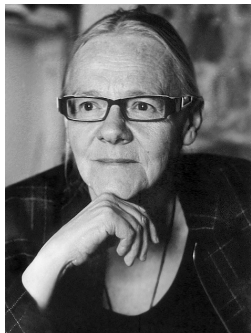




## Философский пароход



**ТАТЬЯНА ГОРИЧЕВА**

Философ

Родилась в 1947 году в Ленинграде. Окончила философский факультет ЛГУ. Была видным деятелем неофициальной культуры и Самиздата. В возрасте 26 лет пришла к Церкви. В 1980 году выслана из страны вместе с другими участницами женского христианского движения. Училась в католическом университете Св. Георгия (Франкфурт-на-Майне), в Свято-Сергиевском православном институте в Париже. Известна во всём мире благодаря многочисленным выступлениям и публикациям, посвящённым анализу духовной ситуации в России и на Западе, воспринимаемой глазами православного философа. В 1989 году смогла вернуться в Россию, продолжая

работать на Западе. С того времени по настоящий день живёт между Петербургом и Парижем. Автор тринадцати книг-бестселлеров философских эссе, изданных в основном на Западе (переведены на все европейские языки), и лишь три последние параллельно в России. Наиболее известные: «Опасно говорить о Боге» (1983), «Дочери Иова» (1986), «Молчание животных» (2008).

**ДАНИЭЛЬ ОРЛОВ**

Философ

Родился в 1972 году в Ленинграде. Закончил Институт богословия и философии по специальности «теология», затем философский факультет СПбГУ и аспирантуру того же факультета. Автор более сорока научных публикаций, затрагивающих как общетеоретические проблемы гуманитарного знания, так и актуальные вопросы современности. Лауреат премии С.-Петербургского философского общества «Вторая навигация» за 2003 год в номинации «Философская инвестиция в культурную жизнь Петербурга». Сфера профессиональных интересов — феноменология, философская герменевтика, поэтика.



### **КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ: ВЗГЛЯД ПО ТУ СТОРОНУ ГОРИЗОНТА**

*Об актуальном в романтизме*

#### **Беседа 1. Бытие друг с другом и бесконечность**

*Даниэль Орлов:* Когда закончился романтизм? Когда вообще заканчивается эпоха, которую мы можем для себя идентифицировать под знаком сквозного единства какого-либо творческого поэзиса? Хотя ответ на этот вопрос на первый взгляд не представляется затруднительным, при более пристальном рассмотрении он обнаруживает собственную двусмыслен-

ность. Дело в том, что любая эпоха, сходя со сцены истории и угасая к точке заката, оставляет вслед за собой вихрь некоторых сгущений, в эпицентре которых начинает выкристаллизовываться миф, создаваемый эпохой по поводу себя самой. С того момента, когда запускается процесс распада плотного ядра той или иной символической формации, в работу вступает её мифогенная периферия. Стало быть, когда завершается романтизм, возникает миф о романтизме. А поскольку этот миф не менее, а в известном смысле даже более существен, чем его историческая грибница, постольку можно говорить о том, что романтизм начинает существовать только тогда, когда он уже закончился. Как бы выразились теоретики постструктурализма, он начинает существовать в виде следа, который можно рассматривать в самостоятельной функции, безотносительно к тому, что этот след оставило. Постструктуралистский дискурс методологически настаивает на преимуществе следа и первенстве процедуры отслеживания по сравнению с другими способами ухватить предмет нашего исследовательского интереса за хвост. В современной европейской культуре проступают следы присутствия двух основных мифов или мифологических парадигм, на которых до сих пор сходятся едва ли не положительно все заметные тенденции культурной жизни. С одной стороны, это просвещенческий миф, а с другой — миф романтизма. Они столь глубоко внедрились в человеческую реальность, что мы замечаем их проявления даже на уровне обыденного сознания, хотя эти проявления зачастую безотчётны. Что бы мы ни сказали и ни сделали, мы это скажем и сделаем либо как наследники романтизма, либо как последыши просвещения. Поэтому, коль скоро мы берёмся рассуждать о живописи Фридриха, следует заведомо принять во внимание то обстоятельство, что мы тем самым неизбежно будем говорить и о самих себе.

Как люди, принадлежащие пространству культуры, мы вышли из романтизма, хотя, разумеется, не лишь из него одного. Поэтому актуальность нашего разговора не должна вызывать сомнений, которые естественным образом появляются при историографическом подходе к явлениям. Мы не будем заниматься историографией романтизма в целом или Фридриха в частности. Но если актуальность нашего разговора и не вызывает сомнений, то пока всё-таки не ясно, в чём именно она заключается. Вероятно, не в том срезе романтической эстетики, которая проходит по ведомству истории идей. Гораздо важнее, на мой взгляд, не содержание идей, а характер их вброса в социальное тело и те замечательные последствия, к которым этот вброс привёл. Известно, что с самого начала возникновения романтики мыслили своё объединение в форме некой компактной общины. Доротея Шлегель называла кружок романтиков церковью. Такое наименование указывает на чрезвычайно важную функцию романтизма, которую участники французского Коллежа Социологии приписывали так называемым «тайным обществам» или «сообществам избранных». В чём состоит эта функция? Ж. Батай, излагая мысли Р. Кайуа, описывает её как функцию омоложения постаревшего, покрывшегося морщинами общества или, другими словами, как «средство, и притом единственное, которое позволяет обществам, дошедшим до состояния подлинной пустоты, статической бес-

смыслицы, внезапно сделать что-то подобное тому, что делает змея, сбрасывая старую кожу»<sup>1</sup>. Пророческий пафос Новалиса, кстати говоря, в главном сводится именно к предвидению, к предвкушению «грядущего оживления». Постаревшее, покрытое морщинами общество — это общество, давно не возобновлявшее своих духовных оснований. Согласно Новалису, это «общество, которое отзывает человека от его божественной родины». Как только вытравливается и уходит в забвение тоска по утраченной родине духа, общество тут же впадает в старческий маразм. Эпоху Просвещения принято называть периодом зрелости европейского человечества, временем его совершеннолетия. Однако возникает смутное подозрение, а не следовало бы говорить не столько о зрелости, сколько о старости?

Как бы то ни было, романтики берутся за труд по разглаживанию морщин постаревшего общества. Они инициируют процесс переоткрытия / реконструкции утраченной духовной родины, которая в широком смысле ассоциируется у них со Средневековьем, а в конкретном отношении возводится, в частности, к оригинальному жизненному мироощущению, выраженному в голландско-немецкой околоцерковной мистике. Этот тип религиозного опыта представлен движением беггардов и бегинок, а также такими именами, как Хильдегарта Бингенская, Мехтхильда Магдебургская, Майстер Экхарт, Генрих Сузо, Ян Рейсбрук, Ангел Силезский и т. д. От этой традиции романтикам достался излюбленный ими образ монаха-скитальца, который часто присутствует на картинах Фридриха. Образ монаха-скитальца — это агент утраченной родины духа, имеющий, впрочем, вполне чёткие исторические корни, связанные с полуеретическим, с точки зрения тогдашней католической церкви, движением странствующих монахов, проповедовавших не в стенах церкви, а за её пределами — на паперти или на площади. На зыбкой границе ереси и догмы формируется мистический опыт экстатического единства бытия, который воплотился в фигуре хиазма, символизирующего крест. Хиазм олицетворяет путь к мистическому слиянию с божеством. В точке крестообразного перепада наиболее удалённое становится самым близким. В качестве примера можно привести дистих из «Херувимского странника» Ангела Силезского: «Никто — ни Бог, ни я — не мал и не велик. / Тянусь ли я к Нему, иль Он ко мне приник?» Хиазм — это встреча с абсолютным, где рушится в бездну горизонт, разделяющий близь и даль. На этом его обрушении можно построить всю интерпретацию горизонта на картинах Фридриха.

Обращение перспектив божественного и человеческого, устраняющее грань между тягой творения к Богу и притяжением Бога к своему творению, в романтизме претерпевает существенную редукцию. Можно сказать, что от фигуры хиазма остаётся лишь половина — та половина, которая исходит от человека и неодолимо влечёт человеческое существо к горизонту. Эквивалентом этой редукции на пейзажах Фридриха выступает неизменный взгляд персонажей в бесконечность, который для нас, зрителей, навсегда закрыт, потому что мы видим их лишь со спины, но который, как кажется, должен быть в себе исполнен тоски и ожидания того, что бесконечность однажды раскроется навстречу тебе. Первый момент, бросающийся в глаза, ког-

да мы смотрим на картины Фридриха, заключается в том, что мы практически не встречаем на них изображений лица. Человеческие фигуры чаще всего повернуты к зрителю спиной, как бы дублируя позицию самого зрителя. Благодаря этому приёму возникает дубль-эффект сопричастности к изображённым персонажам. Мы будто бы внесены внутрь полотна, растворены в нём, а не смотрим на него извне как на внешний объект созерцания. Зрители расположены в картине точно так же, как персонажи картины расположены в пейзаже. Второй момент, который следует отметить, состоит в том, что мы достаточно редко встречаем на картинах Фридриха отчётливую линию горизонта. Она обыкновенно сокрыта — либо туманом, либо облаками, либо сгущениями темноты, либо неотчётливостью перехода стихии воды в стихию неба. Это очень любопытно — отсутствие лица и отсутствие горизонта. Или, скорее, не их отсутствие, а сокрытость.

*Татьяна Горичева:* Насколько принципиальна зависимость действительно отвёрнутых от нас лиц от редкости отчётливо выраженного горизонта для полотен Фридриха? По факту я вижу, что изображение горизонта имеет место, часто горизонт не скрыт и ничем не загорожен.

*Даниэль Орлов:* По факту я тоже вижу наличие горизонта, если не на всех, то на многих пейзажах Фридриха, и я вовсе не призываю не доверять собственным глазам. Однако я исхожу из того, что жест, направленный на сокрытие горизонта, не столько обязательным образом изымает и устраняет его из поля прямой видимости, сколько трансформирует саму видимость. Причём трансформирует её таким образом, что вместе с идеей недостижимости горизонта и его отступления в бесконечность превращает её в трансцендентальную иллюзию в кантовском смысле этого понятия. Нарочито подчёркивать природу горизонта, состоящую в его недостижимости, и значит впадать в трансцендентальную иллюзию, которая, как мы прекрасно знаем, неистребима. Она обладает исключительной, едва ли с чем-то сопоставимой устойчивостью: «Иллюзия — это такое заблуждение, которое остаётся даже тогда, когда знают, что мнимого предмета на самом деле нет»<sup>2</sup>. Чем в таком случае является горизонт по ту сторону иллюзии собственной недостижимости, которая принудительно вменена нашему способу созерцания и на преодоление которой мы не смеем и рассчитывать? Вероятно, на самом деле он является не таким уж недостижимым. Удивительное дело, но при определённом повороте и смещении нашего трансцендентального тела мы можем внезапно оказаться на линии горизонта и, что звучит совсем уже странно, войти в него. Можно попасть внутрь горизонта, несмотря на то, что даже в этом случае он все равно будет сохранять для нас свой недостижимый характер. Продолжая блюсти и поддерживать полную иллюзию недостижимости, он всё-таки способен неожиданно становиться ближе.

