двух компонентов — Серы и Меркурия, так называемого "ребиса" (как сказано у Бериальда, "двух частей хватит, чтобы завершить приключение")<sup>17</sup>. Что же касается изменения тактики Руки после демонстрации ей Зеркала, то, по замечанию Кавалирея, "это явно означает, что большинство тех, кто находит для себя развлечение в прекрасном искании, подобны животным, ибо придают значение видимости, а надлежит обращаться к сути". Несомненно, Кавалирей близок к позиции алхимиков, — например, жившего в IV веке Зосимы Паннополитанского: глядящий в зеркало постигает реальность "сквозь обманчивую кажимость"<sup>18</sup>. С другой стороны, Зерцало — это и сумма мирового знания ("всякий, кто смотрится в это зеркало, сможет узреть и познать три части вселенского знания", пишет Бериальд). Кроме того, зеркало изготовлено из стекла, а оно есть "хрусталь мудрецов", синтез Воды и Огня, чрезвычайно существенная для Бериальда алхимическая субстанция не менее, а может быть, и более важная, чем золото — об этом прямо сказано в "Обозрении великолепных изобретений"<sup>19</sup>. Но и в данном случае занимательность сюжета выглядит во всяком случае не менее значимой, чем присутствие в тексте алхимических смыслов.

Все тот же Кавалирей, следующим образом формулирует цель морепла-вания принцев: "после многих предприятий и поисков нам откроется знание

<sup>17</sup> Ср. в "Зерцале Алхимии" Роджера Бэкона (ок.1267 г.): "Заметьте, прежде всего, что начала металлов суть: ртуть и сера (сера). Эти два начала породили все металлы и минералы..." (Цит. по изд.: Теория и символы алхимии. Великое делание. Киев, Новый Акрополь, 1995. с. 88). Примечательно, что в данном случае Бериальд отходит от Парацельса, который как раз придерживался "триадической концепции", о чем пишет В.Л. Рабинович (Знание за пределами науки. М., Республика, 1996, с.175).

<sup>18</sup> Цит. по изд.: Alleau R. *Aspects de l'alchimie traditionnelle*. P., Minuit, 1986., p. 157.

<sup>19</sup> Роль стекла акцентирована также у Парацельса и у уже упоминавшегося Эсто де Ньюзмана. Последний полагает, что именно "витрификация" ведет к повышению прочности костей, панцирей и раковин животных и растений (Hestean de Nuysment C. Op. cit., p.169).

святой **Галанктизеи**". Это загадочное имя, по замечанию современного исследователя Ж.-Ф. Марке, может быть истолковано двояким образом. Здесь обыгрывается, как понятие "гален" — одно из наименований первоматерии у алхимиков, — так и "галантность"<sup>20</sup>. Таким образом, в "Путешествии удачливых принцев", как и в "Приключениях Флориды", Опус и любовный дискурс представлены в нерасторжимом единстве.

"Все когда-либо написанные книги, как и те, что будут написаны в дальнейшем <...>, суть лишь истолкование изложенных здесь тайн", заявляет по поводу своего самого знаменитого сочинения — «Le Moyen de Parvenir» — Бероальд (точная дата его первой публикации до сих пор остается дискуссионной, так как на титульном листе стояло только: *imprime ceste annee*, "напечатано в этом году"). Прочитавший книгу будет сведущ во всех науках, уверяет автор. Но это — не более чем мистификация. На поверку перед читателем разворачивается коллекция новеллистических сюжетов и микросюжетов, почерпнутых главным образом из позднеренессансного фонда. "Le Moyen de Parvenir" представляет собой вселенский пир, веселое и непринужденное застолье, в котором участвует около 400 персонажей. Участники трапезы в романе Бероальда обмениваются репликами и байками, обычно непристойными; они не слишком стесняются в выборе выражений. Между тем речь идет в большинстве случаев о знаменитых мужах. Они представляют различные эпохи — античность (Гомер, Эзоп, Тит Ливий, Плутарх...), средние века (Альберт Великий, Ален Шартье, Роджер Бэкон...), наконец, Возрождение (Петрарка, Эразм, Поджо Брачоллини, Петр Рамус, Гийом Бюде, Ронсар...). Как правило, соотнесение этих "персон" с их реальными прототипами либо полностью отсутствует, либо носит весьма поверхностный характер, либо, наконец, приобретает вид мистификации.

Вполне самостоятельную проблему представляет истолкование заголовка книги — "Le Moyen de Parvenir". Закрепившийся у нас в последнее время вариант перевода «Способ выйти в люди» кажется однобоким, он учитывает только одно значение слова *parvenir*, снискавшее, правда, большую популярность в начале XVII века — "продвинуться по социальной лестнице". На наш взгляд, в не меньшей степени Бероальд учитывал и алхимические коннотации понятия. И здесь надо снова обратиться к сочинениям, приписываемым Никола Фламелью. В его книге "Вожделенное желание" (опубл. 1629) по поводу философского золота сказано следующее: "Эликсир Философов, создания которого можно **добиться** лишь при использовании надлежащего **способа**" ("L'Elixir des Philosophes, qu'on ne peut **parvenir** a faire que par **un Moyen** propre"<sup>21</sup>). Похоже, речь едва ли идет о случайном совпадении. Труды Фламеля, фигуры во Франции поистине легендарной, явно были известны Бероальду, и он намеренно и не без иронии обыгрывал некоторые положения алхимика на свой лад. Итак, нам представляется наиболее уместным следующий вариант названия книги: "Способ добиться успеха"; он включает в себя и социальные, и алхимические обертоны.

<sup>20</sup> Marquet J.-F. Beroalde de Verville et le roman alchimique. // "XVII siecle", 1978, №120. P.164.

<sup>21</sup> Flamel N. Le livre des figures hieroglyphiques, op.cit., p.187.

Алхимическая тематика занимает большое место в романе, причём преимущественно в ироническом плане. "Алхимики только и думают, что о философском камне", — насмешливо замечает Ксенократ. Чистое, эпикурейское наслаждение, к которому склоняются участники Пира, для них недоступно: "наше доброе вино — не что иное, как чистый дух вина, который никогда не понять знатокам квинтэссенций" (в оригинале: *quintessencieux*); нет нужды говорить о том, сколь важно для алхимиков понятие "квинтэссенция", или пятый элемент. Наконец, и само по себе содержание романа иронически уподобляется тайне философского камня.

Особый интерес представляет необычно пространная для вообще-то лаконичных персонажей романа речь Парацельса. Здесь есть приметы детерминизма: Парацельс гневно именует медиков "бешеными псами" — известно, как третировал традиционную медицину реальный Парацельс; рассуждает о макро- и микромире; отказывается говорить о квинтэссенции как о сокровенном знании — "мне запрещено писать о некоторых вещах, касающихся этой тайны. Но чем дальше, тем больше тирада Парацельса приобретает вид тонкой пародии. Так, вместо четырёх алхимических элементов речь заходит о "четырёх элементах надувательства" — церковных, судебных, врачебных и торговых обманах. Макрокосм оказывается пикареской реальностью: "Итак, после того, как все эти элементы были соединены, сложены, собраны, извлечены, изготовлены, вытянуты, предложены, найдены, оживлены и завершены — был сооружен, построен, устроен, составлен, сведён воедино, взвешен и приготовлен плутовской мир...". Здесь налицо пародирование двенадцатой новеллы "Новых забав" Б. Деперье (она имеет подзаголовок: "Сравнение алхимиков с женщиной, которая несла на рынок горшок с молоком"). У Деперье ироническому перечислению подвергаются алхимические процедуры: "После всех их обугливаний, обжиганий, замазываний, раздуваний, процеживаний, прокаливаний, замораживаний, сгущений <...> у них вдруг разобьется какой-нибудь алабамик, и они оказываются в таком же положении, как эта добрая женщина"<sup>22</sup>. Таким образом, как и в ранних произведениях Бероальда, этапы Великого Делания оказываются удобной метафорой, позволяющей вести речь о вещах вполне прозаичных и будничных.

Любовный дискурс в "Способе добиться успеха" оказывается безнадежно разрушенным, место любви занимает низменный секс. Параллельно этому процессу снижения платонических коллизий, отыгранных в более ранних романах Бероальда, деградации и пародированию подвергается также алхимический дискурс. Сочетая раблезианские мотивы с грубоватым "готическим комизмом", Бероальд создаёт роман-мистификацию, не столько аккумулярующий в себе знание, сколько методично обесмысливающий и пародирующий это знание. Идея создания алхимического аллегорического романа, которая оказалась весьма актуальной и продуктивной для Германии (имеется в виду в первую очередь изданная в 1616 году "Химическая свадьба Христиана Розенкрейца")<sup>23</sup> имела своих адептов и во французской прозе. Но самое яркое свое воплощение она обрела именно в творчестве Бероальда

<sup>22</sup> Деперье Б. Новые забавы и веселые разговоры. М., Республика, 1995, с.46.

<sup>23</sup> См.: Йейтс Ф. Розенкрейцеровское Просвещение. Цит.соч., гл. V.

— и им же фактически была опровергнута. Автор "Способа..." констатирует несовместимость обновления жанровых форм с изложением доктрины, несовместимость перехода от "романического" к "романному" (именно этот переход, по сути дела, и проповедовал Сорель) с алхимическим знанием. "Кожура" приходит в противоречие с "сущностью" — вот главный жанровый урок "Способа добиться успеха", романа, всё ещё до конца не раскрывшего свои — жанровые, а не алхимические! — тайны.

