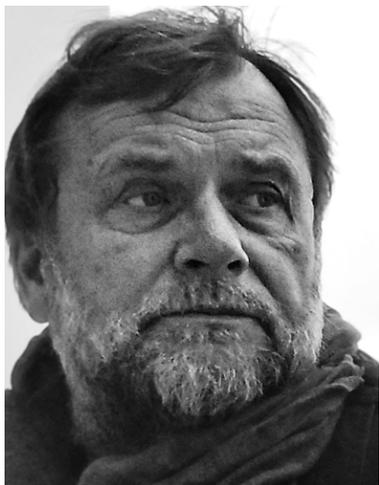


АЛЕКСАНДР ЧЕРНОГЛАЗОВ

ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ЛОШАДИ



АЛЕКСАНДР ЧЕРНОГЛАЗОВ (род. в 1952 г. в Ленинграде) — филолог, переводчик с английского, немецкого и французского языков. Окончил филологический факультет ЛГУ. Выполнял переводы для Санкт-Петербургской Духовной академии, издательства «Аврора» и многих других русских и зарубежных издательств. Опубликовал ряд статей в православном журнале «Возвращение», философско-историческом журнале «Русское самосознание», философском журнале «ЛОГОС» и других изданиях. На протяжении нескольких лет занимается переводом «Семинаров» Ж. Лакана (к настоящему времени издано 9 томов). Преподаёт английский язык в Санкт-Петербургской классической гимназии и на специальном филологическом факультете СПбГУ.

Фильм «Туринская лошадь» Бельи Тарра начинается с пересказа легендарного эпизода из жизни Фридриха Ницше. Произошло это в городе Турине. Выйдя из дома, то ли на прогулку, то ли на почту, Ницше увидел извозчика, который, пытаясь справиться с упрямой лошадию, безжалостно хлещет её плетью. Подбежав к ним, философ в слезах бросается на шею лошади. После чего, отведённый домой, проводит несколько дней в молчании и сходит с ума.

В эпизоде этом два основных мотива. Первый — жалость. Жалость к животному, то есть существу, по определению, бессловесному. И второй — молчание. Молчание, в которое погрузился философ вслед за постигшей его вспышкой жалости и сострадания. Как они связаны между собою? Почему именно участь животного вызвала у философа слёзы? Ответ напрашивается сам собой — потому что животное бессловесно, безответно. Ведь словесность служит существу своего рода убежищем, панцирем, защитной сферой. Животное лишено этой сферы, и потому именно оно, в первую очередь, достойно жалости. Молчание философа

можно объяснить тогда как отождествление себя с животным, нисхождение к нему, своего рода кеносис, в котором человек, одарённый разумом, принимает зрак немого, бессловесного существа.

Именно таковы, надо сказать, и герои фильма — их речь односложна и носит чисто утилитарный характер: такой речью животные обладают не в меньшей мере, нежели люди. Реплики «распрягай», «готово», «видишь, она не пойдёт», «идите отсюда», дают персонажам возможность общения, но не репрезентируют их как субъектов: они полностью обезличены и являются частью действий, направленных на удовлетворение повседневных нужд. Это не система означающих, а набор сигналов, каждый из которых жёстко связан со своим смыслом.

Но почему, и в каком смысле, язык служит одушевлённому существу защитой? Речь, конечно, не о языке как об инструменте, позволившем человечеству покорить природу и занять привилегированное, господствующее место на лестнице животных видов. Речь о той конкретной защите, что даёт язык, наедине с собой, каждому человеческому существу. Ответ на этот вопрос можно, как мне представляется, найти у Лакана. Человек для него — не просто животное, владеющее языком как протезом или инструментом, животное, оказавшееся способным этот инструмент изобрести и создать. Язык, скорее, сам создал человека и входит в определение человеческого бытия. Не случайно Лакан придумал неологизм *parlêtre*, где само бытие человека словесно, где бытие, être, и речь, parole, сливаются в одно целое, образуя новую природу, подобно тому, как, по формуле Кирилла Александрийского, божественная и человеческая природы сливаются в фигуре Христа в «единую природу Бога Слова воплощённую». Самоназвания славянских племён — такие, как «славяне», «словенцы» — схватывают суть дела. Лакановский термин удобно перевести на русский как «словенин», человек-слово. Хайдеггеровское определение языка как «дома бытия» здесь радикализуется — дом не отделяется от его обитателя, составляя с ним одно целое. Но в доме этом, согласно Лакану, человек живёт не один — есть в нём и другой обитатель, и обитатель этот не кто иной, как сам Господь Бог. Говоря, человек боготворит, — пишет Лакан. И происходит это непроизвольно, спонтанно, без его ведома. Дело не в сознательном утверждении или отрицании бытия Божия, а в том, что только с языком возникает бессознательное, а с ним и та фигура Большого Другого, к которой человек, говоря со своими ближними, маленькими другими, бессознательно обращается.