Более того, он способен становиться гораздо ближе, чем вся обыкновенно обозреваемая нами близь, располагающая вплоть до своих последних мелочей и утончённых чёточек к пристальному разглядыванию. Мы как-то не слишком задумываемся над тем, что обращение к горизонту, сама возможность такого обращения является обнаружением иного на-

чала в нас самих. Как зримый образ трансцендентного, горизонт указывает на трансцендентное в человеке. Стало быть, входить в горизонт — это не значит двигаться, подобно сказочному герою, на край света, в умнепостижимую даль, туда, где живут драконы. Это значит нечто прямое обратное, а именно — настолько глубоко уходить в себя, чтобы, в конце концов, достигать подлинного в себе. Вот так, через взгляд, устремлённый к горизонту, мы обретаем возможность заглянуть внутрь собственной души, которая для нас — потёмки в гораздо большей степени, чем сколь угодно таинственная чужая душа. Структура этого оборачивания перспектив, когда самое удалённое внезапно оказывается наиболее близким, обуславливается фигурой хиазма, которая позволяет нам понять, что сокрытость лица и сокрытость горизонта на пейзажах Фридриха — не случайное совпадение, а необходимая взаимосвязь. Иначе и быть не могло, потому что дело касается двух сторон единого события, одна из которых относится к видимой стороне вещей, а другая — к обратной стороне вещей и к тому, кто приходит, выступает с той стороны горизонта. Скрыть горизонт — не значит просто его зачеркнуть, заслонить или упразднить. Это значит указать на ту его сторону. Если возможно обнаружить отсутствие или сокрытие горизонта, то не иначе, как единственно с обратной стороны вещей. По эту сторону не может не найтись горизонта, поскольку он выступает конститутивным условием возможности всякой предметности. Как бы сказал Гуссерль, горизонт заключает в себе и в своей идее то, что делает невидимое видимым. Но Фридрих не привязан к видимому. Его персонажи ожидают вовсе не того, когда невидимое станет видимым, а того, когда само невидимое их увидит и когда горизонт, скрывшись от нашего взора, разомкнётся с той своей стороны. Созерцание, в котором мы встречаем персонажей картин Фридриха, не сводится к пассивной созерцательности, — это ожидание какого-то явления, великого прихода. Горизонт — есть то, что в любой момент может исчезнуть, чтобы этот приход состоялся.

*Татьяна Горичева:* Каспар Давид Фридрих — представитель истинно протестантского типа живописи, подобно тому, как Бах, Шуберт или Шуман — представители протестантского типа музыки. Далёкий, действительно не всегда ясный горизонт и обычно две фигуры (реже — одна), сидящие перед ним, это сам художник с женой Каролиной, они держатся за руки, одеты в старинные немецкие одежды (изображение которых не приветствовалось), — всё подчёркивает национальное немецкое, сугубо протестантское начало. Отец Павел Флоренский говорил о том, что православная икона отличается от традиционной живописи, в том числе в её протестантском варианте, тем, что в ней Бог смотрит на нас, а не мы — на Бога. Поэтому в иконе возникает обратная перспектива. Чем меньше мы, тем больше Бог. У Каспара Давида Фридриха дело обстоит так: горизонт теряется, он очень маленький, его часто олицетворяет какая-нибудь далёкая церковь. Я бы сопоставила этот образ с «Гиперионом» Гельдерлина, в котором провозглашается церковь будущего, die Kirche der Zukunft. Сидят двое персонажей, как на эрмитажном полотне «На парусном корабле», а всё теряется вдали. Однако где-то на самой грани их созерцания вырисо-

ываается контур церкви будущего. Почти всегда на горизонте у Фридриха появляются то готическая церковь, то два одиноких парусника (один парусник — Каролины, другой — самого художника), то ещё какой-нибудь выразительный символ. Невероятная даль, абсолютная тайна. Изображения такой дали живопись ещё не достигала. Невероятная даль между человеком и горизонтом, который и в самом деле должен скрываться, потому что до него пролегает невероятное расстояние. Действительно, человек почти всегда показан со спины, особенно заметно это проявляется на картинах, написанных после 1815 года, то есть с воцарением реакции, наступившей после того, как князь Репин освободил Дрезден. Фридрих всё более закрывается от мира, постепенно он уходит в мистику протестантского толка. Люди, показанные со спины, смотрят вдаль и видят церковь будущего, потому что они полностью разочаровались в окружающем и близком. Отец Павел Флоренский подчёркивал то, что православный человек не может смотреть на икону как на живопись, он может только ей молиться, потому что Бог на него смотрит. Западный, протестантский или, конкретнее, лютеранский образ — это человек, который всё-таки смотрит на Бога как на горизонт, где постепенно вырисовывается церковь будущего. Мы же, видя этого человека со спины, воспринимаем тем самым закрытость Бога для человека.

Фридрих изображает себя то со своим другом и учеником Генрихом, то со своей женой Каролиной. И в одном, и в другом случае мы сталкиваемся с образом глубокого трансцендентного переживания, с образом абсолютного отдаления Бога от человека, которое в протестантизме высказывалось и Лютером, и Кальвином, и, ещё больше, Цвингли. Полная пропасть между нами и Богом. Одновременно мы фактически даже не можем войти в картину, по той же самой причине, поскольку, когда двое в дружбе или в романтической любви смотрят вдаль, то они видят гигантское расстояние между человеком и Богом. В дружбе или в любви они могут созерцать эту дистанцию и, созерцая, как-то её преодолевать. А мы не можем, потому что мы — всего лишь зрители. Это уже не православная, а протестантская икона. Мы видим через конституирующее мир видение самого художника, через абсолютную субъективность. Когда я смотрела на картины Фридриха, мне на ум пришел С. Кьеркегор. У Фридриха происходит абсолютное овнутрение живописи — *Verinnerlichung*, как говорят немцы. Художник смотрит на мир, и смотрит не один. Он смотрит вдвоём с любимой или с учеником и другом. Формируется момент двойной протестантской субъективности, которая и способна видеть Бога. Это совершенно не свойственно православию, хотя двойная субъективность и удивительна. Она означает то, о чём ты, Даниэль, говорил, упоминая Экхарта и Ангела Силезиуса, — чем шире пропасть, тем ближе спасение. То есть происходит непосредственное совпадение с Богом. Между мной, который есть не один, но всегда вдвоём, и Богом нет ничего. Вспомним «Меловые скалы на острове Рюген». По одну сторону сидит Каролина, по другую стоит Генрих, а между ними ниц распростёрся сам Фридрих. Они обращены в разные стороны, но каждый из них по-своему смотрит в бесконечность. Они — как одинокие парусники с кар-

тин художника. Корабль — символ нашего земного бытия, которое недолго длится, которое слишком скоротечно. Здесь не игра, а полный разрыв между передним планом и горизонтом, почему Даниэль и говорил, что горизонт невидим. Его вообще нет. Это образ и символ Бога. В протестантизме между Богом и человеком залегает пропасть. Но одновременно через субъективность, причём через двойную субъективность, пропасть становится не такой ужасной, не такой непреодолимой, как это могло показаться сначала.

У Фридриха есть картина, на которой изображены снег, церковь, а перед ней старик, который бросает костыли и валяется распластаный перед Господом, перед крестом. С одной стороны, перед нами полная заброшенность, полное одиночество и полная беспомощность. Это ситуация, многократно описанная современным экзистенциализмом. Но с другой стороны, старик бросает костыли, потому что перед ним Христос. Все картины Фридриха примерно к этому и сводятся. Пропасть между Богом и человеком, но одновременно полное понимание и принятие Бога через двойную субъективность. Это принятие осуществляется не через субъект Гегеля, даже не через субъект Шеллинга, а через субъект, который не нуждается ни в каких диалектических переходах и опосредованиях. Всё это ему не нужно. Он сразу идёт от абсолютной субъективности (от абсолютной субъективности вдвоём) к Богу. Тем самым находит своё выражение удивительная чистота немецкого духа. У Рене Жирара есть работа, посвящённая разоблачению лжи романтизма. Ложь романтизма описывается на основе анализа романтической любви. По мнению Жирара, не может существовать романтической любви, не может появиться абсолют в любви двух людей. Но я думаю, что о лжи говорить нет никаких оснований. Я думаю, что возможна любовь между двумя людьми. Есть абсолютный героизм чистоты, который не нуждается в посредниках — в том, чтобы ревновать, чтобы обманывать, чтобы придумывать, чтобы терпеть. Все эти посредники могут исчезнуть. Немецкий дух выражает эту идею в творчестве таких великих своих представителей, как Фридрих Гельдерлин и Каспар Давид Фридрих. Русский дух представляет собой в сравнении с этим нечто принципиально иное. Широкий русский человек, его бы сузить, сказал Достоевский. Немецкий дух чистоту и законченность этой чистоты выражает прямо-таки в военном стиле. Служение Богу происходит не в одиночку, а вместе с ближним.

*Даниэль Орлов:* Почему всё-таки Фридрих отворачивает от нас лица своих персонажей? Традиционное искусствоведческое объяснение сводится к тому, что Фридрих использует приём, благодаря которому во взгляд зрителя внедряется дополнительное визуальное устройство, позволяющее ему идентифицироваться со взглядом персонажей картин. Работа «На парусном корабле» показывает, как это происходит. Мы чувствуем себя не столько зрителями, сколько пассажирами корабля. Приближаясь к персонажам со спины и соединяясь с их кинестезисами, мы можем разомкнуть для себя видимый ими горизонт, то есть такую линию, с которой открываются их лица. Хотя не их, — неожиданно это оказываются не их, а наши собственные лица. Впрочем, если попытаться найти у Фридриха образец живописной иконо-

графии, то это будет, скорее всего, другая работа. Это будет картина «Женщина у окна». Мир редуцирован к своей предельно аскетичной форме, загнан в жёсткую рамку. Его бурное, необузданное цветение, которое всегда сопровождало католический живописный канон, сведено на нет. Узкий квадрат окна, через которое виден фрагмент реки и леса, а над узким — чуть более широкий квадрат окна, через которое видно небо. Причём если окно в мир раскрыто настезь, то окно в небо не открывается вовсе. Более того, оно запечатано двумя пересекающимися тонкими линиями, символизирующими крест. Небесное начало шире, чем земное, но только взирая на земное начало, можно рассчитывать на приобщение к небесному, — это сквозной принцип всех пейзажей Фридриха, который возобновляет игру с обратной, недоступной стороной горизонта. Эквивалентом линии горизонта на картине «Женщина у окна» выступает вертикаль мачты корабля (горизонт, как мы говорили, обладает метафизической толщиной, поэтому он включает в себе и вертикаль тоже), которая задаёт трансцендентное измерение мира и показывает истинное направление взгляда женщины. Глядя в открытое нижнее окно, женщина одновременно видит то, что находится в верхнем. Если православная иконография с её принципом обратной перспективы определяется молитвенным предстоянием человека образу взорающего на него Бога (причём молитва возводит образ к его прообразу), то протестантская романтическая живопись, по крайней мере в лице своего представителя Каспара Давида Фридриха, изображает образ человека, предстоящего недостижимой дали, прообразом которого являются зрители. Даль наступает на линию горизонта, который может однажды разомкнуться, чтобы с той его стороны кто-то отсутствующий наконец нас увидел.

*Татьяна Горичева:* Раньше я разделяла мнение о том, что существует ложь романтизма и что двое людей на самом деле никогда не соединятся. Но со временем я стала думать иначе. Гельдерлин пишет в первых строках гимна «Патмос»: «где опасность, там растёт и спасительное». Растёт именно то спасительное, которому причастны двое, доступные на картинах Фридриха лишь со спины. Это апофатика — незримы лица, но видимы спины. Персонажи смотрят в одну точку. Мне кажется, что есть некоторая христианская возможность: чем выше крест, тем ближе спасение. Самое страшное для человека в евангельском повествовании — это крик Господа на кресте: «Почто Ты оставил Меня?». Уверовать в такого Бога почти невозможно. Никто бы и не уверовал, потому что наступает полный разрыв человека и мира с Богом. Иов, сидящий на пепелище, не был одинок, у него были родственники, друзья. А здесь осуществляется полный разрыв с Богом. Однако тут же приходит спасение, наступает воскресение Господа. Мне кажется, что истина, повторяя слова Гельдерлина, состоит в том, что где растёт опасность, там возникает и спасение. Это предельно чёткий принцип, выражающий экзистенциально значимый момент героизма чистоты. Никакого третьего члена, партнёра или опосредования здесь не требуется. У нас в жизни всегда примешивается что-то третье, которое сразу занимает важное место, обманывая чистое и благоразумное, — то, что лежало в основе. Всегда сыны мира сего умнее, чем сыны света. В Евангелии нет никакого посредника.



