



СОВРЕМЕННЫЙ «ТИМЕЙ»

**ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ КНИГИ
«ГДЕ И КАК
ДОБИВАЕТСЯ ТЕЛО»**

М.: КДУ, 2010



1. У НАЧАЛА ВРЕМЕН

Вслушаемся в лейтмотивные фоны «Тимея»:

Бытие невозможно без неустанный возникновения...

История невозможна без постоянной актуализации своего начала - того доисторического акта по упорядочиванию мира, что только и делает ее возможной...

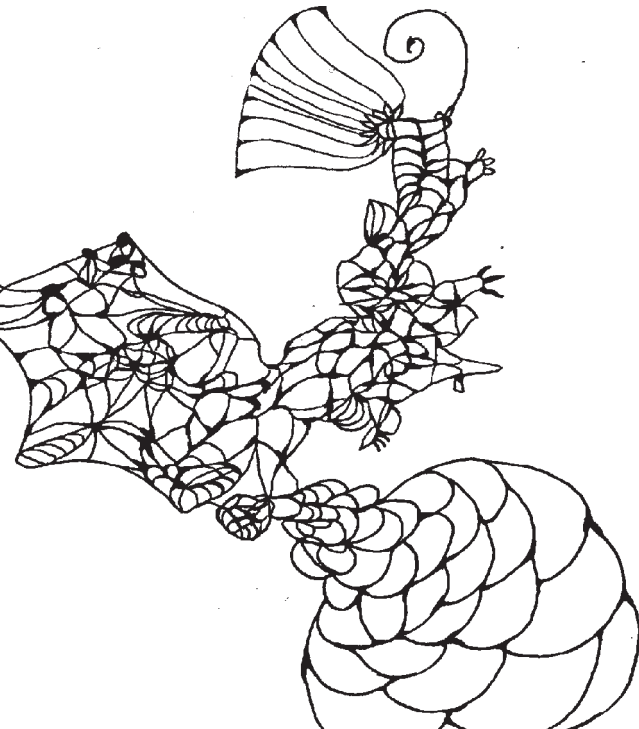
Реальности нет, если она не будет производить себя снова и снова, обеспечивая новую порцию телесно-интеллектуального цветения, обеспечивающую и новый виток историко-биологической драмы...

Знание варваризируется без постоянного возврата к своему истоку...

Мир не может быть сотворен, если не будет твориться снова и снова с самого начала...

Пробегая жаркой дрожью различных реинтерпретаций по всему телу историко-религиозной действительности, эти не всегда очевидные «аксиомы» вспыхивают то прозрениями Блаженного Августина, то творческим возгоранием Н.Бердяева, несутся то по каналам буддийского просветления, то по трубопроводу европейского художественного вдохновения, так или иначе пробираясь к своему истоку - практике и теории неустанного сотворения мира, реализованной в диалоге Платона «Тимей».

Именно в этом «откровении» историко-биологическая реальность фактически прямо признается в том, что «колесо времен», реализованное, например, в символике древнеиндийской свастики, не может вращаться само по себе: чтобы длиться,



история нуждается в постоянной подзарядке. «Тимей» и вскрывает такую «несамодостаточность» реальности и ее творца. В отличие от иудо-христианских интерпретаций, где бог творит человека по образу и подобию *своему*, в диалоге «Тимей» (за рядом исключений) функции образца и творца разведены: демиург творит свой мир по некоему отличному от себя первообразу, на который «взирает» (Тимей, 28-с), и, более того, благодаря сонно-бессознательному пособничеству «хоры» (той самой «темной» добытчицы материи Платона), творит его, похоже, прямо *из* самого этого образца, из его «жизненного состава» - жизненной плоти, и отличной и похожей на ту биологическую плоть, которую исторический человек имеет и знает. То есть колесо жизни, согласно «Тимею», выглядит скорее так, как это представляет Медуза на обложке (Медуза, случайно пропрозрачневшая формулой телесно-временного демиургического искусства), - вращение, но с некой зазубринкой, с неким «сторонним» заходом; развитие, но с неким вечным возвратом к неиссякаемому источнику-образцу, практически увиденному из зоны религиозно-исторической видимости, как и та деятельность, которую над ним свершает в своей «хоре» демиург (или даже сама «хора», без участия демиурга). А, впрочем, деятельность эта, скорее, вся на виду, хоть и предстает перед нами утратившей всякие связи с тем руководством к действию, развитием которого по сути и является.

«А.Ф.Лосев называл всю историю европейской философии «развернутым комментарием» к «Тимею»¹, - пишет в книге «Бог и материя в диалогах Платона» Татьяна Бородай, ведущий специалист по «Тимею» в России. Но любой комментарий (в том числе, конечно, и вышеназванная книга) всегда является по сути развитием, углублением, перезагрузкой темы, ее разработкой и новой вариацией. («Знать для Платона и значит творить», - не раз подчеркивает автор). И потому история философии (да и вся история цивилизации) предстает перед нами через эти слова А.Лосева как целая серия новых реализаций демиургиче-

ческого искусства «Тимея», позволяющая ему длиться и длиться, то есть разворачиваться в специально созданном, а точнее растянутом под него историческом времени (а источник у такого времени, устремленного в будущее, в отличие от кругового астрономического времени, возникающего в «Тимее» вместе с космосом, лишь один – боль, на что указывает и сам Сократ, вообще все ситуации, порождающие длительность, т. е. в той или другой степени дискомфортные и мучительные; как известно, «счастливые часов не наблюдают»).