*Цитаты из сочинений Бераальда де Вервиля  
приводятся по следующим изданиям:*

1. V.-L. Saulnier. Antologie poetique de F. Beroalde de Verville.P., 1945.
2. Les Cognitionnes necessaires. Paris, 1583.
3. Le Tableau des riches inventions. Paris, 1600.
4. L' Histoire des vers qui filent la soye. Tours, 1600.
5. Le Cabinet de Minerve. Rouen, 1601.
6. L'Histoire veritable ou le Voyage des Princes Fortunez. Paris, 1610.
7. Le Moyen de Parvenir. Edition etablie, presentee et anotee par Ilana Zinguer. Nice, 1985.
8. Le Palais des Curieux. Paris, 1612.

**ИВЕТТА ГЕРАСИМЧУК**

## **ВЕЛИКИЙ ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ**

*Шелковичный кокон как аллегория творчества*

Когда Художника гложет червь сомнения, мало кто задумывается над тем, что это за червь. Червь может глотать его по целому ряду причин — в этом Художник мало чем отличается от других людей. Но, как известно, природа мудро распорядилась так, что каждый конкретный вид субстрата жизненно важен для одних видов и смертоносен для других. Иными словами, капусту никогда не будет глотать дождевой червь.

Итак, автор берет на себя смелую задачу идентифицировать червя, обитающего на субстрате воспоминаний и страстей Художника. Возможно, тогда из бесконечного множества всех возможных взглядов на творчество мы выберем один. Задача эта не из легких, так как для ее решения необходимо вломиться в замкнутое пространство внутреннего мира Художника. Совершенно неясно, будет ли при этом соблюдена чистота эксперимента, и окажутся ли верными сделанные нами пионерские выводы. Более того, автор решает на это исследование, не заручившись ни поддержкой теоретиков искусств, ни согласием Гринписа.

Существуют некоторые основания полагать, что червь сомнения, гложущий Художника, — шелковичный, то есть, строго говоря, будущая бабочка шелкопряда. Самое древнее свидетельство в пользу этого утверждения содержится в некой китайской хронике и относится к 2698 г. до н. э. В хронике говорится, что однажды, когда императрица Си Линг-чи, жена императора Хоанг Ти, пила в саду чай, в ее чашку с дерева упал окуклившийся шелкопряд. Императрица захотела вынуть кокон из чашки и взяла его за торчащую шелковинку, но нить все тянулась и тянулась, кокон разматывался. Так в Китае открыли секрет шелкомотания и шелкоткачества, а Си в благодарность за столь ценный подарок человечеству была возведена в ранг божества Поднебесной империи.

Данную легенду необходимо, однако, рассматривать не иначе как аллереорию творческого процесса. Ав ово Си, несомненно, размышляла над витавшей среди ее воспоминаний и страстей — в высшей степени небоугодных, как то и пристало императрице, — новой мыслью. Из грены этой мысли возник червь сомнения — сможет ли та быть понята другими и не искажена при переходе во внешний мир? Ведь Художник творит именно тогда, когда свое сокровенное, решает высказать, выразить, живописать — чтобы донести до других. И не решается. Поэтому и гложет его червь сомнения. В этом смысле каждый самобытно мыслящий человек, дерзнувший вынести часть своего внутреннего мира вовне — Художник. Но для того, чтобы осознать собственную самобытность по отношению к остальному миру, мысль окукливается, строит пусть тонкие, но стенки собственных отличий от внешнего. А затем? Затем, если развитие идет обычным чередом, кокон различий разрушается и сбрасывается самой мыслью. Значит, разрешено было сомнение, различия эти недостаточно прочны — то ли слишком тонки,

чтобы их поняли другие, то ли несовершенны с точки зрения самого Художника. И начинается новый поиск — поиск вовне. До этого будущая бабочка существовала только на субстрате воспоминаний и страстей самого Художника. Шелковичный червь в природе ведь ничего не ест, кроме листьев тутового дерева. И вот — выход в свет. Бабочка преодолевает замысловатые маршруты среди деревьев, трав и воздушных течений, рискуя быть пойманной птицей, зверем или энтомологом. Так шелкопряд ищет новые образы и мысли — и никого уже не гложет: взрослые бабочки этого вида вообще ничем не питаются. Впрочем, и жизнь их коротка — 10-12 дней. Зато шелкопряды чрезвычайно плодовиты — из грены новых образов и мыслей, отложенных одной бабочкой, может вывестись целая орава новых червей сомнения. Круг замыкается.

Но Си его разорвала. Стенки кокона различий оказались достаточно прочными, чтобы другие смогли понять его, сомнение было разрешено Художником иначе, замысел признан совершенным. Разорвать извечный круг — основу преемственности мыслей, воспоминаний и страстей — оказалось проще, чем тонкую шелковую нить. То, что кокон упал сверху, и императрица вернулась с Небес на землю, только подчеркивает контрастность перехода мысли Художника на стадию материализации. Будущая бабочка и все ее возможное потомство, — в том числе и в виде червей сомнения и новых образов, само-бытующих внутри кокона, — при этом погибли. Зато из шелковой нити была соткана блестящая материя. А Си снова вернулась на Небо — в своих размышлениях и представлениях подданных. Вот головокругительная карьера Художника.

Второе основание в пользу нашей гипотезы о том, что Художника гложет именно шелковичный червь сомнения, связано с чрезвычайно древними представлениями многих народов, что бабочки — это людские души и души божеств. Об этом свидетельствуют и сохранившиеся по сей день в славянских и других языках названия чешуекрылых. Названия типа Bread-and-Butterfly являются уже позднейшими наложениями. В Индии по сей день священной (находящейся под покровительством божества земли Махадевы) считается бабочка тассара, на крыльях которой индусы видят знаки Вишну. Древние, еще языческие представления эти являются ничем иным, как предвосхищением жизни Художника в своих творениях. Возможно, именно по причине такого неканонического представления о жизни после смерти бабочки были напрочь исключены из Библии, не содержащей ни единого упоминания об их существовании — ни до, ни после Потопа. Впрочем, как и все языческие верования, представления о воплощенных в бабочках душах и замыслах Художников позднее прочно срослись с мировыми религиями. Не случайно, и на Востоке, и на Западе шелководством особо успешно занимались при монастырях.

Третье основание полагать, что червь сомнения, гложущий Художника, — шелковичный, исходит из личного опыта автора этих строк. По крайней мере, образ тутовой бабочки развился на субстрате моих воспоминаний и страстей в червя сомнения весьма капризной природы.

Я начинаю разматывать кокон. Что это будет за ткань? Парча? Бархат? Камка серебряная или золотая? Атлас? Креп? Тафта? Мухояр, фанза, байберек? Внешний мир обязательно постарается точно идентифицировать

берек? Внешний мир обязательно постарается точно идентифицировать ткань, а ведь одной парчи в Китае было 42 вида.

Идентификация бывает разной. Можно — на ощупь определить тип переплетения нитей, а можно искать ответа, откуда взялось само полотно. Как нет предела многообразию рисунков на шелке, так нет предела пестроты гипотез, домыслов, воспоминаний и страстей вокруг сущности шелка — во времени и пространстве.

В Европе начали с того, что проигнорировали достоверное, но, как казалось, слишком невозвышенное свидетельство Стагирита о том, откуда берется эта чудесная ткань. Шелковые нити считали волокнами, растущими на чудесных деревьях, шерстью таинственных существ или своеобразной паутиной. Стоит ли винить сторонних Зрителей в столь превратной трактовке вопроса? Скорее нужно отдать им должное за настойчивость в поисках ответа. А если таковой, пусть и ложный, найден, то при условии, что искавший верит в его истинность, он обретает уже собственную самобытность. Если же ищущего гложет червь сомнения, остается только продолжить поиск — свой путь к идентификации замыслов Художника... Великий путь.

Великий шелковый путь начинался в Китае еще задолго до того, как купцы впервые привезли драгоценную материю в Европу. Правда, может статься, первый кокон был размотан все-таки не в Поднебесной, а где-нибудь в Индии или на Тибете. Проблема самодостаточности Художника, как и проблема авторства, плагиата и самоплагиата в искусстве начинается только тогда, когда в воспоминаниях и страстях хотя бы одного человека сопоставляются два схожих явления. Но что понимать под схожестью и различием? Под самобытностью? Насколько схожи гусеница и кокон, кокон и бабочка? Насколько различны рисунки на крыльях шелкопрядов? Не так удивительно, что шелководство могло автономно возникнуть в разных уголках земли. В свое время специалисты долго бились над тем, отнести ли Белую Леди, нарисованную 4 тысячи лет назад на скале Брандберг бушменским Художником, к средиземноморской школе или нет, пока не признали самостоятельность происхождения намибийской росписи. С той, правда, оговоркой, что Леди на самом деле оказалась Джентльменом. Вот еще одно свидетельство о том, насколько прогресс, выраженный в аккумуляции воспоминаний и страстей, отдалил нас от сути самых простых замыслов Художников. Ведь бушмены не бились над подобными вопросами, а воспринимали наскальные изображения так же или почти так же, как рисовавший их Художник. Хотя имеем ли мы право на такие выводы? Самодостаточность всплесков творчества не зависит от архетипов в искусстве, которые, наверно, можно занумеровать как сказочные сюжеты. Самодостаточность работ Художника скорее есть отражение самодостаточности внутреннего мира самого Художника.

Самодостаточность, однако, не есть самоизоляция. Сами бабочки не стремятся жить в коллективе, но иногда сбиваются в стаи — у кромки воды, в местах отдыха и при миграциях на большие расстояния. И хотя на листьях тутового дерева шелкопряды ищут корм, а не компанию собратьев, влияние их друг на друга — в своем и будущих поколениях — естественно.

Иногда такое взаимовлияние просто жизненно необходимо. Так, во всем округе Бочжоу было всего две семьи, которые владели секретом изготовления из шелка прекрасного тюля. Боясь, что и другие могут проникнуть в эту тайну, они из поколения в поколение рождались только между собой. Китайцы строго следили за качеством своего шелка и соблюдением запрета на разглашение тайны происхождения этого материала. За раскрытие тайны наказанием была смертная казнь.