Господь, ставший человеком, был единственным посредником. Больше ничего не нужно, никакого другого посредника. Я, разумеется, как человек православный не отрицаю литургию, ритуалы и таинства. Но момент высочайшего напряжения кайроса, когда Господь кричал на кресте «Почто Ты оставил Меня?», сохраняется. Это не посредничество в общепринятом понимании этого слова. Церковь для верующего не есть посредник, которым является один лишь Господь. Мы живём в этом моменте. Крест совпадает с воскресением, что и выражено у Фридриха. В этом отношении он близок к православию.

## Беседа 2. Иконное завершение образа

*Татьяна Горичева:* Мы в прошлой беседе говорили о том, что Каспар Давид Фридрих представляет интерес хотя бы уже тем, что сегодня он является одной из центральных фигур как истории живописи, так и её актуальной философской рефлексии. Например, года два назад в парижском Grand Palais проходила выставка под названием «Меланхолия». Нужно сказать, что обычно в Grand Palais делаются чрезвычайно насыщенные концептуальные выставки. На этот раз два этажа были заняты картинами, посвящёнными теме меланхолии от античности до наших дней, то есть до ситуации постмодернизма. При этом в центре внимания публики находилась картина Каспара Давида Фридриха «Монах у моря». Она помещалась на втором этаже в последнем зале, то есть фактически была последней на выставке, венчала её, была завершающей омегой. Я хочу задать вопрос: почему именно эта картина, которая, по мнению многих искусствоведов, является центральной и едва ли не лучшей его работой, привлекла столько внимания? В чём тут дело? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, я хочу сделать, может быть, немного странное введение, но оно, с другой стороны, совсем и не странное. Я хочу описать антропологическую ситуацию, которая сложилась и которая сейчас господствует в нашем мире. Как мы дошли до жизни такой, что вдруг возлюбили Фридриха, который при жизни был не слишком оценён и умер практически позабытым? Никто долго о нём не вспоминал, только в 1906 году вновь появилось его имя, и уже затем он вошёл в оборот авангарда и сюрреалистов. Почему именно в нынешнее время происходит очередное переоткрытие живописи Каспара Давида Фридриха?

Сегодняшняя ситуация — это ситуация, которая противоположна возвышенному духу произведений художника. Состояние человеческой души и человеческого тела доведено до предельной степени умаления, до точки экзистенциального минимума. Об этом много пишут и психоаналитики, и антропологи, и социологи, хотя для того, чтобы это понять, достаточно просто иметь здравый смысл, выйти и оглядеться на улице или посмотреть телевизор. Мы видим, что безвозвратно исчезло общество *Традиции*. Традиционное общество фактически прекратило своё существование несколько десятков лет тому назад. Чем определяется традиционное общество? Если говорить коротко, оно определяется наличием вертикали ценностей, строго иерархическим порядком вещей. Человек

традиционного общества, будучи разбужен утром, думает о том, как ему плохо и некомфортно, о том, зачем его вообще разбудили, почему он снова проснулся в этом бесприютном мире? Как ему найти невозможное, которое, как он прекрасно знает, найти невозможно? Несмотря на это, человек традиционного общества (общества, в котором существуют религия, культура, нередуцированный язык, где работают подсознание и сознание, а не только изолированное сознание) упрямо ищет идеал. Он имеет биографию, он имеет подсознание, которое своими корнями уходит в коллективное бессознательное. Когда мы говорим о человеке традиционном, классическом, то мы говорим о неврозах, психозах, о том, что каждый из нас должен преодолеть невероятное препятствие, чтобы прийти к идеалу, к высшему в себе, чтобы достичь цели собственного бытия и чтобы преодолеть сопротивление реальности.

Современный человек, по всей видимости, уже не обладает подсознанием. Для него даже эротическая сфера, сфера желания лишилась резервуара подсознательного. Сейчас отношения между человеком и желаемым предметом сводятся к бихевиористским отношениям, то есть к связке «стимул — реакция». Если я сильно желаю чего-то, я просто поглощаю либо не поглощаю объект своего желания. В результате возникает субъект-объектное отношение, но только упрощённое, сведённое к очень примитивному уровню. Это не субъект-объектное отношение новоевропейской философии, это просто жёсткая связка «стимул — реакция». Многие современные психоаналитики жалуются на то, что у пациентов не происходит классического трансфера. То есть лечить человека оказывается невозможно. Какой бы симптом ты ни пытался вытащить из пациента, у тебя ничего не получится, потому что у него внутри ничего нет. Никакой первичной травмы или раны, о которой писал Фрейд. Отсюда, как знак времени, берётся стремление к окончательному комфорту, демонстрирующее нарастание духовной, душевной и телесной энтропии. Комфорт возведён даже в ранг политической целесообразности. Он лежит в основе не бытия, а эфемерного энтропийного существования современного человека. Если говорить языком структурализма, мы сталкиваемся с исчезновением символического. Мы находимся в мире, где ослабевает религиозное чувство (я не говорю о тех людях, которые ещё продолжают быть верующими), где деградирует язык. Мы видим, что русский язык усекается, превращается в жаргон. Как и многие другие языки, в том числе немецкий, английский, французский...

Распадается материнское лоно энергий культуры. В последнее время мы не находим ни больших философов, ни больших поэтов, ни больших писателей. Причина этого печального обстоятельства — в исчезновении чётких граней символического или, если говорить в терминах структурализма, в исчезновении сигнификанта, означающего. На место означающего заступает пустой знак, животное существование. Тебе показывают знак, будто конфетку маленькому ребёнку, и ты на него реагируешь, ты его проглатываешь. Никаких посредников в виде языка, невозможного, цензуры, запретов, моральных норм между субъектом и знаком не осталось. Чистое

поглощение либо непоглощение. К чему это приводит? Исчезновение посредника и иерархической вертикали приводит к тому, что ищут запретного. Есть ли ещё что-либо, что может нас ранить, что способно нас унижить, что даёт нам почувствовать, что мы существуем? Из попытки ответить на этот вопрос в нашей литературе рождается «чернуха» — проза Владимира Сорокина, Виктора Ерофеева и пр., имя им легион. Создаётся эстетика минимализма или, иначе говоря, эстетика вертикали, обращённой вниз. Возникает антиэстетика и антивертикаль. Фекалии, гной, разорванные билеты (в данном случае не в смысле Швиттерса и дадаистов) — это совершенно inferнальный уровень, где всё то, что подлежит презрению и пренебрежению, всё то, что исчезает и разлагается, вдруг возвеличивается. Это и значит, что нет настоящих сигнификантов.

Считается, что это хотя бы какая-то реальность, на которую натывается человек. Однако можно сказать, что этап чернухи и фекально-гнойного антиискусства явно терпит поражение. Он уже всем надоел. Искусство Каспара Давида Фридриха стало востребованным потому, что даёт нам пример возвышенного. Это единственная положительная категория, которая осталась в постмодернизме. Ж.-Ф. Лиотар рассматривает понятие возвышенного как наиболее постмодернистское понятие. Оно олицетворяет вертикаль, устремлённую в небо. Образ монаха на берегу моря — это и есть вертикаль. Безбрежный океан, безбрежное небо, буря, ужас — все эти моменты относятся к характеристике возвышенного. Им противостоит фигура одинокого субъекта — абсолютно малое, но онтологически очень значимое существо, которое и являет собой не прекрасное, но возвышенное как таковое в своём чистом виде. Определение возвышенного у Шиллера гласит: «Возвышенное — это то, что позволяет нам ощущать наши физические границы, но также и духовную независимость от этих границ». Эта независимость — есть одиночество, поскольку мы не зависим от того, что нас ограничивает. Опять-таки вырисовывается ситуация минимализма. Гегель пишет в «Эстетике»: «Возвышенное — это попытка выразить абсолютное, которое не найдено в мире явлений». Ничего не скажешь об абсолюте, кроме того, что это абсолюте. Ницше утверждает в «Рождении трагедии»: «Благодаря возвышенному мы можем через искусство овладеть ужасным». В отличие от категории прекрасного, ужасное — это категория, которая напрямую связана с возвышенным. Она была заново открыта для современной культурной жизни именно в эпоху романтизма. Ж.-Ф. Лиотар объясняет эту категорию следующим образом: «Постмодернистский художник находится в ситуации философа. Текст, который он пишет, в принципе не управляется никакими установленными правилами. Отсюда вытекает то, что творение и текст обладают свойствами события. С событиями воля терпит поражение». Событие как со-бытие, как бытие в совместности, предполагает полное совпадение двух крайних моментов или начал. Если в прекрасном ещё существует воля и содержатся все прочие антропологические атрибуты — чувственность, равновесие и т. д., — то в возвышенном их нет. Фридриха часто упрекали в том, что в его картинах нет ни броской красочности, ни выраженной полноты чувственного. Это правда. Говорить о красивом в

случае Фридриха не приходится, потому что в его отношении следует говорить именно о возвышенном. Единственное, чем сейчас спасается и чем живёт европейская культура, — это переход от энтропийного минимализма к минимализму напряжённому, к минимализму возвышенного. Поэтому так и притягивает своим преодолением ужаса Каспар Давид Фридрих. Он погружает в ужас, но одновременно он ему противостоит, как маленькая фигурка монаха на картине. Минимум противостоит всему максимуму ужаса.

*Даниэль Орлов:* Если говорить о современной ситуации, то одно из решающих воздействий искусства, которому мы сопротивляемся, но чаще всего безуспешно, состоит в том, что последствием этого воздействия оказывается протечка автономизированной духовной монады, утрата ею своей герметичности, попадание в общий фоновый резонанс с произведением, будь это картина, симфония или поэма. Петербургский философ Александр Секацкий говорит в таких случаях о «диверсионно-подрывной миссии художника». Подобный аспект воздействия искусства мы могли бы назвать трогательным, в том смысле, что произведение стремится тронуть нас, задеть наиболее чувствительные струны нашей души и сыграть на них свой мотив. С этой целью вместе с напрямую воспринятым нами содержанием художественного опыта (а зачастую и вместо него) во внутренний мир засылается своеобразный квазисубъект — концептуальный агент-взломщик, которые способен преодолеть наши, казалось бы, неприступные бастионы круговой обороны от мира. В результате мы начинаем испытывать уже не свои, а его переживания, которые мы искренне принимаем за собственные. Для того, чтобы опознать и разоблачить их как чужие, как коварно проникшие из матрицы или номенклатуры символического, требуются серьёзные дополнительные усилия. Обратное присвоить себе инструмент души, единожды вступивший в резонанс с чужими встречными мотивами, чтобы дальше перенастроить его на свой лад, оказывается очень непросто. Но это входит в общеобязательный набор процедур конституирования самой субъектности субъекта. Поэтому рано или поздно это необходимо сделать.

Если искусство всегда оказывается под подозрением, что оно предлагает нам скрытый соблазн (многие обращали внимание на замечательное ономаопоэтическое созвучие слов «искусство» и «искус»), то можно ли этот соблазн нейтрализовать, что называется, ещё на входе? Как ни странно, его можно нейтрализовать единственным способом, а именно — поддаться ему. Борьба с соблазном не приведёт к победе, поскольку само начало этой борьбы уже является победой соблазна. А поддаться ему — значит получить шанс переиграть его на собственном поле. Приблизительно так я и стараюсь поступать, когда смотрю на пейзажи Фридриха. Они, безусловно, завораживают, они вкрадчиво нашёптывают: войди в меня, бесследно растворясь во мне. Если бы эти пейзажи были сделаны не из красок, а из слов, то они производили бы совершенно гипнотическое воздействие. Они навевают сны. На них нужно не смотреть, ими нужно грезить. Персонажи, чьи лица от нас отвернуты, но с кем мы при этом можем себя отождествить, — это не что иное, как наши собственные грёзы о мире, которых коснулась кисточка художника. Следует заметить, что этим грёзам сопутствует одно обстоятель-

ство, подкреплённое к тому же некоторой инверсией. Та необычайная сила, которая завораживает нас в пейзажах Фридриха, проходя через точку превратности, внезапно становится силой, которой теперь мы сами способны заморозить мир. Возможность смещать стабильное состояние мира, переучреждая порядок вещей в собственном поле души, — это и есть то, что снимает всякий соблазн на его же почве.