Но дело, добавим мы от себя, даже не только в этом. Дело ещё и в том, что Бог-творец вообще не может войти в мир живого существа иначе, как через слово. И в самом деле: как бы ни явился Бог человеку, какой бы облик ни принял, облик этот будет принадлежать миру, а значит, Богом уже не будет. Поэтому явиться в мире, оставаясь Богом, Он может лишь

в качестве знака, так как знак, по определению, не равен самому себе. Материально будучи частью мира, он указывает на нечто иное. Поскольку иное это в данном случае миру не принадлежит, знак оказывается единственным и полномочным представителем Бога в мире: он и есть тот Бог, которого означает, хотя последний, разумеется, к нему не сводится. Не случайно на некоторых иконах — одну из них можно видеть, к примеру, в верхнем ряду иконостаса новгородской Софии — Бог репрезентируется пустым тронном с развёрнутой на нём книгой. В основе возникшего на Афоне в начале двадцатого века движения имяславцев лежит, по сути дела, та же самая интуиция: имя Божие, утверждали они, может быть предметом для поклонения как святыня, ибо оно есть Бог. Бог присутствует в мире как слово, как Имя Божие. Он не просто, подобно гераклитовскому Аполлону, *подаёт знаки*, он и есть Знак, он входит во вселенную лишь в качестве слова. И это ещё одна, главная привилегия человеческого существа: только через него, *словенина*, может Бог действовать в мире, не слившись с ним, не став его частью, не обратившись в ещё одного, пусть самого большого, «маленького другого». Это не значит, что животное не может общаться с Богом — это значит лишь, что оно не может общаться с Ним как внеположным миру Творцом. Иными словами, не обделённое Божией милостью и любовью, оно лишено одного — тех символических гарантий, которые даёт человеку Слово Божие. Именно в этом и заключается его незащищённость, именно это делает его объектом сострадания по преимуществу.

Посмотрим теперь, как будет выглядеть эта жалость в контексте ницшеанской мысли. Мы имеем в виду прежде всего то знаменитое место в «Весёлой науке», где философ говорит, что Бог мёртв и мы, люди, убили его. Конечно, речь идёт о новом времени, новой культуре — культуре, ли-



Кадр из фильма «Туринская лошадь». Реж. Бела Тарр, 2011

шённей сакрального, божественного фундамента. Но провозглашающий эту истину безумец из афоризма 125 — это, разумеется, и сам Ницше: за «мы» совершённого великого преступления скрывается «я» мыслителя, человека, «чей час не пробил», чьё деяние не получило пока последствий, но уже совершено: он берёт на себя ответственность. Но ответственность за столь

великое дело предполагает обязанность: «не должны ли мы сами обратиться в богов, чтобы оказаться его достойными?». Без Бога, как видим, вновь не обходится: означающее это всплывает снова и снова. «После того как Будда умер, в течение столетий показывали ещё его тень в одной пещере — чудовищную страшную тень. Бог мёртв: но такова природа людей, что ещё тысячами, возможно, будут существовать пещеры, в которых показывают его тень. — И мы — мы должны победить ещё и его тень!» (Весёлая наука, аф. 108, пер. К. А. Свясяна).

По сути дела, Лакан, говоря в одиннадцатом Семинаре, что «подлинная формула атеизма вовсе не *Бог умер. Бог бессознателен* — вот подлинная формула атеизма», комментирует именно эти слова. Бог живёт в бессознательном, и выкурить его оттуда уже нельзя, ибо бессознательное — это язык, а говоря, мы, как я уже написал, цитируя Лакана, боготворим.

Нечто подобное мог ощущать и Ницше, говоря о тени Бога, которую предстоит победить. Тени, которую как раз и обнаружит впоследствии Лакан в языке бессознательного. Ницше был сознательным богоборцем: убийство Бога, пусть и не совершённое им в одиночку, он считал своей миссией, своей культурной задачей — задачей, которую он, несмотря на «весёлый» характер своей науки и на гимны лёгкости, что поёт его Заратустра, выполняет с «дьявольски» религиозной серьёзностью. А это значит, что его не мог не тревожить призрак убитого, та неистребимая, бессмертная его тень, о которой пишет он в «Весёлой науке». Лишь разделавшись с ней, мог он довести свою миссию до конца. Но если тень эта живёт в языке, то избавиться от неё можно единственным способом — замолкнуть, изгнать из себя слово. Что и делает Ницше, рыдая на шее замученной лошади. Его отказ от слова можно понять как своего рода кеносис, нисхождение в бессловесное — нисхождение, которое сопровождается озарением сострадания и жалости к существам, которые стоят с реальностью лицом к лицу, лишённые той символической смысловой оболочки, того «дома бытия», где мы, люди, спрятав головы под крыло, обитаем. В каком-то смысле он повторяет здесь жест Христа, который, из сострадания к людям, стал одним из них, покинув блаженную сферу своей Божественности, и оказался, по слову Клоделя, «заложником» земной жизни, поделив с нами наши страдания и нашу незащищённость. Ницшеанский кеносис, как видим, это одновременно как сострадательное нисхождение к бессловесному, животному миру, так и логическое завершение его собственной жизненной миссии и философии, окончательное изгнание Бога из человеческой жизни.