Иноземцы же, как только впервые увидели драгоценную материю, начали, со своей стороны, продвижение по Великому шелковому пути в поисках ответа на вопрос, что есть шелк. В свое время, здесь мы ссылаемся на Марко Поло, на поиски таинственного дерева, на котором растут золотистые шелковые нити, отправился Ясон. Шелк, или, если угодно золотое руно, Ясон его добыл, но, возвратившись на родину, так никому и не поведал, какова же истинная его природа. Золотое руно, утверждали они на пару с Медеей, он снял с дерева, обхитрив местного дракона.

По мере того, как множились достоверные и ложные воспоминания и страсти, блестящего материала становилось все больше в Азии и Европе. Шелк везли во все возрастающих количествах из Китая и Индии в Грецию и Рим, к франкам и славянам.

Так встретились Восток и Запад на забившимся тугой жилой Великом шелковом пути, дороге тысячелетий. По ней вслед за караванами шелка были привнесены в Европу многие восточные диковины, по ней в Китай пришел буддизм и "небесные" кони. Дорога с двусторонним движением, однако, пока еще не довела иноземцев до раскрытия заветной тайны происхождения шелка. Запрет императора действовал.

Шелком торговали и преподносили как драгоценнейший дар монархам. Он служил предметом роскоши и украшением каждого дома. Так, Цезарь приветствовал блестящую материю и приказал повесить в театре занавес из шелка. Но уже в 16 г. до н. э. Сенат запретил людям "бесчестить себя, одеваясь в шелк".

Шелку не было сноса. Умиряли художники, ткавшие материю, и монархи, любовавшиеся парчой и камкой, и их дети, их внуки, и другие династии приходили на смену, чтобы убедиться, что драгоценная ткань по-прежнему прекрасна. "Почему шелк так долговечен?" — спросил однажды китайский император почтенного шелководы. Тот, показав на шелковичного червя на своей ладони, ответил: "Только тот, кто сердцем пройдет по следам его нити, узнает тайну". Однако мало кто решался пройти Великий шелковый путь от начала до конца — торговцы, проехав несколько десятков миль, продавали шелк другим купцам и возвращались за новым товаром. Другие перепродавали третьим, те — четвертым... Даже с развитием новейших средств связи мы чаще узнаем о замыслах Художника от сторонних лиц, нежели из первых рук.

По дороге тысячелетий в Европу пришла и тайна изготовления шелка. Тайну раскрыли, как водится, люди, к творчеству и шелкоткачеству касания не имеющие, но имеющие чуткие уши и зоркий глаз, и, главное, рвение перед властями, которым покоя не давал вопрос о происхождении шелка.

Когда-то в Китай по Великому шелковому пути пришло несторианское христианство.

Великий шелковый путь постепенно угасал, следы его терялись в веках проходящих и будущих. В Поднебесной решили, что люди, самые посвященные представители которых посмели нарушить запрет императора, действовавший более трех тысяч лет, просто не достойны общения. Китай замкнулся сам на себя и, как и сотни лет до того, продолжал искать ответы на вопросы о сути блестящей материи, которые стали навеваться к удачливым иноземным шелководам много позже. Шелк есть разница в воспоминаниях и страстях Художника и мира, но как уловить все воспоминания и страсти, царящие внутри и вовне кокона? Как решить триединую задачу идентификации каждого конкретного шелкопряда, претерпевающего столько метаморфоз, постоянно меняющегося вокруг него мира и, наконец, такого же непостоянного себя, критика и Зрителя, части этого мира?

Само-бытующий по определению человек — Художник или Зритель — никогда не познает себя, другого, мир во всем многообразии: он ограничен временем и пространством, своими воспоминаниями и страстями. И из-за этой дробности восприятия мира человек склонен принимать метаморфозы и тасование обликков за изменение сущности — в каждую делимую или неделимую единицу времени и пространства. "Нельзя дважды войти в воду одной и той же реки" , — говорил Гераклит. Но был ли то Гераклит, если бы верно было его высказывание: тогда эту фразу начинал бы один грек, а продолжал и заканчивал уже другой. И если, по мнению противоречащего себе Гераклита, нет самобытности явлений и самобытности мира, то остается утверждать лишь обратное: нет не-самобытности, но есть многообразие ликов, воспоминаний и страстей вокруг многообразия суетей.

Художник... Художник всегда остается Художником. От первого крика до последнего вздоха. Художник выражает свой единый замысел, переносит мазки из будущего в настоящее и прошлое. Постмодернисты с их идеями гипертекста не открыли в этом отношении ничего нового — как и не ново и это наше высказывание о полном цикле жизни и творчества.

И пусть начальные элементы этого гипертворения могут быть не похожи — на первый взгляд — на срединные или завершающие, они не противоречат друг другу, как не противоречат друг другу гусеница, свивающая кокон и куколка, превращающаяся в бабочку, как рука не противоречит глазу, а краска холсту.

Значит, чтобы вынести окончательное суждение о сущности работ Художника, необходимо знать все его творчество и всю его жизнь в мельчайших деталях. Возможно ли это? И так ли уж необходимо Зрителю? Знает ли Художник сам себя? Самокопанием он, конечно же, занимается, иначе Китай не мучился бы столько над вопросами о сути шелка. Но Художника, как любого человека, случается, подводят собственные воспоминания и страсти. Из ранее неизвестного будущего приходят новые, прежние гаснут и забываются. Как и что мы запоминаем и помним? Помнит ли бабочка, как она была куколкой? Помнит ли Художник свой первый мазок? Насколько зависят наши воспоминания от наших страстей? Наши страсти от наших

воспоминаний? Наша забывчивость и ветреность так же красноречиво говорят о нашей сути, как наши воспоминания и страсти.

Как ни странно, именно Т. С. Элиот, столь прекрасно разбиравшийся в воспоминаниях и страстях человеческих, ратовал за деперсонализированное понимание творчества. И сам же грешил против этой теории в своих стихах и эссе. Стоит ли искать более красноречивое свидетельство о том, что личность Художника и его творения имеют одну сущность?

Мир... Единосущный мир по-своему — тоже гигантский шелкопряд, только обличий у него больше, чем у бабочки, больше, чем у колдуна Су-маоро Канте суданских преданий, больше, чем у гомеровского Протея. Самобытность мира — это совокупность самобытностей всего, что существовало, существует и будет существовать в нем; его воспоминания и страсти — сумма воспоминаний и страстей всех его составляющих.

Впрочем, было бы обидно сводить отношения многообразной мысли Художника и окружающего его многоликого мира к отношению части и целого, подобно тому, как государство на обложках "Левиафана" Гоббса изображалось человеком, состоящим из множества людей. Бабочка мира не слеплена из творчески мыслящих шелкопрядов, легкомысленных крапивниц, космополитов-репейниц, гигантских чешуекрылых тропиков и прожорливых молей. Она состоит в иных связях со временем и пространством. Ведь миру-шелкопряду, живи он подобно обычному организму, нужна была бы своя среда обитания — *et ad infinitum, ad absurdum*.

Зрители... Сколько их в этом огромном комке жизни — со своими воспоминаниями и страстями, которые подводят их и развиваются не менее причудливыми, чем у Художников путями. И что же, ни Художник, ни Зритель не познают сущность шелка до конца? Может, не стоит и пытаться? И забросить самый, что ни на есть, достоверный "Дневник одного гения" подалее от альбома с репродукциями? А исследования нравов и быта различных эпох и подавно? Чтобы не судить работу Художника по тому, что мы узнали о нем? И должны ли мы воспринимать каждое творение Художника, исходя из наших воспоминаний и страстей, связанных с другими его работами?

Поднебесная решила все свои многовековые размышления о сути блестящей материи сторожить еще более настойчиво, чем тайну происхождения шелка. В свое время параллельно с Великим шелковым путем росла и крепла не менее Великая Китайская стена. Ей, как огромному кокону, и предостояло оберегать новые достижения империи. Китай не извлек урока из похищения чужаками грены шелкопрядов, желая скрыть заветное знание и не понимая, что, не выплеснув его во внешний мир, невозможно оставаться Художником. А ведь сторонний ум, начинающий Художник может оказаться перед лицом этих тайн сметливее и щедрее почтенного старца. Но теперь уже, хоть и против своей воли, Поднебесная не потеряла связь с внешним миром окончательно — последняя лишь рассредоточилась во времени: от посольства к посольству, и пространстве: по морским путям.

Вовне, после удавшейся в 552 г. вылазки несторианских монахов, шелководство стало модным. Три века назад, например, ткачество и живопись в Голландии были одними из самых распространенных профессий. Подобно

тому, как ранее знатные дамы на Востоке подражали Си, теперь кормлением гусениц и шелкоткачеством стали заниматься дочери вельможных домов Италии и Франции.

Начались попытки производства шелка в промышленных масштабах, что неизбежно связано с разделением труда и дроблением процесса создания материи. Приказы о поощрении шелководства и создании цехов для шелкоткачества издают король Франции Людовик XI, король обеих Сицилий Роджер II, Всея Руси самодержец Петр I и проч. Но производство шелка на базе собственных воспоминаний и страстей и перехваченных наспех восточных навыков не ладилось. Шелкопряды гибли от неумелого обращения, а торопливые руки рвали коконы, не научившись разматывать шелковую нить. Из такого материала тоже можно изготавливать ткань, но низкокачественную, ни в какое сравнение не идущую с восточной.