*Татьяна Горичева:* Я хочу коснуться темы литургичности и иконности произведений Каспара Давида Фридриха. Фактически можно говорить о том, что его картины обнаруживают протестантский вариант обратной перспективы. Одно из очевидных достоинств персонажей, изображённых Фридрихом, — это праздность. Я бы противопоставила праздность энтропийности нынешнего, в том числе и русского бытия, стремлению к комфорту любой ценой. Человеку не столько дорогá и ценна любовь и осуществление эроса, сколько ему приятно удобней посидеть, удобней поесть, удобней поспать. Главное, чтобы ему ничего не мешало. Как пишет, например, Шарль Мельман, претерпела изменение «экономика психической реальности», поскольку вместо желания возникает обычная зависть. У человека так мало осталось внутренней энергии, что он не способен уже ничего напряжённо желать. Он просто смотрит, чем обладают другие, и завидует им. Единственное, на что его хватает, — сравнить и задать вопросом: а почему у меня этого нет? И сразу погрузиться в лихорадочное приобретение, без всяких критических оценок. Зависть — самое страшное свойство человека, я бы сказала, дьявольское свойство. Известный богослов владыка Зизюлас сказал, что даже разврат в каком-то смысле хорош, потому что включает в себе стремление к другому. Пусть оно искажено, но всё-таки человек открывает для себя другого человека, в то время как жадность и зависть — состояние полного аутизма. Это только редукция к субъекту: а почему у меня этого нет? Он даже не о себе говорит, а о каком-то вымышленном, ничтожном, эфемерном «я», не существующем вне вещей, которыми он обладает или хочет обладать. Сейчас повсеместно господствует психология массы и толпы. К чему я это говорю? Фридрих все время изображает людей абсолютно пассивных, казалось бы, праздных, ничего не делающих и не имеющих. Они просто сидят в лодке или просто стоят наверху горы. Но в их праздности чувствуется абсолютное напряжение, поскольку они смотрят в бесконечную даль, и смотрят не отстранённым, а задействованным в существе этой дали взором.

Г. Клейст писал, что безбрежность и монотонность «ужасного» фона пейзажей Фридриха, равно как и отсутствие чётко выраженной линии горизонта, говорит о том, что мы имеем дело с художником, у которого срезаны веки. Он не утруждает себя и не может закрыть глаза. У него они всё время открыты. На пейзажах Фридриха нет среднего плана. Есть только передний план, за которым сразу открывается задний. Он не утруждает себя рисовать промежутки между Богом и человеком. Совсем как в иконе с её обратной перспективой. Всё сходится, с одной стороны, на маленьком одиноком человеке, а с другой — на бесконечном Боге. Внутреннее состояние этого человека — активная праздность, праздность послушания,

слуха. Действенное безмолвие. Мы говорим о православной молитве, что она представляет собой не пассивное сосредоточение, а духовное делание. Когда я в своих выступлениях в Германии рассказываю о молитве, то немцы думают, что молиться — значит что-то делать в смысле внешне активной деятельности. А я им объясняю: внешне делание может выглядеть так, что кажется, что человек ничего не делает. Когда Кьеркегор, размышляя над евангельской притчей, пишет о лилиях полевых и птицах небесных, которые ничего не делают, а в полном безмолвии и послушании славят в радости Бога, то он формулирует принцип чистого неделания, чистой праздности, которая являет протестантский идеал, но также идеал и православный. Как вы понимаете, для человека верующего молитва — самая трудная вещь на свете. Фридрих приходит, как уже сказал Даниэль, к аскетике. Когда он писал небо, никто не имел права входить в его мастерскую. Это была, конечно, практика молитвы. Праздность — очень хорошее слово, особенно если не забывать, что оно происходит от слова «праздник». Это не безделье. Праздность — это есть радость, не сокрушимая ничем.

*Даниэль Орлов:* Любопытно, что Фридрих почти никогда не писал эскизов, набросков или этюдов к своим картинам. Он не начинал работы до тех пор, пока картина целиком не складывалась и не рисовалась его внутреннему взору. Только затем он брал в руки мел и набрасывал лёгкие контуры, которые впоследствии прорисовывал пером. Вот как сам Фридрих формулирует своё живописное credo: «Закрой свои глаза, чтобы сначала увидеть свою картину духовным взором. А потом извлекай наружу всё, что видел во тьме, чтобы всё это воздействовало на других — извне и изнутри»<sup>3</sup>. У Фридриха нет и намёка на то, что могло бы сделать пейзаж для нас чуждым, каковым он являлся, например, для Рильке, который написал в «Ворпсведе»: «Ибо признаемся наконец: пейзаж нам чужд, и страшно одиноким чувствуешь себя среди деревьев, которые цветут, и среди ручьёв, которые текут мимо. Наедине с мертвецом и то не чувствуешь себя таким заброшенным, как наедине с деревьями. Ибо какой бы таинственной ни была смерть, ещё таинственнее не принадлежащая нам жизнь, жизнь, безучастная к нам, не замечающая нас, празднующая свои праздники, за которыми мы, словно случайные, иноязычные гости, наблюдаем не без некоторого замешательства»<sup>4</sup>. То, что Рильке называет пейзажем, мы бы сейчас предпочли назвать ландшафтом. В пейзажах Фридриха нет никакого отчуждения. Всё вплоть до последней травинки присвоено, всё своим проявлением указывает на свой трансцендентный проявитель, на непроницаемую извне самегга *obscūga* духовной монады. Если перед нами, скажем, даль, то это не какая-то абстрактная, пустая и чуждая нам даль. Это даль, разомкнутая тоской и томлением человеческой души, и без этих тоски и томления никакой дали не было бы вовсе. Любой из пейзажей Фридриха свидетельствует не об отчуждении, а о присваивающем событии, об Ereignis. Один скульптор сказал о художнике: «Вот человек, открывший трагедию в пейзаже»<sup>5</sup>. Трагедия — всегда внутреннее для человека. Никаких трагедий в мире, из которого вычли человеческое присутствие или заключили его в скобки, происходить не может. Чем пейзаж отличается от ландшафта? Пейзаж апропри-

ирует ландшафт, помещает его в разметку человекоразмерного мира (отсюда разговоры об аллегориях Фридриха). Для того, чтобы почувствовать разницу, возьмите полотна Сезанна. Перед нами возникает чистый ландшафт, и никогда — пейзаж. Даже яблоко в натюрморте — не яблоко, а результат состыковки фрагментных поверхностей, деформированных и выгнутых работой встречных сил на границе бытийного поэзиса.

У Фридриха создается пейзаж, намеренно лишённый ярких контрастов, броских противоречий и необратимых разрывов. На осознанное стремление избегать контрастирования указывают слова самого Фридриха: «Контраст, говорите вы, — это правило из правил, основной закон искусства. Но только для вас, потому что вы контрастируете с духом, будучи лишь телами, — вот так!»<sup>6</sup> Пейзажи художника являют натяжение сил души, которое нигде не прерывается, а потому уходит в бесконечность. Уместна аналогия с принципом «эластичного» ума Филона Александрийского, который говорил: «ничто божественное не отрывается, а только растягивается»<sup>7</sup>. Именно благодаря тому, что пейзажи Фридриха изображают чистое натяжение сил души, лишённое всякого возможного разрыва и отчуждения, и появляются определённые трудности с отчётливостью линии горизонта, которые мы обсуждали в прошлой беседе: «Говоря, что Ф. совершенно изгнал воздушную перспективу со своей картины, камергер не прав, но если бы он сказал, что перспектива выражена слабо, то оказался бы прав»<sup>8</sup>. Одна из наиболее показательных работ в этой связи — хрестоматийная картина «Гибель во льдах». Мы видим обычный горизонт, обусловленный прямой перспективой, в крайне неотчётливой и слабо проявленной форме. Он не сразу-то и заметен, поскольку слегка обозначен мягким переходом двух оттенков синевы или голубизны. Однако на переднем плане мы видим вздыбленные льды, напоминающие иконные горки. Такое впечатление, что какая-то невероятная сила выламывается с той стороны горизонта сюда, в наш мир, в его феноменальный состав. Фактически Фридрих изображает не один, а сразу два горизонта, или, вернее, один и тот же горизонт, но увиденный одновременно с двух фундаментально различных точек зрения. Первая точка зрения принадлежит этой, доступной нам стороне вещей, которая конституируется ускользящим от нас и недоступным нам горизонтом. Вторая точка зрения принадлежит обратной, недоступной нам стороне вещей, чей горизонт внезапно размыкается и становится доступным. В результате происходит удивительное оборачивание: когда мы смотрим на пейзажи Фридриха, мы не просто уходим в бесконечную даль, где ослабевает и теряется наш взор (тем более, что бесконечность и даль — слова-антонимы), но обнаруживаем, что горизонт может разомкнуться и стать дверью для того, кто приходит с обратной стороны вещей. Мы сами теперь оказываемся в положении тех, кто видим изнутри разомкнутой линии горизонта. Горизонт перестаёт быть воображаемой линией, на которой гаснет всякий взгляд, нет, он становится значимой инстанцией созерцания, идентифицируясь с которой, мы можем посмотреть из трансцендентной точки на наш мир и на самих себя. И вот если нам удастся развернуть трансцендентальное тело нашего созерцания подобным образом и посмотреть на мир взгля-

дом того, кто приходит с обратной стороны вещей, то знаете, что произойдёт? Произойдёт вещь совершенно чудесная. Мы увидим лица тех, кто повернут на картинах Фридриха к нам спиной. И мы с глубочайшим изумлением, если не с ужасом, увидим, что это не чьи-либо, а наши собственные лица, которые только и ожидали узнавания. Ведь это мы и есть — мужчины и женщины на судёнышках, всматривающиеся в туманную даль и напряжённо ждущие того мгновения, когда взгляд свыше (являющийся, конечно, проявлением высшего начала в нас самих) наконец-то увидит нас из этой невероятной дали, где мы оказываемся ближе друг другу, чем тогда, когда опознаём себя на площадях и в закоулках нашей совместной обыденности. Если мы и можем быть признательны полотнам Фридриха, то именно за явленную в них возможность человеческой души смотреться в пейзаж как в собственное лицо или, вернее, получать пейзаж как результат облицовки мира — как итог работы машины олицетворения.

### Беседа 3. На кромке сумерек и ночи С участием Андрея Положенцева

**АНДРЕЙ ПОЛОЖЕНЦЕВ**  
Философ



Родился в 1966 году в п. Первомайский Оренбургской области. В 1991 закончил философский факультет СПбГУ, в 2004 — факультет этнологии Европейского университета. Преподаёт на кафедре этики философского факультета СПбГУ. Область научных интересов — социальная этика, этнология, философия науки, социальная антропология современности. Предметом исследований являются сакральные феномены новоевропейской мысли (и «постевропейского дела»): субъект, власть, разум, деньги. Первым результатом исследования стала книга «По лицу бездны» («Алтейя», СПб. 2007). Готовятся к выходу «Мамона» и «Сны бытия: очерки антропологии науки» в соавторстве с Н. Грякаловым.