Она-то, жизнь без Бога, и оказывается сюжетом фильма. История лошади — это история того мира, в который сошёл, выйдя из сферы логоса, наш философ и который легко представить себе, как порождённый его воображением. А это собственно так и есть — ведь порождён он воображением



Кадр из фильма «Туринская лошадь». Реж. Бела Тарр, 2011

режиссёра и сценариста, которые творчески пережили этот эпизод с Ницше. Бессловесная, она лишена событий: героиня, отец и дочь, живут, как и лошадь, удовлетворением своих потребностей, живут в крайней бедности и нужде. Но нужда эта приобретает в фильме явно метафизическое измерение: ведь из нужды эти люди не могут выбраться не только потому,

что они бедны, но потому, что они немые. У них нет более языка — того измерения, где желания могли бы появиться на свет, той двери, через которую Бог мог бы войти в их жизнь. Они обречены на вечное и безнадежное удовлетворение насущных потребностей: жажды, голода, сна. Вокруг них словно сжимается невидимое кольцо: буря отделяет их от внешнего мира, покидают дом привычные жуки-древоточцы, иссыкает вода в колодце, не горит лампада, не зажигается огонь в очаге. В течение шести дней, когда происходит действие, мир становится всё более беспросветным, тьма вокруг героев сгущается. Может ли и сюда, в этот беспросветный, безъязыкий мир, проникнуть благая весть? И если да, то каким путём? Какую форму она может принять? Ведь даже вернув им всё, что они постепенно утрачивают, Господь не избавил бы их от метафизической нужды, на которую обрекает их отсутствие языка.

Мне представляется, что благая весть эта в фильме есть. И исходит она, словно в благодарность философу, от того самого существа, к которому он проявил сострадание — от лошади, которой и посвящён фильм. Именно она совершает на четвёртый день нечто такое, что в мире, где живут отец с дочерью, совершенно невысказано — она отказывается есть и пить. Это действительно невысказано — ведь вся жизнь героев и состоит в том, чтобы цепко, упорно, настойчиво выживать: именно это делают они всё время, в течение которого режиссёр позволяет нам наблюдать их жизнь. Отказ от еды и питья идёт вразрез с этой жизнью, он не вписывается в её логику. А это значит, что за ним стоит иная, неизвестная нам причина. Конечно, физиологически за этим может скрываться просто-напросто усталость или болезнь, и этого нам, зрителям, узнать не дано, но результатом, так или иначе, является отказ от того, что составляет само содержание безъязыкого,

и потому бездомного бытия. Никакого положительного содержания за ним может и не стоять, но уже сам по себе, чисто формально, он представляет собой отрицание этого мира, отречение от него. Иными словами, отказ от удовлетворения естественных, насущных потребностей и есть тот единственный, по сути немой, апофатический способ, которым может явить себя в этом мире то, что лежит за его пределами. И жест этот, эта преподанная бессловесным созданием «благая весть» оказалась людьми воспринята. В заключительной сцене фильма, когда в очаге уже не горит огонь, отец ест сырую картошку, но дочь, человек физически и духовно гораздо более сильный — именно на ней держится и дом и хозяйство, — есть не собирается. «Ешь!», — приказывает ей отец, но она уже не слушает его, императив выживания потерял для неё свою силу. И тогда, последним из трёх, отказывается от еды и отец. В последнем кадре фильма они сидят за столом напротив друг друга, так что к зрителям обращён их профиль — сидят неподвижно, опустив головы, не притрагиваясь к еде. Сцена немного напоминает композиционно средневековую Тайную вечерю, хотя и с двумя участниками, но Христа во главе стола нет: Бог из этого мира изгнан. Причастие принимает здесь парадоксальную форму отказа от трапезы. Место евангельского «*Примите, ядите, сие есть Тело Мое...*» занимает тот знак, что подаёт людям бессловесное существо, лошадь: «*Не примите, не идите, ибо это не То*». Если в начале фильма Ницше, отказываясь от слова, изгоняет из жизни самую тень Бога, в конце его лошадь, отказываясь от пищи и питья, а с ними, очевидно, от жизни, Бога в жизнь возвращает. Ведь, не укладываясь в логику жизни, чьим единственным содержанием является удовлетворение насущных потребностей, отказ этот уже не может быть простым фактом жизни, и становится знаком, то есть указывает, намекает на что-то, лежащее вне её. Иными словами, он становится *отречением, формой речи*. С ним, отречением этим, входит в созданный жестом Ницше и воображением автора фильма бессловесный мир речь, а с нею и Бог. Если отказом от слова мы изгнали Бога из жизни, только отказ от жизни может вернуть нас к Богу — вот безглагольное благовестие, которое преподаёт лошадь людям.



Кадр из фильма «Туринская лошадь». Реж. Бела Тарр, 2011