Шелкопряды просто физически не могли прижиться везде, где хотели того алчные промышленники. За каждой местностью стала закрепляться своя специализация — в одних разводили гусениц, в других — разматывали коконы, в третьих — ткали. Помимо производственного началось и территориальное разделение труда. Некоторые Художники рисовали исключительно марины, другие — горные пейзажи, третьи — сельские виды. Разделение жанров, однако, всегда связано с самоограничением Художника, подрывом его самодостаточности — дополнительно к тем лимитам, которые накладывает на него время.

Во времени метаморфозы мира и каждого человека в нем никогда не повторяются, так как в них каждый раз участвуют различные элементы бытия. Художник такой элемент, рожденный для мира впервые (здесь неизбежна категория времени) именно в его мыслях, несет вовне. Это и есть искусство. В этом смысле все Художники равны — профессионалы и начинающие. Нет шелка самодостаточного или не-самодостаточного, есть шелк хороший или плохой — какого бы роду-племени не был сотканный его шелкопряд. И шелк, рождаемый в дебрях девственных чащ, оказывается на порядок выше всех достижений искусственного отбора. Там, где шелководство с годами приходило в упадок, выживали одичавшие шелкопряды. Говорят, их можно было встретить даже в окрестностях Парижа.

Конечно, есть породы, зарекомендовавшие себя в веках. "За занавес, сотканный в Маргелане, можно отдать все земли Бухары", — говорили древние. Тем чаще сметливые купцы выдавали бухарский шелк за ткань из Маргелана.

С годами чтобы отличить подделку от оригинала, было изобретено великое множество способов. Но путей сфабриковать подделку нашлось еще больше. Иногда можно услышать, что подделки — по мастерству изготовления — сами представляют собой произведения искусства. Неверно. И не потому, что фальшь аморальна, но потому, что она не есть плод поиска и плетения различий между своим миром и внешней средой. Паутина очень похожа на шелк по химическому составу, так же, если не в большей степени, прочна. Но паук не огораживается ею от мира, а ловит бабочек.

Так что же, раз уж окончательно разобраться в сути Художника и его творений доступно только Ему, попытаться воспринимать каждый элемент



бытия, рукотворный и нерукотворный, — самостоятельно? У нас не получится ни то, ни другое. Мы не можем избавиться от собственных воспоминаний и страстей и воспоминаний и страстей среды. И в этом великая роль искусства: перед ним равны не только Художники, но и Зрители: принц и нищий, критик и дилетант. Зритель может и не знать, как возникает то или иное творение, но он почти всегда — чутьем — прав в своей оценке того, удалось оно или нет. Хотя у Зрителя свои воспоминания и страсти, он может видеть в картине то, чего не видит Художник. Таковы вклады Художника и Зрителя в многообразие мира.

На базе собственных воспоминаний и страстей каждый может по-своему определить сущность того или иного атома искусства и быть правым, и через это обогатиться. Каждый раз, увидев под картиной или скульптурой в музее надпись "Неизвестный Художник", Зритель облегченно вздыхает. Он прослыл бы невеждой, если бы не узнал да Винчи, но он не мог узнать неизвестного. Или он все-таки что-то знает о нем? Неизвестный и бесславный не суть синонимы.

Слава в определенной степени есть тот же кокон различий, только ткёт его не Художник, а окружающий мир. Различия эти могут кому-то нравиться, а кому-то нет. Профессионализм Художника можно при этом определить, наверное, как умение так систематически действовать на окружение, чтобы различия эти были восприняты молвой как "позитивные". Иными словами — умение следить за высоким качеством коконов, хоть и не самотканых. Умение это бывает врожденное — тогда это гениальность, или приобретенное — тогда это мастерство. Окружающий мир, однако, развивается по своим законам, ключ меняет свою конфигурацию так же неприветливо, как и замочная скважина — иногда проходят века, прежде чем они совпадут. Слава и признание часто настигают Пророка-Художника не в своем отечестве и не в свое время.

Слава есть не более чем констатация факта — Художник ведь был гениален и до того, как прославился. И не страховка от бедствий. И не гарантия качества. Прославленные мастера тоже совершают ошибки и опускаются до банальностей. Болезни и бедствия поражают всех — и императорских бабочек, и диких молей. Именно в тот самый момент, когда, казалось, уже ничто не могло помешать увеличению масштабов производства шелка, в черводоньях разразилась эпизоотия. Гусеницы гибли, не свив коконов, а бабочки — не оставив потомства.

В Китае таких бедствий знать не знали, но, оказалось, рецепт от напасти уже не вынести в посохе. Теперь внешний мир сам искал ответы на вопросы, которыми Поднебесная терзалась уже несколько тысячелетий. Почему болеет шелкопряд? Как предотвратить эти болезни? Как он вообще живет? Как ткёт шелк? Каковы законы его поведения?

Луи Пастер блестяще решил свою задачу. Он спас шелкопрядов и шелководство в Европе так же гениально, как излечил человечество от многих болезней. И во многом сумел объяснить поведение шелкопрядов — с позиций искушенного Зрителя Пастер понял кое-что о воспоминаниях и страстях Си.

Вооружившись этим хотя бы приближенным пониманием сути жизни и смерти шелкопрядов, профессиональные шелководы и любители, — а среди них Менделеев и граф Толстой, — с новым рвением взялись за разведение шелколичных червей. Отправлялись в неведомые земли, — Африку и Америку, — чтобы и там стал производиться шелк в угоду западным эстетам. Тутовый шелкопряд, однако, там же всегда вписывался в новую среду — ведь в диких чащах и вблизи от европеизированных хозяйств обитали местные бабочки, умеющие вить коконы. Многие их виды до сих пор не идентифицированы наукой. Коконы этих удивительных существ аборигены почти не разматывали, но давали возможность выйти из них в свет бабочкам — огромным и ярким, как цветы здешних мест — и дать жизнь новым поколениям (шелко?)прядов.

Вопрос, который решает индивидуально каждый Художник, — достаточно ли прочен шелк различий своего и внешнего мира, чтобы его поняли вовне, и стоит ли ему разматывать кокон — решался, таким образом, еще и на национальном уровне. В большей части Евразии предпочитали — естественно или принудительно — разматывать почти каждый кокон нового образца, лишая Художника новых выводов червей сомнения. В новооткрытых землях потомство нетронутых образов множилось, мешая воспоминания и страсти, и подвергалось естественному отбору.

Все упирается в парадокс: для того, чтобы обессмертить мысль, — воплотить ее в творении, — нужно размотать кокон и умертвить все будущие поколения этой бабочки, поколения, наследующие своим родителям, но отличные от них — "лучшие" или "худшие". А саму бабочку, чтобы обессмертить, тоже нужно умертвить, препарировать, идентифицировать (определить, к какому таксону она относится, а вдруг еще, как энтомолог Набоков, окажешься первооткрывателем?), наколоть на булавку и поместить под стекло в рамку — как особо ценно-ветхий музейный экспонат — картину или статую. Но можно и перестараться, превратив всех живых бабочек в мертвые экспонаты, которые уже не принесут потомства. Шелкопрядам поэтому легче спастись в виде невзрачных червей сомнения. Набоков вряд ли был так же жесток с гусеницами, как с бабочками.

Однако многое еще оставалось неясным. Поведение бабочек, явно по-своему закономерное, внешне порою казалось совершенно бессмысленным. Мастеру оставалось только недоумевать, какие воспоминания и страсти, какие силы влекут мотыльков к огню — каков Божий промысел в том, чтобы опалить крылья? Что заставляет бабочек перелетать на многие тысячи километров? Собираются в стаи и улетать в море, где они гибнут в пути? До многих разгадок древних тайн, казалось, рукой подать. Объемы производства шелка все увеличивались. Это был настоящий Золотой век шелководства.

Горизонт постижения тайн, однако, отдалился опять — по независящим от шелководов причинам. Научно-технический прогресс нанес шелководству сокрушительный удар — началось производство синтетических тканей. У искусственного шелка не совсем те же, но схожие с природными материалами свойства. Однако дотянуться до качества натурального искусственному шелку так и не удалось. Поэтому разведение шелкопрядов, хоть и выродилось во многих местах, окончательно не исчезло.

Но вот что странно — проникнув во многие китайские секреты и даже превзойдя во многом знания Империи, внешний мир сам породил такое количество воспоминаний и страстей, что тайны и черви сомнения, выведшиеся из этой кладки и по-своему эволюционировавшие, стали сильно смахивать на шелкопрядов. Настойчивый Зритель сам стал Художником, так и не познав сути блестящей материи. У Си нашлось много последователей — тех, кто подражал императрице и тех, кто никогда не слышал о ней. Сие, впрочем, не есть идеал интерактивности, которой бредит современный мир. Это превращение — обыкновенное чудо, самая простая метаморфоза — шелкопряд их переживает в своей жизни даже не одну.

В общем-то, процесс производства шелка не особо изменился со времен Си. Теперь, конечно, над бабочками и гусеницами эксперименты проводят самыми современными методами — как в Европе и Америке, так и в Китае, который сам много чего запамятовал в своем рвении не раскрыть тайну. Утрачены многие секреты старых шелководов. Из какого варева, более похожего на магическое зелье, возникали долговечные краски? Добавлялись ли в них для крепости гусеницы и коконы? Да и какая искусственно синтезированная палитра сможет своим богатством превзойти рисунок на крыльях бабочек? По сей день, чтобы продемонстрировать насыщенность изображения, не нашли ничего лучшего, чем заставить бабочку порхать на экране телевизора или замереть на извергаемом принтером листке. Какие-то воспоминания исчезли, какие-то страсти остались.

Подобно некоторым секретам старых шелководов, было утрачено и частично восстановлено знание о Великом шелковом пути. Время от времени появляются-таки идеалисты, носящиеся с проектами его возрождения. Им отвечают, что благодаря самолетам и интернету, такая "старомодная" дорога тысячелетий не нужна. Но уникальность Великого шелкового пути состояла в том, что он соединил и сосредоточил в одном месте и одном времени все воспоминания и страсти, связанные с сутью блестящей материи.