*Татьяна Горячева:* «Die Dämmerung war sein Element» («Сумерки были его стихией»). Так говорил Карл Густав Карус, друг и ученик Каспара Давида Фридриха, о главной теме в искусстве своего учителя. Особенно это верно в отношении позднего периода творчества Фридриха. Сумерки, переходящие в ночь, — вот что делает романтизм близким нашему времени и нашему мироощущению. Я хочу вспомнить статью М. Хайдеггера «Wozu Dichter?» из сборника «Holzwege», в которой, в частности, рассматриваются слова Гельдерлина «Wozu Dichter in der dürftigen Zeit?» («Зачем поэт в убогое время?»). Поэзия Гельдерлина по мироощущению и по внутренней концепции очень близка живописи Каспара Давида Фридриха, а также идеям Новалиса, Тика, Brentano, Фридриха Шлегеля. Хайдеггер, комментируя слова Гельдерлина, говорит о том, что убогое время, ночь истории настала тогда, когда нашу землю покинули последние боги — Геракл, Дионис, Христос. С этого момента мировое время устремилось к ночи. Мы мо-



жем сказать, что мы живём *in der Mitternacht*, в полуночное время. «*Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre*» («Время длинно, но истина наконец совершается»). Это типичное для Гельдерлина поэтическое суждение, которое можно ещё сопоставить с такими его словами: «Близок Господь, но тяжело постижим». Или такими: «Там, где опасность, там растёт и спасительное». Откровение живописи Фридриха чаще всего выражается через природу. Для немецких романтиков *die Natur*, природа — одна из важнейших категорий. Хайдеггер, который в известном отношении наследовал романтической традиции, говорит о том, что к восприятию природы больше подходит не понятие *die Natur*, которое имеет пассивный оттенок порождения и порождённого, а греческое слово «фюсис», связанное с жизнью. Фюсис означает нечто *das Aufgehende*, восходящее. Природа, согласно Хайдеггеру, есть «*das Sein des Seinden im Ganzen*». Снова вполне романтическое определение, которое могло бы встретиться и у Новалиса, и у других писателей. Утверждается полнота жизни, полнота бытия. В романе «Гиперион» Гельдерлин формулирует понятие природы в следующем словосочетании: «*die ewige Schönheit*» («вечная красота»).

Теперь я хотела бы обратиться к теме ночи, потому что для Новалиса полнота жизни, полнота и красота бытия удивительным образом сосредоточены в ночи: «*Gelobt sei uns die ewige Nacht*» («Восхвалим вечную ночь»). Я предлагаю остановиться на известных «Гимнах к ночи» Новалиса, которого приверженцы романтизма называли императором. Фридрих Шлегель так и говорил: наш император. Несмотря на то, что Новалис рано умер, он, подобно Владимиру Соловьёву, дал мощный культурный и интеллектуальный импульс. Все основные романтические потоки мысли и архетипы идут от него. Романтики ссылались на Новалиса как на свой главный авторитет. В общем развитии мировой культуры ночь представлена совершенно разными категориями и образами. Например, у Бодлера или Леопарди мы встречаем жуткое, резко отрицательное и негативное восприятие ночи. Если она с чем и ассоциируется, то только со смертью и ужасом. У Новалиса дело обстоит совсем по-другому. Ночь для него, напротив, — полнота жизни, второе рождение и воскресение. В пределе она знаменует соединение с Христом, соединение с любимыми, соединение со всей природой. Тем самым в немецком романтизме формируется кардинально другое представление о ночи, хотя, скажем, в романтизме Лермонтова или Байрона ночь предстаёт с выраженным оттенком демонического начала. У Новалиса такого оттенка нет и в помине. С Каспаром Давидом Фридрихом его решающим образом объединяет общий экзистенциальный момент. В 1797 году умирает невеста Новалиса София фон Кюн, в которую он влюбился, когда ей было всего тринадцать лет. Они уже успели обвенчаться, но неожиданно она заболела и скончалась после неудачной операции. Новалис переживал её смерть настолько глубоко и сильно, что никак не мог поверить в то, что она действительно ушла. Он говорил о магическом идеализме, который позволит ему с ней соединиться. Что же касается Фридриха, то известно, что его брат погиб, спасая его, когда он провалился под лёд. Фридрих всю жизнь прожил с этой, может быть, кошмарной, но одновременно таинственно-благодатной

мыслью, что чья-то жертва — жертва брата — спасла его. У Новалиса и Фридриха общий опыт смерти и особенной, выделенной жертвы. «Лёгкой» жертвы, как называет её Диотима в геллерлинговском «Гиперионе»: «Наша любовь — это легчайшая жертва». Этот момент можно обозначить понятием *das Heilige*, святое. Романтизм выдвигает на первый план понятие святого, если мы будем учитывать, как это и следует делать, принципиально отчётливое различие святого и сакрального. Последнее понятие, будучи связано с ритуальной или, точнее, ритуализированной стороной духовной жизни, всячески отрицается, в отличие от первого понятия, которое как раз превозносится. Такое превознесение начинается уже в романтизме. Может быть, это произошло потому, что и Фридрих, и Новалис отталкивались от традиции протестантизма, где литургическое начало было погашено, таинства сведены к минимуму, то есть моменты сакрального не были так серьёзно выражены, как в католицизме. Неспроста многие романтики перешли именно в католицизм.

Как жить после смерти любимого? Это один из основных экзистенциальных вопросов и для Фридриха, и для Новалиса. В качестве ответа на этот поистине неразрешимый вопрос возникает понятие *das Innere*, внутреннее. В «Учениках в Саисе» Новалис пишет: «*Wer also zur Kenntnis der Natur gelangen will, handle seinem Innern gemäß*» («Кто хочет постичь природу, пусть действует сообразно своему внутреннему миру»). Это высказывание полностью отвечает внутреннему настрою Фридриха, который действовал именно так — сообразно своему внутреннему миру. В то время подобный подход ещё не выглядел банальным или расхожим. Ситуацию нельзя представлять себе так, как если бы, открыв внутренний мир, все сразу бросились его изображать. Напротив, в 20-е годы XIX века, когда продолжал писать свои картины Фридрих, уже процветала Дюссельдорфская школа живописи, возведшая в идеал живописного искусства достаточно грубый реализм, который ближе по характеру к академизму, чем к романтизму. Фридрих был фактически одинок в своей любви *zum Innern*, к внутреннему. «Я» внутреннее в перспективе немецкого идеализма превращается в «я» трансцендентальное. Мысль Новалиса в данном случае, как вы понимаете, следует за мыслью Фихте, который в определённый момент вдохновил Новалиса. Согласно Фихте, необходимо превратить маленькое эмпирическое «я» в огромное «я» трансцендентальное. Однако Новалис постепенно отдаляется от Фихте, от его субъективного идеализма, и приходит к тому, что внутренний мир совпадает со вселенной, с целым природы. Всё самое страшное, что переживает человек, весь ужас внутренней жизни преобразуется в «я» трансцендентальное. Не нужно бояться ужасов, потому что есть перспектива преображения внутреннего мира. Я хотела бы прочесть потрясающий отрывок из «Гимнов к ночи». Я не стану читать его в русском переводе, потому что он очень сильно звучит по-немецки:

*Wie des Lebens  
Innerste Seele  
Athmet es die Riesenwelt*

*Der rastlosen Gestirne  
Die in seinem blauen Meere schwimmen,  
Athmet es der funkelnde Stein,  
Die ruhige Pflanze  
Und der Thiere  
Vielgestaltete,  
Immerbewegte Kraft...*

«Как жизни внутренней душа, дышит гигантский мир подвижных созвездий, дышит искрящийся камень, тихое растение и многообразная, вечно подвижная сила животных...» Мы видим, что в этих строках выражено полное совпадение макрокосма и микрокосма, хотя сами романтики такие термины не употребляли. Поэтому и мы не будем их слишком навязывать.

*Abwärts wend ich mich  
Zu der heiligen, unaussprechlichen  
Geheimnißvollen Nacht –  
Fernab liegt die Welt,  
Wie versenkt in eine tiefe Gruft  
Wie wüst und einsam  
Ihre Stelle!*

«Я обращаюсь к святой, невыразимой, таинственной ночи... Далеко внизу остался мир, как он пустынен и одинок...» Ночь — это преобразование жизни, второе рождение, а не завершение жизни и конец. Орфей спускался не в царство мёртвых, а в область высшей жизни. Поэтическое развитие этой мысли мы находим у Рильке в его «Сонетах к Орфею». Ночь — это не ночь отчаяния, как у Бодлера, а некая эпифания. «Trägt nicht alles, was uns bewegt, die Farbe der Nacht?» («Не всё ли, что нами движет, несёт окраску ночи?»), — спрашивает Новалис. Новалис прославился ещё и тем, что незадолго до смерти он написал довольно скандальное сочинение, которое называется «Христианство, или Европа». В ней проводится мысль, которая затем была повторена миллион раз, о том, что Европа перестала быть христианской, что знание и обладание окончательно вытеснили фантазию, веру и любовь: «den heiligen Sinn getrübt, gelöhmt» («святой смысл исказили, парализовали»). Наука окончательно заместила, заняла место религии, она сделалась эрзац-религией. Новалис называет современную ему эпоху «Die Zeit der Entzauberung», «временем разволшебствования». Позже на эту тему были написаны серьёзные и обстоятельные исследования. Понятие разволшебствования мира теперь знакомо прежде всего через М. Вебера.

Надо сказать, что статья Новалиса вызвала не только скандал и потрясение в среде расслабленной буржуазии, но и чрезвычайно благожелательные сочувственные отклики. Например, Фр. Шлегель написал Новалису: ты — основатель нового христианства, у тебя новый Христос, новая церковь, и я хочу быть при тебе новым апостолом Павлом. Взгляды Но-

валиса определяет вера в то, что всё земное должно быть преображено в хлеб и вино вечной жизни, вера в Христа, его пречистую Матерь, святых. Ему свойственен призыв к тому, что обыденность должна быть наделена вечным смыслом, знакомое должно сделаться недостижимой тайной, конечное должно стать бесконечным. В мире нет ничего эфемерного, нет ничего банального, нет ничего плоского. Всё нужно поэтизировать. Развиваемая Хайдеггером идея того, что поэзия и философия совпадают, порождая двойной язык поэзии и философии, встречается уже у Новалиса. Мыслить — значит благоговеть. В немецком языке это однокоренные слова. Каспар Давид Фридрих в своих эстетических подходах тоже исходил из принципа, что всё банальное нужно превратить в волшебное, в тайну. Он никогда, например, не ездил в Италию, в которой проходили школу живописи многие художники тех времён. Он даже не посещал юга Германии. Он скитался где-то в Графсвальде, по острову Рюген, то есть по северу и северо-востоку Германии. Его в известном отношении даже возмущало, что художники едут в Италию. Он говорил: зачем нам итальянские скалы, итальянские звёзды, итальянская вода, итальянские развалины, когда всё это есть в Германии, причём ничуть не в менее захватывающем виде. Я продолжу чтение стихов о ночи:

*Du hast die Nacht mir zum Leben verkündet,  
Mich zum Menschen gemacht –  
Zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich  
Luftig mit der inniger mich mische und  
Dann ewig die Brautnacht währt.*

«Если ты провозгласил ночь моей жизни, сделал меня человеком, поглоти с духовным энтузиазмом моё тело, чтобы я соединился воздушным образом с внутренней жизнью, и тогда вечно будет царить брачная ночь». Евхаристическое соединение, происходящее в ночи, в смерти. «Nur die Toren verkennen dich und wissen von keinen Schläfe» («Только дураки не знают о тебе [о ночи — Т. Г.] и не знают, что такое сон»). В стихах Новалиса несколько раз повторяется выражение «heiliger Schlaf», «святой сон». Оно меня тронуло, потому что я сплю очень мало.

*In jenen Weiten  
Dünken uns die unendlichen Augen  
Die die Nacht  
In uns geöffnet.  
Weiter sehn sie  
Als die blässesten  
Jener zahllosen Heere  
Unbedürftig des Lichts  
Durchschauen sie die Tiefen  
Eines liebenden Gemüths...*

«Бесконечные глаза, что ночь открывает в нас. Им не нужен свет, чтобы глядеть вглубь любящей души...» Выходит удивительное дело — свет сосредоточен в ночи. Не следует смешивать эту идею с негативным богословием Иоанна Креста, у которого экзистенциальный путь проходит через отчаяние и безверие. Не стоит также относить её к апофатическому богословию Дионисия Ареопагита. Перед нами проступает контур совершенно особого романтического богословия, о котором я хотела бы немного поговорить. Я чувствую, что моя мысль в этом отношении пока ещё слишком поверхностна. Подобно первооткрывателю, я увидела новый тип богословия романтизма, но не продвинулась дальше в его понимании. Беден и по-детски наивен свет, в то время как ночь богата, щедра, бесконечна, разнообразна. Иллюстрацией к этому ходу мыслей могут служить некоторые работы Фридриха. Например, вспомним картину «Morgen im Gebirg», которая находится у нас в «Эрмитаже». На ней изображён другой, не вполне здешний мир, бесконечная природа, на фоне которой нарисована маленькая фигурка пастуха. Точно так же бесконечна ночь, которая не имеет пространства и времени, тогда как наш рациональный, дневной мир конечен в пространстве и во времени. На картинах Фридриха зачастую непонятны расстояния. Они совершенно нечеловеческие. Пейзажи разворачиваются как будто в таинственном сне. Как мы помним, последним романтиком, как он сам себя называл, был Фридрих Ницше. Он писал, что всё великое рождается в тишине. То, что Каспар Давид Фридрих — это художник тишины, не моё умозаключение. Об этом писали многие исследователи. Почти в каждой книге, которую я читала, подобными утверждениями заканчивается его биография. Мне кажется, что это очень современное мирочувствие. Даже на Ницше нельзя прерывать романтическую традицию. Я себя тоже считаю последним романтиком, потому что я замечаю, что чем дальше я живу, чем больше узнаю о своих близких, о людях мыслящих, причём по всему миру, тем яснее я вижу, что люди всё сильнее и сильнее начинают ценить тишину. Особенно люди верующие, духовные, ищущие последних истин. Действительно, всякое великое слово рождается в тишине.

*Андрей Положенцев:* Возник клубок тем, который, мне кажется, надо не распутывать, а, наоборот, ещё чуть больше запутать, потому что сквозь эту причудливую призму по-другому начинает играть не только история философии, но и история духовной культуры в целом. Я выскажу, наверное, несколько общих мест, поскольку не участвовал в ваших предыдущих беседах. Границы все размываются — туда мы дошли до Канта, сюда — до Ницше. Например, символизм в данном случае будет иметь другую направленность. Тема, которая поднималась романтиками, которая была для них жизненно важной и проходила через специфическое понятие ночи, — это христианство. А ведь как раз от христианства символизм в своих манифестарных проявлениях отгородился. Ему нужно было язычество. Ему нужно было заявить, в духе Пико дела Мирандолы, о единстве всего и вся. В данном случае романтизм проводит идею, но идею, взятую в «плохом», английском смысле слова, почему вновь и всплывает через социологию М. Вебера понятие *Entzauberung*. Насколько я помню, этот термин возникает имен-

но в связи с проблемами интерпретации Вебером протестантизма. Протестантизм занимается разволшебствованием мира. Поэтому для романтиков был жизненно и экзистенциально важным переход в католицизм. Когда Фр. Шлегель называет Новалиса основателем нового христианства, то он делает это далеко за рамками какого-либо языческого пантеизма. Почему на картинах Фридриха луна символизирует Христа, а ночь — Бога? Здесь мы всё-таки выходим на Дионисия Ареопагита с его понятием божественного мрака. Кроме того, здесь проглядывает, конечно, и Гегель. Абсолютный свет — это и есть абсолютный мрак. При абсолютном свете ничего не видно. Романтизм постулирует своё возникновение под знаком ночи, под знаком темноты, в противоположность *Aufklärung*, Просвещению, то есть яркому свету, в котором также ничего не видно.

Везде мы видим ночь, когда лица не разобрать, но всё равно ты чувствуешь присутствие, хотя речь может идти только о некоем неразборчивом присутствии. Но точнее было бы всё-таки говорить не о ночи, которую мы тоже можем найти. Точнее было бы говорить не об абсолютном мраке, а именно о темноте. Следует посмотреть не только на поэтику ночи, но и на её логику и феноменологию. В связи со светом можно ввести ещё одну фигуру, которая представляет собой не то что предтечу романтизма, а его делателя. Это Гёте. В разговорах с Эккерманом Гёте вспоминает, как сказал кому-то из великих князей: да я же есть самый последовательный христианин во всей современной Европе. Христианский дух проявляется в романтизме. Когда несколько лет назад мне пришлось профессионально заняться философией науки, то для меня в итоге стало очевидным, что наука — это и есть протестантизм, это и есть его дух. Что касается Гёте, то обращает на себя внимание не столько его влияние на романтизм, сколько выстраиваемая им игра света и тьмы. Известно его последнее предсмертное слово: больше света. Тема света и тьмы ставит религию на своё место и существенно проясняет переход от священного к святому. Конечно, протестантизм очищает религию от священного. В данном случае мы можем иметь дело с поправкой этих феноменов. Священными в романтизме становятся несколько иные вещи. Ещё более правильным будет сказать не только то, что протестантизм — основа науки, но что христианство — основа науки. Ничего подобного никакая другая религия не сделала. Ни одна не претендовала на доказательность того, откуда произошли все эти камушки или кости. Никакая с такой последовательностью не поддерживала фактичность. Почему на Луне те же самые камни, что и на Земле? Потому что Бога распяли. Поскольку Бог способен умереть, постольку небесное тело и земное тело состоят из одной и той же материи. Это полностью метафизический ход.

Почему всё-таки возобладаало священное, а не святое? Почему возобладавало не то, что можно пощупать, чтобы убедиться в его священности, например, чудотворные мощи, которые исцеляют? Помните, как св. Елена, мать императора Константина, проверяла, а действительно ли обретён крест, на котором был распят Христос? Святая Елена — это ведь первый археолог. Это не тот крест, потому что он не исцеляет, а этот исцеляет, значит, это тот самый Крест. Дух научности уже существует. Возьмём обрат-

ный пример. Юлий Цезарь, как только он стал императором, показал свою родословную от Венеры, чтобы подтвердить своё божественное происхождение, которое до этого момента, может быть, ему было неизвестно. Такие вещи совершаются на символическом уровне, создается некая семиотическая система. А в случае христианства мы имеем дело с тем, что эта семиотическая система в принципе невозможна. Семиотическая система, в которой работает романтизм, по-своему выстраивает свою поэтику, свою религию, своё отношение к священному. На данный момент я не могу найти нужного определения, кроме как с помощью символа. Другое дело, что эти символы отличаются от тех, которые использует собственно символизм. Что нужно? Нужно просто прийти в лес ночью и в нём переночевать. Символист скажет: нет, я буду сидеть дома в известном переулке или на известной улице в компании друзей, и я получу откровение о походе в лес неким символическим образом. Романтизм имеет дело с конкретными шагами, которые в итоге создают некую дисциплину. Он постулирует феномен внутреннего чувства. Понятно, что в ночи ничего видеть нельзя. Не только зрение, но и все остальные чувства начинают работать по-другому. Мы по-другому слышим, по-другому чувствуем запахи, по-другому видим, осязаем и т. д. В качестве точки отторжения можно взять даже не протестантизм, а английскую новоевропейскую философию (Ф. Бэкон, Дж. Локк), которая производит каталогизацию чувств и определяет, что же такое собственно чувство. Чувство — это вообще полный абсурд. В противоположность разуму. Чувства говорят нам о том, что Солнце вращается вокруг Земли. Они говорят нам полную ересь. Но возникает совсем другое чувство, когда не смотришь на что-то и не слушаешь что-то, а прислушиваешься к самому себе. А как раз здесь находится исток протестантизма, который учит: Бог ближе к вам, чем вы сами к себе. Или: в кишках блохи больше Бога, нежели во всех научных трактатах. То есть необходимо открыть какие-то каналы, но для этого закрыть другие. Именно ночь позволяет закрыть все остальные каналы чувств, чтобы раскрыть самого себя. В данном случае это вариант аскезы. Придётся сказать банальную вещь, поскольку она строится на оппозициях. Хотя мы и романтики, но чтобы быть романтиком, нужно жить в мире Просвещения. Этот мир, конечно, боится ночи. Он выстраивает свои стратегии таким образом, чтобы человек как можно меньше с ней соприкасался. Это есть нечто запретное, и в данном случае подходит понятие сакрального. Сакральное — это всегда сверх того и запретное. Собственно, в городе ночь никогда не увидеть. А полностью себя раскрыть человек может только в полисе. Романтизм призывает стать человеком, но он делает совершенно антипротестантский и антинаучный ход, который состоит в том, что тело должно выступать органом, который открывает другой канал чувств. Ты через тело начинаешь чувствовать единство мира.

*Татьяна Горичева:* Проблема сакрального и святого — это давний для меня вопрос, который сейчас снова пробудился в моей душе. Дело в том, что и Гельдерлин, и Фридрих, и Новалис действительно были чрезвычайно серьёзны. То есть они находились в том, что они описывали, в отличие от символистов, которые могли постоянно играть и создавать мисти-

фикации, и это им даже очень нравилось. А романтики (и те, кто им предшествовал или им последовал) были чудовищно серьёзные люди. Не потому ли многие из них сходили с ума? Ибо в Германии невозможно иначе, высокое напряжение духа не даёт расслабиться ни в одну, ни в другую сторону. И Ницше сошёл с ума, и Гельдерлин, и Клейст... А кое-кто умер, не дожив и до тридцати лет. Мы постоянно сталкиваемся с уходом. Уходящие боги Гельдерлина. Уходящие люди Фридриха, которые смотрят вдаль, а мы видим только их спины. Можно ли этих уходящих богов — Геракла, Диониса и Христа — считать свидетельством ослабления веры, ослабления духа, некоторым если не атеизмом, то секуляризацией? Хайдеггер связывает основной мотив Гельдерлина с понятием «die Spur der Götter», «след богов». У Гельдерлина след богов и есть святое: «die Spur der Götter ist das Heilige». Гельдерлин абсолютно непосредственно верил в этих богов. Но одновременно он говорит, что они уже далеко: «так щадят небесные нас». Из этой идеи развилось целое направление сегодняшней мысли. Мы уже сказали о Хайдеггере, который продумывал эпохальную сущность мышления. Каждая эпоха прячется, скрывает своё начало. Мировая история есть всё большее и большее прятание, убегание истины от самой себя. Особенно много Хайдеггер об этом рассуждает в период «после поворота». Можно также упомянуть современную богословскую мысль. У итальянского мыслителя Джанни Ваттимо есть понятие слабеющего мышления. Чем меньше мы думаем о Боге, чем меньше о нём рассуждаем, тем больше мы веруем. Принцип тот же, что и у Хайдеггера: чем больше скрывается или уходит в забвение смысл мировой истории, тем больше она себя проявляет. Я подумала, что здесь есть некоторая схожесть с тем, что сказал Андрей о Дионисии Ареопагите. Дионисий Ареопагит утверждал, что о Боге мы можем высказаться только посредством негативных суждений. Ему не присущи ни существование, ни несуществование. Он не безобразен и не прекрасен. Он не благ и не злокознен и т. д. Однако за подобной апофатикой скрывается мощная катафатика — откровение, литургия, таинства, иерархия церкви, красота. Немецкие романтики тоже провозглашают красоту. Вспомним музыку Баха или, например, Шуберта и Шумана. Это же наконец религия, благоговение в чистом виде.