Этот путь начинался, с одной стороны, как дерзновение Художника свое сокровенное новое вынести вовне, а с другой — как поиск ответа на вопрос, что же есть шелк. Сегодня мы, пройдя века и парсеки по этой дороге (зачастую сами не ведая о том), стоим все перед теми же вопросами. Какова суть шелка? Какова суть сути? *Et ad infinitum, ad absurdum*. Теорий происхождения искусства много, но мы не знаем, верны ли они для всех элементов времени и пространства. Дано ли нам будет найти разгадку?

Между тем, несмотря на все свои превращения и домыслы окружающих, будь он дубовым, березовым, айлантовым, тазаровым, муговым или просто тутовым, шелкопряд всегда остается шелкопрядом, Художник — Художником. Шелкопряд никогда не задумывался, зачем и как он существует. Мысль не думает. Воспоминания не вспоминают. Страсть не желает. А кокон или бабочка, изготовленные из шелка, никогда не принесут потомства. Какова функция творчества? Какова функция шелкопряда? Глодать Художника или строить коконы? Или носиться по воздуху и быть, возможно, кем-то съеденным? Китайцы из куколок шелкопряда научились готовить не одно блюдо. Или, раз одна суть у шелкопряда, то и функция одна: глодать — ткать шелк — порхать — умирать и т. д.?

Тайна сути шелка, сегодня кажущаяся нам самой заветной, может стать, не первая и не последняя его тайна. Пока гении науки будут рассматривать под микроскопом несколько особей *Bombyx mori*, из их грены выведется несколько новых поколений неопознанных летающих объектов — здоровых и нежизнеспособных, гибридов и мутантов, может, и не-прядов уже, может, и не шелко-. Впрочем, на всякий случай, предусмотрительные японцы строго блюдут чистоту всех 119 пород тутового червя в своей живой коллекции. Главное теперь не забыть разгадок старых тайн и сохранить желание поиска ключа к новым. А что процесс этот бесконечен — чем бы оставалось заниматься человеку, если бы он познал сущность всего, а Художник уже не мог бы создать ничего нового? В теории искусства была бы поставлена точка, а мир лишился бы столь художественных домыслов и заблуждений, которые иногда сами по себе не подделка, а тоже шелк. Стало бы возможным вывести какого угодно шелкопряда, со сколь угодно блестящей нитью или, напротив, дать выйти из кокона ночной бабочке, шарахающейся от фонаря. Но будет ли тогда шелкопряд шелкопрядом? К тому времени, когда Пастер проводил свои исследования, нерукотворный, дикий тутовый шелкопряд уже и так исчез из природы. А одомашненный практически разучился летать.

Кто-то когда-то сказал, что в XX в. колесо истории превратилось в гусеницы. Может быть, это запоздалое замечание, а может быть, преждевременное. Но, наверное, история захочет изменить способ передвижения еще не раз, Художник опять дерзнет привнести вовне что-то новое, сокровенное, хотя это будет лишь вычлениением из единого целого бытия.

Что это будет за новое, сказать невозможно — ибо нет достоверных оснований полагать, что будущее будет развиваться по законам прошлого и настоящего. Си в свое время сумела заметить нечто совершенно не исходящее из предыдущего опыта. А сегодня и завтра? Если свалится какой-то неопознанный кокон вам в чашку, скорее всего одноразовую, захотите ли вы допивать этот чай? Не побрезгуете ли потянуть за торчащую шелковинку? И не откажетесь ли из страха перед инфекцией, излечимой благодаря трудам Пастера, от идеи чаепитий в саду?

## МИСТИКА УПАКОВКИ ИЛИ ВВЕДЕНИЕ В ТЕГИМЕНОЛОГИЮ

1. Искусству упаковки человек учится у природы. Пример совершенной упаковки — орех. Ядрышко столь надежно упаковано в скорлупу, что может пережить долгие странствия, жару, мороз, бури и всякие другие невзгоды.

Вообще семена, зерна, зародыши новых существований, носители наиболее ценной генетической информации, хранящие в себе будущее целого рода, — наиболее тщательно упакованы. Но и одноразовые существа, обреченные смерти, тоже защищены: деревья — корой, плоды — кожурой; животные — шкурой и шерстью... Упаковка — это универсальное средство природы к сокрытию себя, которое у нее перенимает культура.

2. Соотносительная пара понятий: явление — сущность, или, в греко-латинских терминах, феномен-ноумен, хорошо известна философии. Но она раскрывает лишь один аспект соотношения внешнего и внутреннего, а именно, "явленность" внутреннего через внешнее. Феномен обычно определяется как явление, постигаемое в чувственном опыте, как объект созерцания, в отличие от его сущностной основы — ноумена. По Гегелю, сущность является, а явление существенно, что и стало основой его "Феноменологии духа", где вся история выступает как феноменальное самораскрытие движения и самопознания Абсолютного Духа.

В действительности мы наблюдаем, что явление столь же раскрывает, сколь и *скрывает* свое содержимое. То, что мы называем явлением, можно назвать и "таением", утаиванием, сокрытием. Если мы обратим внимание на эволюцию от неживой к живой природе, и далее — к материальной и духовной культуре, то обнаружим растущее *несоответствие* между внешним и внутренним. В ходе эволюции не столько тайное становится явным, сколько явное все глубже погружает и скрывает в себе тайное.

В камне, земле, песке, воде практически нет разницы между наружным и внутренним слоем. Камень снаружи такой же, как и внутри, и расколов его на много частей, мы получим ряд таких же камней. Дерево уже имеет наружный слой, грубую, шероховатую кору, которая отличается от более светлых, влажных, живых волокон. Тем более это различие очевидно в царстве животных, где внутренние органы упрятаны в шкуру, мех, шерсть. Чем выше форма жизни, тем более хрупким, уязвимым становится ее нутро, и тем более значим ее наружный, защитный слой, про который уже никак нельзя сказать, что он "являет", — скорее, наоборот, утаивает свое содержимое.

3. Таким образом, перед нами вырисовывается область новой науки, которая рассматривала бы мир покрытый в отношении того, что они скрывают, прячут, оберегают. Эту науку можно назвать *тегименологией*, от латинского слова *tegimen* — "покров, покрытие, покрывало, одежда, броня, оболочка, кожура, кровля, навес, прикрытие, защита". Существительное "тегимен" образовано посредством суффикса "мен" (как и в слове "феномен") от глагола "tego, tegere" — "крыть, покрывать, скрывать, укрывать, хранить, защищать, окутывать, прятать, хранить в тайне".

*Феномен и тегимен — обратимые понятия; то, что феномен являет, то тегимен скрывает собой.* Глаза как *зеркало души* могут считаться феноменом, а как *занавес души* — тегименом. У феноменологии и тегименологии много общих предметов, рассмотренных, однако, в разной перспективе. Феноменология интересуется явленностью сущности, данной здесь и сейчас, — так сказать, прозрачностью и проницаемостью оболочек, возможностью опытного постижения вещей "как они есть", как они являют себя для нас, как они непосредственно даны ощущениям или сознанию. Тегименология, напротив, интересуется структурой и функцией покрытий в их принципиально отличии от того, что они покрывают и скрывают собой.

*Скорлупа — тегимен ореха. Маска — тегимен лица. Одежда — тегимен тела. Тело — тегимен того, что называют душой.*

Таким образом, между "вещью-для-нас" и "вещью-в-себе" — этими крайними пределами кантовского дуализма — разворачивается множество слоев, поочередно скрывающих друг друга, вплоть до полной непроницаемости. Область тегименологии простирается именно на эту совокупность обманов, сокрытий, искажений, которые отделяют "тайное тайных" вещи от ее же "явного явных". Чем многослойнее и "уклончивее" та или иная вещь, тем более она "тегименальна". Тегимен — общий класс таких объектов, как покрытие, поверхность, упаковка, оболочка, обертка, одежда, футляр, чехол, декорация, маска...

Тегименологию нельзя противопоставлять феноменологии (в гуссерлевском смысле). Любой слой явления, как бы он ни был скрыт за другими слоями, должен быть явлен сознанию, чтобы быть исследован именно в его сокрытости. В этом смысле все "тайное" должно стать "явным", чтобы сознание могло двигаться к тайному по ступеням или слоям его явленности. Этот ход сознания "к" и "за" задается именно двойственной *фено-тегименальностью* каждого явления, которое *обнаруживает* свою *обманчивость*. Мы всматриваемся в вещи, потому что высматриваем нечто за их поверхностью. Все, что способно являть себя, способно и утаивать. Все, что попадает в поле сознания, оказывается "не таким", каким оно созерцается снаружи. Сознанию присуща не только *интенциональность*, направленность "на" предмет, но и *трансцендентность*, движение "за" предмет, по ту его сторону. Двигатель сознания — интуиция обманчивости и неполноты явления, за которым скрыто нечто отличное от него: "не то, не то, не то".

Тегименология и есть наука о "*нетости*", обо всем том, что находится между оболочкой и изнанкой вещей. Тегименология есть внутренний двигатель феноменологии, поскольку последняя движется от одного феномена к

другому именно через стадию сокрытия, и каждый следующий слой "кажет себя" лишь постольку, поскольку "искажается" предыдущим.

4. Понятие "тегимена" перекликается не только с "феноменом" как центральным понятием феноменологии, но и с понятиями "следа" и "тайны", как центральными для деконструкции и мистологии. Тегименология отличается от всех этих дисциплин, поскольку она имеет дело и с покрытием, и с тем, что оно скрывает, а главное — с самими способами раздвоения-расхождения *явного и тайного*, наружного и внутреннего.