*Даниэль Орлов:* Если принять поэтическое определение Гельдерлина, согласно которому след, оставленный богами, и есть святое, то в таком случае след людей, которые учреждают на этом месте святилища и культ, — и есть сакральное. Допустим, что кому-то удалось пересчитать следы. Вероятно, следов, оставленных богами, окажется гораздо меньше, нежели святилищ, понатыканных здесь и там. Поэтому святое вызывает тоску по себе, другими словами, по утраченной родине духа и удалившимся в неё богам, а сакральное вызывает разве что тоску по профанному. Мишель Лейрис формулирует эту ситуацию следующим образом: «Тогда появляется на свет тип методического иконоборца, отчаявшегося в поисках профанного, которого и описывает Штирнер: „Терзаемый неутолимим голодом, испуская крики отчаяния, ты бредёшь вдоль окружающих тебя стен в поисках профанного. Но напрасно. Скоро Церковь захватит всю землю и мир сакрального по-



бедит“. Такие условия предполагают одну-единственную нравственную реакцию: профанацию, ожесточённое разрушение сакрального, единственное, что способно дать анархисту чувство действительной свободы»<sup>9</sup>. Анархист в этом понимании — вовсе не тот, для кого нет ничего святого. Скорее наоборот — это тот, для кого только святое и есть, но для кого оно недостижимо без жеста радикальной трансгрессии. Оно закрыто от него плотными, непроницаемыми стенами сакрального, под которые нужно заложить мощный заряд субъективности. Точнее, не заряд, а ряд трансгрессий субъективности, выстраивающий саму индивидуальность. Этот ряд пересечений границ выстроенного в своей субъективности субъекта представляет собой гораздо больший подрыв сакрального, нежели сохранение «я» в его для себя значимости. То есть индивидуальность как жест предполагает на порядок большее число отказов миру в признании, в понимании, в принятии, чем функции «я», совпадающие с контурной картой значений.

Теперь что касается темы дня и его прямого визави — ночи. Для нас естественно рассматривать эту тему, прибегая к визуальным метафорам. Однако я бы предложил отталкиваться от слуховых метафор, поскольку они, как мне кажется, ближе подступают к сути дела. В физике существует известное понятие «белого шума», которое означает минимальное звуковое возмущение, коэкстенсивное по своему характеру, то есть равномерно распределённое по длине всего волнового диапазона. Когда мы думаем, что слушаем тишину, мы на самом деле слышим чистый шум, который на уровне фона нами просто не отслеживается. По аналогии с белым шумом можно ввести понятие тёмного шума. С ним мы сталкиваемся в тех случаях, когда, например, в ответ на телефонный звонок снимаем трубку, но на обратном конце нам никто не отвечает. Мы тоже слышим тишину, однако изнутри этой тишины в нас поселяется какая-то смутная тревога, которую каждый из нас, наверное, не раз испытывал на уровне элементарного психологического состояния. Есть ли за этой тревогой ещё что-то, помимо чистой психологии? Пожалуй, да. Речь идёт о некотором экзистенциале, связанном с первоначальными формами генезиса субъективности. Этот экзистенциал, выражающийся в эффекте тёмного шума, может быть идентифицирован как ночь. Соответственно, эффект белого шума может быть идентифицирован как день. Пока не совсем ясно, что имеется в виду, когда мы говорим «ночь» или «день», особенно применительно к субъективности. Но для меня важно уже само отнесение этих понятий именно к субъекту, а не, скажем, к Богу. Другое дело, если бы мы говорили о неоплатониках с их божественным мраком как неприступным светом. Но мы говорим о романтиках, для которых ночь — это время мира, когда удаляются Бог или боги, и тем самым наступает срок человеку тосковать по их уходу.

Эффект тёмного шума для контраста можно сравнить с операцией интеллерпелляции (запроса, окликания, привлечения к ответу), введённой Альтюссером. Альтюссер описывает перерождение индивида в субъекта как результат его подключения к идеологической матрице, как его фиксацию на карте значений, снятой с большого символического поля социальности. «Эта операция стоит даже за самыми обычными действиями, например,

когда полицейский (или кто-нибудь другой) окликает тебя: „Эй, ты!“... Индивид, которого только что окликнули на улице, обернулся. В результате этого „психологического поворота на сто восемьдесят градусов“ он превратился в субъекта. Почему? Потому что он распознал, что оклик был „действительно“ адресован ему и что „кликнули действительно его“ (а не кого-то другого)<sup>10</sup>. В чём заключается подвох идеологической функции интерпелляции. Очень может быть, что окликали вовсе не тебя. Во всяком случае, пока ты не обернулся, ты не можешь знать этого точно. Однако ты всё равно оборачиваешься, а это означает, что ты запеленгован. Тебя распечатали в большом символическом поле и в дальнейшем будут считывать с карты значений. Для Альтюссера это и означает быть субъектом. Но я бы уточнил, что субъект всё-таки появляется как минимум шагом раньше. Средой его генезиса является не пространство зова, который он принимает на свой счёт и тем самым добровольно становится его адресатом, а тревожная тишина тёмного шума. Ты как бы обернулся на сто восемьдесят градусов, но обнаружилось, что не просто вызывали не тебя, а сам вызов был ложным. Ты ответил, но не на зов. Ты отреагировал на сбой в матрице. Никто не окликал тебя: «Эй, ты!» Никто не отозвался на твой вопрос: «Кто это?» Ещё не возникла фиксация на карте значений и не определились функции идеологического поля. Ты оказался совершенно подвешенным. Именно в точке наибольшей подвешенности и начинает выкристаллизовываться исходный образец для формы субъекта. То есть первоначально субъект — не функция идеологического поля, а его дисфункция, сбой или нарушение стабильных значащих связей.

Эффект белого шума в этом отношении представляет собой нечто иное. Дело в том, что сознание, данное субъекту на каждый день, является, в сущности, непрерывно работающей машиной, объективирующей паразитарный фон нашего восприятия. Эта машина, как к своему источнику питания, подключена к инстанции «я», но она не принадлежит ей. Наше сознание — это канал, забитый бесконечным потоком сорных сообщений, гудящим «бу-бу-бу», который мы вынуждены воспроизводить в себе снова и снова. Прервать этот поток сообщений трудно, потому что это означало бы перестать воспринимать, перестать чувствовать вовсе. Если мы предполагаем апеллировать к смыслу нашего восприятия или к его ноэматическому горизонту, то следует учитывать его отнесённость к скрытому звуковому устройству, жёстко инсталлированному в устройство субъекта. Стало быть, помехи и искажения неизбежны, причём они неизбежны на уровне недифференцированного, неотслеживаемого фона. Проблема в том, чтобы очистить каналы и развернуть потоки сообщений в обратную сторону — например, процедурой феноменологической редукции. В таком случае трансцендентальная субъективность, в отличие от субъективности эмпирической, оказывается планом уже не входящих, а исходящих сообщений. Субъект сам теперь отправляет сообщения миру или, другими словами, начинает его конституировать (кантовское: не мы должны сообразовываться с предметами, а предметы должны сообразовываться с нашим познанием...). Задача заключается в том, чтобы по возможности до

минимума ослабить все помехи, которые излучает паразитарный фон нашего обыденного восприятия.

Кант, если довериться хайдеггеровскому истолкованию различия сенсуалистского и несенсуалистского понятия чувственности, отслеживает достаточно тонкую вещь. Наше созерцание или восприятие носит чувственный характер не просто потому, что оно использует инструменты чувств. Это непродуктивная тавтология, масло масляное. Нет, исходным моментом является то, что мы как конечные существа заведомо находимся внутри круга наличного сущего. Это означает, что мы вынуждены вос-*принимать* сущее, то есть предоставлять ему возможность сообщить себя, организовать канал для его непрерывной связи. Для организации этого канала и требовались инструменты чувств. Итак, сперва задана принудительная трансляция паразитарного фона восприятия в поле нашего сознания, и только затем возникла формация чувственности, которая этот фон структурирует в формах предметности. Ещё раз отметим последовательность шагов: поскольку человек конечен, смертен, постольку он загнан в свою ситуацию. Он не сам сообщает себе воспринимаемый предмет, а получает сообщение на уровне белого шума. Он должен предоставить этому сообщению возможность сообщить себя. Стало быть, он налаживает канал сообщения, по которому ему бесконечно поступают, транслируются сорные шумы и помехи паразитарного фона восприятия. Человек формирует инструменты чувств, чтобы если и не перекрыть канал, то хотя бы отсортировать полезные и нужные сообщения от прочих, от любых посторонних ревербераций и возмущений этого фона. Приблизительно так мог бы выглядеть набросок дня мира, который наступает в нашем сознании, когда мы идентифицируем себя в качестве существ чувствующих. Теперь можно вернуться собственно к понятию ночи. Сделать это я бы предложил через увлекательный пассаж Гегеля (ещё вполне романтический по духу), который содержится в записях к лекционному курсу 1805—1806 годов, известных под названием «Йенская реальная философия». Этот пассаж звучит следующим образом: «Человек есть эта ночь, это пустое ничто, которое содержит всё в своей простоте, богатство бесконечно многих представлений, образов, из которых ни один не приходит ему на ум, или же которые не представляются ему налично. Это — ночь, внутреннее природы, здесь существующее — чистая самость. В фантазмагорических представлениях — кругом ночь; то появляется вдруг окровавленная голова, то какая-то белая фигура, которые так же внезапно исчезают. Эта ночь видна, если заглянуть человеку в глаза — в глубь ночи, которая становится *страшной*; навстречу тебе нависает мировая ночь»<sup>11</sup>. Если ход Гегеля о ночи перевести в формат аудио-метафор, то в нём достаточно ясно можно распознать определение тёмного шума, который на самом первом шаге участвует в генезисе субъективного духа. Вопрос по сути один: почему ночь в глубине наших глаз страшна?

Вообще-то говоря, сама мысль о том, чтобы заглянуть человеку в глаза, для философии не всегда была очевидной. Греки, пожалуй, и не поняли бы, о чём мы говорим. Эта мысль могла возникнуть только в христианской цивилизации, более того, в тот момент её истории, когда уже окончательно

но автономизировался так называемый внутренний мир, когда в принципе появилось то, во что можно было заглядывать. Для греческой культуры, включая уровень самых обыденных представлений, было вполне естественно рассматривать зрение как один из источников света. Смотреть на мир — значит проливать на него свет. Учение Платона о синавгии (*sun-augeia*) теоретически оформило это воззрение. Образ вещи возникает в точке пересечения световых лучей, исходящих от самой вещи и из глаз, которые на неё смотрят. В европейской культуре эту идею возродил Гёте. Он писал Шопенгауэру: «Что? Свет будет там, только когда вы его видите? Нет! Скорее вас не будет там, если свет как таковой вас не видит»<sup>12</sup>. Но у Гегеля по видимости намечается встречный ход: мир глядится в нас, и что же он там видит? Он видит там тьму. Вряд ли требуется противопоставлять мотивы света и тьмы в истории европейской метафизики. Скорее, первый мотив обнаруживает второй как исходную среду своего происхождения. Страшная ночь своим прямым эквивалентом имеет прекрасный вид вещей, который возникает как результат светомаскировки их ужасных образов. Именно в силу того, что ночь, достигающая в наших глазах точки своей предельной суверенности, которую поэт назвал «дном очей», страшна, вещи, на которые мы смотрим этими самыми глазами, могут быть прекрасны. Только потому, что чистая самость содержит образы вещей неразличёнными, мы можем созерцать их завершённый вид. В противном случае мы были бы незрячи, мы были бы изнутри ослеплены источниками чистого света. В этом смысле мы по-настоящему видим, как это ни странно, не днём, а ночью. Ночь даёт нам саму возможность смотреть на мир и его видеть, причём видеть не только всяческую грязь и дрянь, или слышать один бесперебойный белый шум, но и нечто сверх того. Нечто, может быть, святое. Мир, конечно же, бывает прекрасен, но если это и происходит, то это происходит лишь потому, что ночь, скрытая в самой глубине наших глаз, которыми мы на него смотрим, страшна.