Если феноменология мыслит прозрачным отношение явления и сущности, то деконструкция, напротив, отрицает саму двойственность явления/сущности или означающего/означаемого, полагая, что "сзади" или "внутри" ничего нет, а есть лишь условно-знаковая конструкция, которая создает эту иллюзию "задника" или "нутра". Перед нами только испещренная следами поверхность, которая ничего не покрывает и не скрывает. Знаки отсылают друг к другу, а не к мнимым означаемым. Явления не являют ничего, кроме самих себя.

Тегименология, в отличие от деконструкции, имеет волю движения вглубь, снимая один за другим слои явления, чтобы обнаружить другой, скрытый слой. Сама природа *покрытия* предполагает *скрываемое*, хотя оно и лишено той непосредственной постижимости в актах слияния и экстаза, которые предполагаются мистологией — учением о тайнах и таинствах. Тегименология отличается от мистологии, поскольку не исследует тайн самих по себе и даже не предполагает возможность их полного раскрытия, — она лишь исходит из возможности их сокрытия и исследует формы, фасоны, складки их облачений.

При том, что мистология, как наука о тайнах, противоположна феноменологии, как науке о явлениях, они обе исходят из возможного *отождествления явного и тайного*, полного раскрытия одного в другом. Тегименология, напротив, устанавливает неодолимость их несоответствия — но именно поэтому и необходимость движения вглубь, т.е. такого проникновения, которое повторяет все шаги сокровения, "преследует" его, хотя и не "настигает".

5. Главный интерес тегименологии — человек, как наиболее "сокровенное" существо. Человек не ограничивается покровом, данным ему от природы, но создает многослойную систему "покрывающих друг друга покровов", которую мы называем цивилизацией. Сюда входят покровы первого уровня — одежда; второго — жилище; третьего — искусственная среда обитания, деревня, город..

Если человек разработал такую систему множественных покрытий для себя, значит, ему есть что скрывать. Вообще наслоение оболочек свидетельствует об углублении тех слоев, которые этими оболочками скрываются. Тайна растет в прямой пропорции к пышности скрывающих ее облачений, их многослойности и многозначности.

Вот почему наибольшее количество одеяний — у служителя "тайного тайных", священника. Для совершения таинства он покрывает себя несколькими

слоями одежды, каждый из которых имеет свою символику утаивания-раскрытия. В православной церкви священник надевает на себя поверх обычной мирской одежды (исподнего, рубашки, брюк): подрясник, стихарь (подризник), епитрахиль и фелонь (накидку, плащ). В качестве награждения священнику дается право носить скуфию, набедренник, камиллавку, палицу. А епископ облачается в подрясник, рясу, мантию, палицу, саккос, омофор, митру.

Эта традиция многослойного облачения восходит к ветхозаветной религии и связана с устройством самого "тайного тайных", где хранился ковчег со скрижалями завета. "Вот с чем должен входить Аарон во святилище: с тельцом в жертву за грех и с овном во всесожжение. Священный льняной хитон должен одевать он, нижнее платье льняное да будет на теле его, и льняным поясом пусть опоясывается, и льняной кидар надевает: это священные одежды. И пусть омывает он тело свое водою, и надевает их" (Левит, 16:3-4).

Рассматривая многослойность человеческих облачений, можно так сформулировать основное правило тегименальности:

*Нет ничего явного, что не хранило бы тайну. Если есть явное, то есть и тайное. Если есть покрытие, то есть и сокровенное. Если есть тело, то есть и душа.*

6. Многослойность одежды, покрывающей тело, наводит на мысль, что и само тело представляет собой род одежды, под которым скрывается нечто другое, называемое душой.

У нас нет слов и представлений, чтобы обозначить субстанцию души, потому что вряд ли ее вообще можно представить предметно. Скорее, душа определяется *тегименально* — это последняя степень *сокрытости*, то, что лежит *подо* всем и чего никогда нельзя явить, увидеть или потрогать, именно потому, что оно есть скрываемое. Душа — это самое "завернутое" из всего, то, по отношению к чему тело выступает как одеяние или упаковка.

Есть соотношенность между наличием души и ношением одежды. Собственно, одежда воспроизводит в отношении тела то, чем тело выступает в отношении души. Если бы тело не ощущалось как оболочка чего-то, то и телу не нужна была бы оболочка в виде одежды, т.е. второго тела. Животные, возможно, потому и лишены чувства стыда и потребности одевания, что у них нет интуиции своего тела как внешнего, "облекающего".

То, что тело само выступает как облачение, позволяет ему облачаться и дальше, задает ход цивилизации как совокупности покровов, вырастающих на теле человечества. Но возможно и обратное толкование: именно завернутость человека в покровы цивилизации заставляет нас мысленно искать то содержимое, которое скрывается за этими оболочками, искать то "последнее облаченное", или "вечное *облекаемое*", что и называется душой.

7. У человека есть много разных определений: homo sapiens, homo faber, homo politicus, homo ludens — человек "мыслящий", "общественный", "играющий",

"создающий орудия труда". К ним можно добавить и *homo tegens*, "человек облекающий", набрасывающий покровы на все, в том числе и на самого себя.

Первым тегименальным актом, отделяющим человека от его естественно-сверхъестественного бытия в Эдеме, было его облачение в "одежды кожаные", под которыми часто понимается человеческая плоть, надетая на душу, как знак ее греховного уплотнения и изгнания в чуждый мир. [1] Видимо, не случайно и то, что первый город — "одежда каменная" — был построен Каином, первенцем первородного греха, который в свою очередь совершил первый грех человекоубийства и братоубийства ("и построил он город" — Бытие, 4:17). Грех отделяет человека от мироздания, вызывая цепную реакцию укрытий и облачений, начиная с кожи и кончая городом и государством.

Как только у человека возникает интуиция наготы и покрова, различия содержимого и оболочки, так это отношение начинает множиться и воспроизводиться на все новых уровнях. Эта почти маниакальная страсть человека все заключать в оболочку, футляр — универсальная *беликовщина* (по имени чеховского персонажа) — становится мотивом современного искусства. Художник Христо [2], упаковывающий в ткани, фольгу, полиэтилен, легкий металл целые здания, хорошо имитирует эту безграничную множимость одежды, облаченность и облекаемость, присущую культуре как таковой, — точнее, человеку как *одетому* существу (одетому изначально в свое тело, а затем и во все остальное). Христо прославился тем, что в 1985 г. упаковал в бежевую ткань парижский мост Понт Неф, а в 1995 г. покрыл серебристой металлической оболочкой берлинский Рейхстаг. Он также упаковал здания в Берне, Чикаго и Сполето. Искусство Христо имеет дело с предельным выражением *homo tegens* — с теми последними оболочками, которые за тысячелетия цивилизации выросли на "одежды кожаные", первую оболочку Адама.

8. Мартин Хайдеггер кладет в основу метафизики вопрос: "почему бытие, а не ничто?" Почему вообще нечто есть, хотя могло бы и не быть?

В основу тегименологии кладется следующий вопрос: почему не полное бытие, а половинное? Почему всякое бытие существует лишь наполовину для себя и наполовину для других, разделяясь на внешнее и внутреннее? Внутреннее не дано знать никому, кроме меня, а внешнее дано знать всем, кроме меня. Почему все сущее существует иначе для других, чем для себя? Почему покров, а не нагота? Почему тайна, а не полная явленность? Почему явленность, а не полная тайна?

Почему семя нуждается в кожуре или косточке? Почему яйцо нуждается в скорлупе? Почему устрица нуждается в раковине? Почему душа нуждается в теле? Если человеческая душа заключена в тело за свой первородный грех, то какой грех совершило семечко или яичко? Или все эти оболочки даны не в наказание, а во благо — чтобы облекать, защищать, лелеять?

На эти вопросы можно давать метафизические, мистические, теологические ответы... Ответ тегименологии состоит в том, что свернутость и завер-

нутость бытия составляют его неотъемлемое свойство. Можно следовать за этим вопрошанием, но нельзя вернуться с ответом. Свернутое нельзя развернуть до конца. Можно вывернуть наружу морскую или ушную раковину — но тогда погибнут улитка или слух.

Есть, однако, такие покровы, которые легко отделяются от покрытого, позволяют и даже сами приглашают заглядывать под себя, поскольку они и созданы, чтобы отделяться. Вот почему с изучения этих отделимых покровов, называемых *упаковками*, и целесообразно начать строительство новой дисциплины.

9. Выделяются три основных типа покрытий:

1) Естественные, находимые в природе. Таковы скорлупа ореха, кора дерева, раковина моллюска, шкура и череп млекопитающего.

2) Искусственные, созданные человеком для самого себя. Одежда, жилище, деревня, город и прочие искусственные средства укрытия и среды обитания. Сюда относятся также: транспортные средства — вагон, каюта, автомобиль, самолет; покрытия для умерших — саван, гроб, могила.

3) Искусственные, созданные человеком для предметов своего культурного обихода. Человек разработал систему искусственных покрытий и для своей вторичной материальной среды, и здесь наблюдается огромное разнообразие оболочек, соответствующих форме, консистенции, функции предмета: чехол, конверт, обложка, банка, коробка и т.д.

Вот эта последняя, третья категория покрытий и объединяется понятием *упаковки*. Конечно, слово "паковать" можно употреблять и расширительно, метафорически: природа пакует ядра в скорлупки, человек пакует себя в куртку и ботинки, и т.п. Но в собственном смысле упаковка — это покрытие а) созданное человеком, а не природой; б) созданное им не для себя, а для неодушевленных предметов.

Упаковка имеет свою мистическую сторону, как искусство сокрытия вещей, придания даже самым обыкновенным вещам той сокровенности, какую имеет душа.

10. Если рассматривать упаковку в ряду форм, как элемент их типологии, то упаковка не относится ни к внутренней, ни к внешней форме предмета, ни даже к форме поверхности. Под внутренней формой обычно понимают структуру, эйдос, способ организации данной вещи, а под внешней формой — наружное выражение, обусловленное определенным содержанием, сущностью. Например, "парламент — форма демократической государственности", "кооператив — форма коллективной собственности" и т.п. В повседневном языке под формой понимают форму поверхности — наружный вид, фигуру, очертания предмета, например, "крючковатая форма носа", "перистая форма облаков" и т.п. Но упаковка не есть форма ни в одном из этих трех значений. Упаковка не является *изнутри* сущности для ее *внешнего* выражения, выхода в пространство, где она становится предметом восприятия. Упаковка есть форма, не только *отделимая* от своего содержания, но и приданная ему *извне*, на определенное вре-

См.: Д. Гелловей. "Упаковка прошлого". (Ред)

мя, подлежащая отделению и снятию, не *внешнее выражение*, но *внешнее сокрытие*, упрятывание чего-то.

Упаковка — это такая форма, которая имеет *содержимое*, а не содержание. Сам термин "содержимое" указывает на то, что "может содержаться" (а может и не содержаться) в данном облачении-покрытии, что временно и условно пребывает в нем, в отличие от постоянного и существенного содержания, имеющего свою выразительную форму. Упаковка — это поверхность второго порядка, дополнительная и отделимая, которая защищает предмет от внешних воздействий — или защищает среду от воздействия самого предмета. Упаковка не выражает, а сдерживает, предохраняет, создает систему границ и препятствий.

Упаковка — это жертвенная материя, которая служит лишь оболочкой другого предмета. Но есть и такие движения в культуре, которые придают упаковке самоценность, более того, рассматривают всю культуру как последовательность упаковок, в которых нет последнего содержания. Постмодернизм есть самосознание культуры как бесконечной серии таких полых упаковок, вложенных друг в друга. Постмодернизм есть *пак-культура* (pack-culture), которая вообще не признает содержания, а только содержимое, т.е., временное и условное отношение между *оболочкой и содержимым*, а не *формой и содержанием*.

Вообще "пак-" — это префикс, который может присоединяться ко многим понятием. Есть пак-стили, пак-жанры, пак-индивиды, пак-методологии. Например, *пак-стиль* — это упаковка темы во множество разных подходов и интерпретаций, не сводимых к одной идее, лишенных концептуального ядра. Данная статья демонстрирует пак-стиль в подходе к пак-предмету: у нее есть содержимое, но нет содержания.

## 11.

Одна из главных задач тегименологии — классификация покрытий по типу их отношения к "сокрытому". Оболочка живого существа — как естественная ("кожа"), так и искусственная ("одежда") — выполняет одновременно две практические функции: "не впускать" и "не выпускать", точнее впускать и выпускать избирательно, создавать систему шлюзов между "нутром" и "средой". И кожа, и одежда защищают тело от деформирующих внешних воздействий — и одновременно защищают пространство культуры от телесных излишеств, от голого естества. В упаковках для материальных предметов эти функции "защиты от наружного" и "защиты от внутреннего" разделяются.

Далее мы выделим восемь основных функций упаковок — четыре предметных и четыре знаковых. Разумеется, эта попытка классификации далека от полноты и не учитывает того, что разные функции могут сочетаться в конкретных вещах и обстоятельствах.

### 1. Герметичность.

Ряд упаковок служат для того, чтобы защищать предмет от воздействий внешней среды: это функция изоляции, герметизации. В такой изоляции нуждаются хрупкие, мягкие, легко бьющиеся, гнущиеся или мнущиеся вещи — для придания им прочности, для защиты от ударов, давления и других сил

деформации. Чехол, крышка, обложка, обертка, обшивка, коробка, футляр, очешник.

### 2. Компрессия.

Ряд упаковок служит для придания формы жидким и рассыпчатым веществам или малогабаритным предметам, препятствуют их растеканию, хаотическому рассеянию, смешиванию и загрязнению окружающей среды. Эти упаковки "сжимают" свое содержимое, ставят предел его распространению, проникновению вовне. Мешок, кулек, узел, сосуд, посуда, пакет, пачка, кулек, портсигар, табакерка, наволочка.

Первые два функциональных типа различаются тем, служат ли они ограждению от внешнего или сдерживанию внутреннего. Но для ряда упаковок в равной или в разной степени существенны обе эти функции. Сюда относятся два следующих типа:

### 3. Консервация.

Свежие, быстропортящиеся продукты органического происхождения, которые требуется поместить в непроницаемую оболочку, чтобы не дать им вытечь или высыпаться наружу, — и одновременно предохранить их от проникновения воздуха, ведущего к окислению, гниению, плесневению и другим видам порчи. Бочка, банка, бутылка.

### 4. Транспортировка.

Предметы, предназначенные для переноса или перевозки, нуждаются и в сжимающей, и в защитной оболочке, которая удерживала бы их в одном месте — и одновременно предохраняла бы от ударов, грязи, повреждений. Тара, контейнер, чемодан, саквояж, сумка, рюкзак, корзина, ящик, багаж, бандероль, тюк, сетка, кошелка.

Функция дорожных упаковок — еще и упорядочить, оформить множество вещей путем сокращения их объема. Здесь действует принцип *концентрации*, отбора, устранения случайного и второстепенного. Транспорт, поскольку это движущийся объем, требует затрат энергии, топлива, поэтому масса перевозимого должна сократиться по сравнению с ее разбросанной, "расслабленной" формой хранения в постоянном месте (дома, на складе). Чемодан, как переносной шкаф, по объему в несколько раз уступает обычному, "стационарному" шкафу. Транспортировка-утрамбовка, испытание вещей на минимальный, аскетический способ существования.

Следует отметить, что между упаковками 3-го и 4-го типов есть еще и то общее, что они предназначены для *транзита* — во времени и пространстве: быстропортящиеся продукты — быстродвижущиеся предметы. Отверждение покрова, утолщение оболочки особенно необходимы предметам, вырванным из постоянной среды обитания и потому требующим чрезвычайных мер защиты.

До сих пор говорилось о физических функциях покрытий — но у них могут быть и знаковые функции, среди которых две важнейшие и противоположные друг другу: *утаивание* и *украшение* (секрет и декор).

### 5. Секретивность.

Назначение упаковки — сохранение тайны, непроницаемость вещи для взгляда, прочтения, обнаружения. Такой секретивной оболочкой может служить конверт, пакет, шифр, печать, штамп, сейф. Упаковка — средство конспирации, зашифровки.

### 6. Декоративность.

Назначение упаковки — привлечь внимание к предмету, представить его более ярким, желанным, соблазнительным, чем он есть сам по себе, придать броскость невзрачным вещам. Такова декоративная функция, которая часто используется в рекламе, в коммерческих целях — украшение, товарный знак, фирменная упаковка.

### 7. Сакральность.

Покров или оболочка служат как бы завесой, знаковой преградой между этим и другим миром, между священным и профанным, и поэтому сами по себе имеют ценность. Прообразом священных упаковок можно считать ковчег, в котором хранились скрижали Завета, данного Богом Моисею; сам ковчег находился за завесой, отделяющей "тайное тайных" от остальной части храма. В православной церкви преждеосвященные дары — хлеб и вино — заключаются в особый священный сосуд — дарохранильницу (с ковчезцем для даров), которая делается в форме маленького храма. Во время евхаристического канона вино с водой пресуществляются в потире, который изображает собой чашу Тайной Вечери. Еще один священный сосуд — дискос, на который возлагается литургический хлеб, называемый "агнцом"; дискос символически изображает вифлеемские ясли младенца Христа, а также гроб, в котором было похоронено его тело. Дискос и потир, в свою очередь, покрываются особыми матерчатыми платами, из которых меньшие по размеру называются "покровцами", а больший — "воздухом". В отличие от секретивных покрытий, которые сами не имеют никакой ценности, сакральные покрытия имеют собственную ценность и символическую значимость, хотя и не в такой степени, как то, что они содержат и прикрывают.

### 8. Мемориальность и сюрпризность.

В своем обмирщенном виде сакральная функция проявляется в тех емкостях, вместилищах, где мы храним особенно дорогие, ценные, памятные вещи, реликвии, подарки — шкатулка, ларец, медальон. Сами эти оболочки перенимают на себя ценность и святость того, что они хранят, и поэтому часто изготавливаются из драгоценных металлов и редких пород дерева, покрываются камнями и украшениями.

Еще одна обмирщенная разновидность сакрального покрытия — нарядные обертки подарков с целью привлечь внимание, вызвать приятное предвкушение, удивление. Эта функция близкая, но не сводимая к декоративной, — ее можно назвать праздничной или сюрпризной. Такая упаковка связана с интенцией ожидания и неожиданности. Подарок должен быть изящно завернут, потому что он принадлежит другому миру, и его празд-

ничный переход в этот мир, процедура вручения, должна сопровождаться как бы торжественным разверзанием завес. По своему рангу, "бесценности", "непродажности" подарок отличается от вещей полезных, функциональных в быту, — это мирская жертва, возложенная на алтарь почитания и любви к виновнику торжества. Отсюда и значимость упаковки, отделяющей эту нездешнюю вещь от обыденного, пошлого мира утвари и товаров.

Такова в самом общем и предварительном наброске типология искусственных покрытий. Если практическая функция упаковки — оберегать вещь от физических превратностей, давлений, перегрузок, то сакральная функция — оберегать ее метафизически, хранить от непосвященных, подчеркивать ее сокрытость и радостный эффект ее извлечения из тьмы.

### 12.

Тегименология не только изучает многообразные виды и функции покровов, фильтров, оболочек, но и устанавливает их эстетическую, этическую, социальную ценность. Мир не может существовать без покровов: абсолютная проницаемость и беспокровность свойственна только вакууму.