*Татьяна Горичева:* Наверное, всё-таки сохранилась священная ночь, которая принадлежит не столько человеку, сколько Богу. Господь состоял из человеческой и божественной природы, а это означает, что здесь всё-таки остаётся какая-то неделимость. В романтической традиции ситуация не доведена до крайностей кальвинизма, до поверхностности каких-нибудь убогих адвентистов седьмого дня, до полного оземления. Мне думается, что разделять святое и священное, сакральное опасно. Хайдеггер, между прочим, этого и не делал. Это делает Ваттимо и частично Жерар. Как нам быть с апофатикой, если нет катафатики? На что нам опереться? Если мы всё время будем отрицать божественные атрибуты — Бог не есть ни то, ни другое, ни третье, то так можно далеко зайти. В конце концов, мы до того и дошли, что можем говорить только о том, чего нет. Чего только у нас нет. У нас вообще ничего нет. Уже говорить-то об этом надоело. Ведь, несмотря ни на что, есть откровение красоты, к которому относится живопись Каспара Давида Фридриха или музыка Баха. Есть даже философское откровение. Многие пытались преодолеть дуализм Канта, одни с позиции эстетики, другие с позиции этики. Можно назвать и Гельдерлина,

и Новалиса, и Ницше. Но как люди гениальные и всё-таки укоренённые в христианской традиции, они совмещали сакральное и святое. Я хотела бы сделать одно конкретное замечание, отчасти смешное, хотя одновременно и трагическое. Я однажды встречалась со своими протестантскими друзьями, которые живут как раз в Графсвальде, где долго жил и Фридрих. Они, кстати говоря, очень любят его. Я их спрашиваю: как вы поступаете после смерти близкого человека, как же вы справляетесь с горем? Мы, православные, справляем девять дней, потом сорок дней, устраиваем панихиду и не считаем, что это какой-то рудимент язычества. Как вы утешаете свою несчастную душу после потери любимого? Мне одна из интересных богословов Мария Кайзинг отвечает: а никак, у нас ничего этого нет. Я говорю: а как же ты скорбь свою можешь пережить? Как ты её преобразовываешь, как работаешь с этим чувством? Она говорит: никак, Татьяна, и мне ужасно от этого. Хотя я знаю многих протестантов, которые стали молиться об усопших. Протестантизм движется. Нет у Господа мёртвых, все живые.

*Андрей Положенцев:* Можно было бы сослаться на некоторые антропологические и этнологические работы, которые делают очень интересные выводы по поводу того, что полная редукция сакрального не завершена. Её постоянно нужно проводить вновь и вновь. Гельдерлин говорит, что боги ушли, смиловившись над нами. Но ведь следом сразу возникает вопрос: а способны ли мы выдержать такое напряжение, до такой степени всё поставить на свою карту? Причём мы должны помнить, что речь идет о протестантской стране, где само христианство стало равно апостольскому служению. С точки зрения протестантизма, мы делаем апостольскую церковь, мы делаем церковь без второстепенных вещей, не имеющих никакого отношения к вере. Мы ставим на карту только веру со всеми следующими отсюда выводами. В этом случае ты должен держать и свой дух на соответствующем уровне, раз ты же не просто носишь Евангелие по квартирам, раздавая его как рекламную газету. Тогда ты должен, по крайней мере, хотя бы мечтать о том же, что случилось с Петром и Павлом. А ты этого точно не сможешь вынести. Ты Рима не переживёшь. В этом смысле все пророческие идеи, которые прослеживаются в рамках традиции романтизма вплоть до Шпенглера, раскрываются в ситуации заката и ночи. Закат — это как раз то время, когда их становится видно. Для чего нужна ночь? Для того, чтобы, во-первых, посмотреть закат, а, во-вторых, потом увидеть рассвет. Этот мир устроен по принципу склепа. Мы живём в другую сторону. Попытка уйти в ночь означает, что мы как бы уходим вслед за богами. В нашем разговоре несколько раз возникал вопрос ночи и сна, но не стал темой пристального внимания. Мы занимаемся феноменологией бодрствующего сознания. Такой феноменологией сознания занимался Гуссерль. Не думаю, что даже Фрейд с его толкованием сновидений занимался феноменологией спящего сознания. Сам эффект пробуждения — это уже бодрствование. Абсолютно не зная, что такое сон, может только тот, кто очень глубоко спит.

*Даниэль Орлов:* Я согласен с тем, что смена ночи и дня ничего нам не говорит о различии сна и бодрствования. Ведь вполне очевидно, что ночь имеет свои модусы бодрствования (скажем, бессонница или ночное

бдение), а день отводит место для сна (например, грёзы наяву или полуденный сон). И у ночи, и у дня есть своя явь и свои сновидения. В этом смысле чрезвычайно любопытно было бы привести примеры манифестации ночного сознания, но не в его сновидениях, когда требуется дополнительная фигура истолкователя, а в его бодрствовании, откуда возможен прямой репортаж. Дело состоит в дифференциации бодрствующего сознания, которое обладает дневным и ночным модусами. Это различие не между явью и сном, а между двумя предъявлениями в сознании самой яви. Сновидение, в свою очередь, производит альтернативное различие в поле сознания ночи и дня, которое мы оставляем в стороне, поскольку нас интересует не сновидческий или снотворческий режим присутствия, прямой репортаж из которого затруднителен, а те состояния ночи, откуда субъект, подобно Мюнхгаузену, способен «вытаскивать себя за штрипки». Затягивающие нас болота сновидений принадлежат полю второго различия. Поэтому для истолкования сновидений и нужен тот, кто способен нас из них вытащить (тот же психоаналитик). Истолкователем яви состоит сам смотрящий. В качестве примера манифестации ночного бодрствующего сознания я хотел бы привести стихотворение А. С. Пушкина. Это октябрь 1830 года. В Петербурге холера. В Болдине осень. Пушкин пишет «Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы». Литературоведы обращают внимание на различие между первым посмертным изданием 1841 года, подготовленным В. А. Жуковским, и всеми последующими изданиями сочинений Пушкина. В этих вариантах конечная строка звучит следующим образом: «Смысла я в тебе ищу». В первом издании строка звучит иначе: «Тёмный твой язык учу». Позже она признана апокрифической и приписана Жуковскому. Канонический текст выглядит так:

*Мне не спится, нет огня;  
 Всюду мрак и сон докучный.  
 Ход часов лишь однозвучный  
 Раздаётся близ меня.  
 Парки бабье лепетанье,  
 Сонной ночи трепетанье,  
 Жизни мышья беготня...  
 Что тревожишь ты меня?  
 Что ты значишь, скучный шёпот?  
 Укоризна или ропот  
 Мной утраченного дня?  
 От меня чего ты хочешь?  
 Ты зовёшь или пророчишь?  
 Я понять тебя хочу,  
 Смысла я в тебе ищу...*

Если каналы дневного сознания забиты неуёмным гулом «бу-бу-бу», то ночь исполнена мерным ритмом «тик-так». Отечественное пушкиноведение отфильтровало вариант завершающей строки «Тёмный твой язык учу»

как неавторский. Несмотря на это, мы можем рассматривать его в самостоятельной функции, которая заключается в указании на знаменательный факт внутренней саморедакции поэтического сознания, в результате чего происходит перевод с ночного языка на дневной. С точки зрения этого факта не слишком важно, кто на самом деле написал конечную строку, Пушкин или Жуковский. Важно то, что мы сталкиваемся с предъявлением двух модусов бодрствующего сознания, один из которых принадлежит ночи, а другой — дню, один — изучению тёмного языка, а другой — поиску в нём какого-то смысла. Если мы обратимся к ранним редакциям стихотворения, сохранившимся в рукописях, то в присутствии этих двух модусов не останется никакого сомнения. Возьмем фрагменты предварительных редакций:

<...>

*Парк ужасных будто лепет  
Топот бледного коня  
Вечности бессмертной трепет  
Жизни мышья беготня.*

<...>

<...>

*Парк пророчиц частый лепет  
Топ небесного коня.*

<...><sup>13</sup>

Стихотворение Пушкина — даже не вполне о ночи. Оно — о вязком течении ночного времени и о маятнике, бросающем в нас его тяжёлые частицы (ближайшая реплика того же самого мотива — стихотворение Ф. И. Тютчева «Бессонница»: «Часов однообразный бой, / Томительная ночи повесть! / Язык для всех равно чужой / И внятный каждому, как совесть!»). Тяжёлые частицы ночного времени осели в ранних вариантах стихотворения и отразились на его слоге. Это особенно заметно при сравнении с окончательной композицией этих же строк, в которых первоначальная тяжесть уже сброшена. Отсюда их подчёркнутая исполненность изящной легкостью и определённая склонность к литотам. Пугающие образы ночи (в терминах Гегеля — образы, населяющие чистую самость) растворились без остатка. Не предвещающий ничего доброго лепет ужасных парк теперь представляется не более, чем безобидным и неразборчивым бабым лепетаньем. Трепет бессмертной вечности обернулся трепетаньем сонной ночи. Образы судьбы и вечности оказываются скрыты за условной маской. Бледный конь, призрак предсказанной ему однажды судьбы, который, если верить биографам, преследовал его всю жизнь, исчезает совсем. А что остаётся? Остаётся привычная для нас светлая легкость и крылатость пушкинского стиха, которая, если посмотреть внимательней, является результатом освобождения от такой тяжести, которую мы и предполагать не могли. Все наиболее тяжелые частицы осели и сделались отложениями находящейся позади ночи. Они стали отложениями в прямом смысле — в том смысле, что были отложены, отведены или отклонены. Пушкин осуществляет внутрен-

ний перевод в новый язык, в язык высветления и прояснения изначально неопределённых, смутных образов вещей. Этот перевод, может быть, не менее значим, чем его перевод (рецепция) европейской культуры, на котором традиционно принято фиксировать внимание в нашем литературоведении.

Симптоматично, что пушкинский момент внутренней саморедакции поэтического сознания оказался привязан к истории о фальсификации последней строки стихотворения. Казалось бы, перед нами казус, случайное привходящее обстоятельство, но так ли это на самом деле? Под «на самом деле» я в данном случае не имею в виду реальность факта. Я имею в виду нечто наподобие старинного схоластического вопроса о том, есть ли в принципе у крота глаза. Очевидный ответ: возьми и посмотри. Мне не важно посмотреть, мне важно узнать, есть ли у крота глаза в принципе. Так и здесь. Могут ли вообще слова тёмного, ночного языка принадлежать тому, кто ими говорит? Уместен ли в данном случае вопрос об авторствовании? Есть ли у них автор в том понимании, в котором мы говорим о нём как о том, кто присвоил себе право слово молвить? По всей видимости, ситуация присвоения возникает уже на втором шаге — там же, где в большом социальном поле осуществляется процедура интерpellации, о которой говорил Альтюссер. А здесь, на первом шаге, существует только тёмный шум, только мировая ночь чистой самости, только мерный гул языка, который ещё не рекрутировал в своё поле субъектов говорения. Поэтическое сознание находится где-то на грани, на кромке этой ночи. Оно обращено одновременно в две стороны. Оно стремится учить тёмный язык ночи, который лишён смысла в принципе, поскольку ещё нет различия, из которого выйдет первичное смысловое отношение, но оно уже ищет в этом языке смысл, оно хочет присутствовать и соучаствовать в акте его зарождения.

<sup>1</sup> Коллеж Социологии. СПб., 2004. С. 158.

<sup>2</sup> Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. Сочинения в 6-ти томах. Т. 6. М., 1966. С. 382.

<sup>3</sup> Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 505.

<sup>4</sup> Рильке Райнер Мария. Собрание стихотворений, прозы и писем в 3 т. Т. 3. Харьков, Москва, 1999. С. 248.

<sup>5</sup> Эстетика немецких романтиков. С. 499.

<sup>6</sup> Там же. С. 496.

<sup>7</sup> Филон Александрийский. Толкования Ветхого Завета. М., 2000. С. 218.

<sup>8</sup> Эстетика немецких романтиков. С. 495–496.

<sup>9</sup> Коллеж Социологии. СПб., 2004. С. 219. Близкий мотив встречаем у Э. Маха: «Наука превратилась в церковь». И тот же дух анархизма: «Свобода мысли мне дороже» (цит. по: *Фейерабенд Пол. Против методологического принуждения / Фейерабенд Пол. Избранные труды по методологии науки. М., 1986. С. 127*).

<sup>10</sup> Цит. по: *Жижек Славой. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 231*.

<sup>11</sup> Гегель Г. В. Ф. Йенская реальная философия / Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет в двух томах. Т. 1. М., 1970. С. 289.

<sup>12</sup> Цит. по: *Адо Пьер. Плотин или простота взгляда. М., 1991. С. 68*.

<sup>13</sup> *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 3 (2). М., 1949. С. 860–861*.