Каково оптимальное число покровов для того или иного объекта в той или иной ситуации? Как совместить защитные и пропускные свойства оболочек, чтобы они оберегали и одновременно не угнетали свое содержимое? Какие тактики сокрытия и раскрытия приняты в данном обществе? Как строить защитно-пропускные системы на уровне индивидуального поведения, профессионального общения? Все эти вопросы составляют практическое применение тегименологии как науки и искусства. Тегименология изучает не только разнообразные социальные и национальные формы покрытий, но также их дисфункции и патологии, например, социальное вырождение и физическое утолщение оболочек, теряющих тонкую многослойность и расчлененность, давящих и деформирующих то, что они должны хранить и облекать (*тегименопатия*).

В самом общем виде можно предположить, что функциональная толщина оболочки определяется мерой отчужденности, неслиянности "нутра" и "среды". При этом эстетически предпочтительны многоуровневые оболочки, в несколько слоев, различающихся своей пропускной и защитной способностью (грубо говоря, батистовая рубашка и камзол предпочтительнее толстого ватника).

### 13.

Проблема упаковки — футляра и футлярности — важна для России, где исторически не выработалось достаточно средств для защиты человека от сурового природного и социального климата и широко распахнутого пространства. Более того, сложилась мораль осуждения всяческих тегименов — чехлов и покровов. Им противопоставляются удаль, которая не терпит никаких сдерживающих оболочек, "компрессий", и раздолье, которое не терпит никаких защитных оболочек, "изоляций" (см. функциональные типы 1 и 2). Удаль изнутри и разгулье извне совместным давлением взламывают замкнутость всех покровов.

Российским архетипом стало чеховское понимание "человека в футляре" как опасного обывателя, душителя своей и чужой свободы. "Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в *чехле*, и часы в *чехле* из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в *чехольчике*; и лицо, казалось, тоже было в *чехле*, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх. Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге..." (выделено мною — М. Э., 3).

Основное присловье Беликова — тоже футлярообразное: "как бы чего не вышло". Он боится всего, что нарушает границы формы, приличия, порядка, чинности, благочиния, благовоспитанности и, конечно же, пользуется репутацией реакционера. Но у непредубежденного читателя "человек в футляре" вызывает скорее сочувствие, чем неприязнь, потому что жизнь в России, и особенно в провинции, действительно, "держит в тревоге" и полна таких "внешних влияний", от которых нужна как можно более толстая оболочка. Примечательно, что сам Чехов "под давлением обстоятельств" и вполне невинно применил к себе этот образ: "Ноябрьские ветры дуют неистово, свистят, рвут крыши. Я сплю в шапочке, в туфлях, под двумя одеялами, с закрытыми ставнями — человек в футляре" (письмо к М. П. Чеховой, 19 ноября 1899 г.). Мера цивилизации — это и есть "футлярность", множественность наложенных друг на друга оболочек, и если таковые отсутствуют в виде цивилизованного общества, комфортабельной среды, городского и домашнего уюта, развитого этикета, тогда приходится самому натягивать на себя толстый чехол, заворачиваться в медвежью шкуру и забиваться в медвежий угол. В России приходится сетовать скорее на нехватку футляров и прочих цивилизованных покрытий и "фильтров", которые избирательно пропускали бы "внешние влияния" и не позволяли бы им облеплять человека шелухой и грязью.

В конце рассказа Чехов-Античехлов подводит читателя к тому, что футлярность, дескать, это мертвечина и что наилучший футляр — это гроб, в котором наконец успокоился Беликов ("точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет"). Но история имеет в запасе и обратные свидетельства — вспомним, например, 1920-е — 1930-е годы, ситуацию платоновского "Котлована", где предельно оголенные от всех своих социальных, правовых, цивилизованных, моральных, да и физических покровов люди ищут последнего укрытия в гробах, которые буквально становятся их жилищем, "деревянной рубашкой" (той, что "ближе к телу").

Коллективизация в деревне, коммунальные квартиры и общежития в городе, обобществление имущества, коллективизм идеологии и морали, коммунизация политики, науки, быта, всего бытия и сознания — все это, казалось, вело к идеалу общества без футляров. Стирались полевые межи, ломались перегородки, стены, срывались покровы с дружбы, любви, частной

жизни, камерных интересов... Создавалась среда тотальной прозрачности и равенства. Но такое *саморазоблаченное* общество, скинувшее все свои покровы, заголившееся до пула и души, не только не спасается от мертвечины, но оказывается мертвым изначально, т.е. чуть ли не с рождения проделывает тот путь к последнему футляру, к которому Беликов, как и все цивилизованные люди, проходит через смену регулярных обличий-оболочек, от пеленок до фуфайки, зонтика, воротничка, а затем уже, в свой черед, и гроба.

Платонов изображает общество, разрушившее все футляры, как общество самых жутких и тесных футляров. "Раскулаченная" деревня, мужичье, вынуженное из своих одежд, из всех оболочек частной собственности, ищет последнего укрытия в гробах. "...Мужик лежал в пустом гробу и при любом шуме закрывал глаза, как скончавшийся". А заканчивается "Котлован" рытьем "специальной могилы" для девочки Насти — единственной любви, надежды и веры для всех обобществленных землекопов: за ее детством стояло будущее. "Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне и приготовил еще особую, в виде крышки, гранитную плиту..." [4] Как видим, антифутлярность оборачивалась в России не отменой, а вездесущим гробом — или отменой даже и этого последнего футляра и захоронением в общей могиле.

О том, насколько "антифутлярные" настроения сильны в генотипе русской культуре, может свидетельствовать Марина Цветаева. В поэме "Крысолов" (гл. 5, "В ратуше") Цветаева чеканит такие слова для своего alter ego — музыканта, освободителя города, которому городские власти, словно в насмешку, предлагают в награду футляр для флейты:

#### Чехолоненавистник

Он и футлярокол  
Раз музыкант — так гол,  
Чист. Для чего красе —  
Щит? Гнойники скрывают!  
Кто из всего и все  
В мире — чехлы срывает! ...  
Не в ушеса, а в слух  
Вам протрубят к обедне —  
В день, когда сбросит дух  
Тело: чехол последний...  
Что до футляра — в печь!

В этой цветаевской формуле художника и свободного духа: "чехолоненавистник и футлярокол" — как бы дан общий знаменатель всех антифутлярных настроений русской культуры: от "заголимся и обнажимся" мертвецов в "Бобке" Достоевского до ленинского яростного срывания всех и всяческих масок; от мягкой антимерцанской грусти Чехова до гностического видения восставших душ, сбрасывающих мертвые тела. Вся русская культура был одержима революционно-апокалиптическим, антибуржуазным и антикультурным комплексом прокалывания футляров, протыкания оболочек, срывания масок, заголения и обнажения, расчехления чехлов...



Но если футлярство Беликова и может служить симптомом, то это симптом того, что в России *не хватает футляров* — более цивилизованных, полуоткрытых, тонко фильтрующих способов ограждения себя от среды. Россия — столь открытая, распахнутая страна, с вязким, тянущимся пространством, что "человек в футляре" — естественная форма выживания и самосохранения в ней. Для России характерно утолщение и огрубение покровов при сокращении их числа — то, что можно назвать *тегименальной редукцией*. Сырая натуральность, душевность, открытость, стихийность, эмоциональность, непосредственность, которую западные люди часто отмечают в россиянах по контрасту с собственной "завернутостью", при всех своих привлекательных чертах ведет не к устранению, а к уплотнению социальных покровов и фильтров. В "натуральном" обществе, открытом всем стихиям, в том числе телесным потокам и душевным излияниям, цивилизационные перегородки ужесточаются, деревенеют, превращаются в систему бюрократических препон, административных запретов, социальных и партийных каст, а в крайнем случае — и в колючую проволоку спецзон и концлагерей. И тогда — "как бы чего не вышло" — вся страна становится одним железным футляром.

### Примечания

1. "И сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные, и одел их" (Бытие, 3:21). Одно из самых развернутых исследований этого текста принадлежит греческому богослову Панайотису Нелласу: "Кожаные ризы", журнал "Человек", М., #5, 2000, сс. 99-111. (глава из книги "Обожение во Христе", St. Vladimir Seminary Press. Crestwood, N.Y., 1987).

2. Христо Джавачев (Christo Javacheff, род. 1935, Болгария) — скульптор, художник.

3. Возможно, отрицательный образ чехла у Чехова паронимически выбрал сходное звучание самого этого слова с фамилией писателя (Чехов — чехол). Вспомним отрицательное отношение Чехова к своему купеческому роду, наследию и воспитанию — "по капле выдавливал из себя раба". Образ чехла воплотил метафорическую расправу писателя со своей фамилией (которую он уже искажил в своем раннем шутовском псевдониме "Чехонте").

Если верить Велимиру Хлебникову, звук "че" вообще выражает идею упаковки, оболочки: "Че — полый объем, пустота, которого заполнена чужим телом. Отсюда кривая, огибающая преграду". "ЧЕ — пустое тело, заменяющее оболочку объему другого тела". "Ч — Оболочка. Поверхность, пустая внутри, налитая или обнимающая другой объем". Как примеры, Хлебников приводит слова "чехол", "череп", "черепаша", "чара" (чарка), "чаша", "чулок", "чоботы", "черевики" (Наталья Перцова. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40, Wien-Moskau, 1995, с. 532). В этот же фонетико-семантический ряд можно было бы поставить слова "чешуя", "черпать", "черпак", "челнок", "чемодан", "чучело", а также "чело", как хранилище-покрытие мозга, и, возможно, "человек", как хранитель и хранилище главных тайн, как homo tegens.

4. А. Платонов. Котлован. Соб. соч. в 5 тт., М., Информпечать, 1998, т. 2, сс. 363, 397.