Но если философия «комментирует» (развивает, варьирует, длит) «Тимея», то культура в целом (в смысле как сельскохозяйственно-биологическом, так и духовно-дискурсивном) реактуализует и деятельностно осуществляет его основные операционные процедуры, в том числе, разумеется, на уровне производства и быта (вспомним крайне важные для понимания всей этой демиургической истории ремесленно-бытовые дихотомии «Софиста»; корпус Платона и вообще напоминает импульсивно-продуманную амебу, выпускающую ложноножки всех прочих диалогов из центрального органа (инструмента) этого корпуса – «темной» и «непонятной» хоры («материи») «Тимея»). Так «Тимей» выявляет себя как центральное событие всемирной истории в своем качестве теории и практики неустанного, причем порционно-дискретного сотворения этого мира. Хоть главный деятель «Тимея», творящий мир, и получает в диалоге звание создатель (*δημιουργος*) и творец (*ποιητος*), он никогда не творит мир «с нуля», а в процессе творения приводит видимые вещи «из беспорядка в порядок» (Тимей, 30-а). Это и означает в «Тимее» - демиург создает мир. Сделать это один раз и успокоиться на этом невозможно – мир имеет склонность (относительно не бессмысленную, а скорее планомерную) возвращаться к беспорядку. И тогда демиург вновь его творит (об этом рассказывает, например, диалог «Политик»). Чтобы мир был, его надо, таким образом, творить снова и снова (в кулуарах 21 в. н. э. не в меньшей степени, чем 4 в. до н.э., вообще в кулуарах какого угодно века). Специализироваться на

¹ Бородай Т.Ю. Указ. соч.. – С. 134.

«Тимее» - все равно что специализироваться прямо на все время возобновляемом демиургическом искусстве творца. А разве о каком-то другом искусстве поет, например, В. Бутусов в песне «Матерь богов» на слова И. Кормильцева (забавное совпадение, «хора» ведь названа Тимеем именно «кормилицей»? Данная модуляция, конечно, довольно рискованна и резка, но все же послушаем эти слова - в их буквальном, прямом, не «художественном» смысле, ведь «художественность» как таковая – тоже дело рук демиурга-творца (и чуть ниже мы об этом поговорим).

я открою тебе самый страшный секрет
я так долго молчал, но теперь я готов
я – создатель всего, что ты видишь вокруг
а ты, моя радость, ты – мать богов

этот город убийц, город шлюх и воров
существует, покуда мы верим в него
а откроем глаза – и его уже нет
и мы снова стоим у начала времен

матерь богов, мать богов
.....
так возьмемся скорее за дело

мы *в который уж раз* создаем этот мир
ищем вновь имена для зверей и цветов
несмотря ни на что побеждает любовь
так забьем и закурим, мать богов

я рождался сто раз и сто раз умирал
я заглядывал в карты – у дьявола нет козырей
они входят в наш дом, но что они сделают нам?
мы с тобою бессмертны

матерь богов, мать богов
.....
так возьмемся скорее за дело

Любопытно, что наибольшее распространение в Интернете получил тот «клип» на эту песню, который является фрагментом фильма «Брат», где под данный саундтрек герой профессионального искусствоведа, выпускника одного из самых престижных отделений МГУ, интеллектуала С.Бодрова простой, необразованный, но «справедливый» киллер Багров (порой прямо так и слышится, что Бутусов поет не «матерь Богов», а «матерь Багров») сосредоточенно заправляет свое оружие, а также из этого оружия весьма умело и метко стреляет. Комментируя этот фильм, сам Сергей Бодров прямо говорил, что фильм вполне соответствует общей ситуации в стране, сложившейся в первой половине 90-х гг. 20 в.: прошлое разрушено, общество приведено в некое первобытное состояние и все законы (справедливые, разумеется!) нужно творить с нуля, в этом отношении очень интересно прокорреспондировав с началом все того же диалога «Тимей». Впрочем, смысл песни гораздо глубже этой плоско-политической трактовки – гораздо «подводней» что ли. Ведь, прежде чем выслушать Тимея на предмет физико-биологического аспекта сотворения мира, герои диалога «Тимей» конспективно повторяют основные положения Сократа относительно сотворения идеального государства, вспомнив и про ушедшую под воду удивительно мощную цивилизацию Атлантиду, чью участь отчасти разделило и древнеэллиническое государство, которое участники диалога договариваются считать своей «родиной». Затоплению предшествовала варваризация Атлантиды (потому что «унаследованная от бога доля ослабела, многократно растворяясь в смертной примеси» (Критий, 121a), а управителем Атлантиды, наверное неслучайно, был Посейдон) – точнее эта варваризация, кажется, и была первым актом затопления, ухода развитого сознания под мутные воды «человеческих» инстинктов, как рассказывает нам роскошно-описательный диалог «Критий», обрывающийся на самом интересном месте. Такое вот «затопление» (самозабвение, варваризация) предыдущих цивилизаций подается в «Тимее» как важнейший этап их исторической

реализации. О подобной «варваризации» на уровне современной поэзии не раз говорит, например, один из ее признанных лидеров – антиковед, поэт и литературный критик Григорий Дашевский (а поэзия отвечает, по его мнению, за состояние «внутреннего человека»¹, причем впервые само это словосочетание – «внутренний человек» - появляется, конечно, все в том же «Государстве» Платона).

«Варваризация» заключается, по мнению Дашевского, в забвении поэтами собственных истоков, что приводит к появлению и широкому распространению «беспамятных цитат», рассыпанных, например, по творчеству самого талантливого на его взгляд современного российского поэта Марии Степановой, которая и не догадывается о том, что кого-то цитирует, спонтанно-интуитивно воспроизводя между тем «чужие» поэтические формулы в своем творчестве² (все та же биологизация, о которой мы подробно говорили в книге «Технологии безмятежности», в открытом окне которой и будет дальше разворачиваться этот текст). И разве не таким же «затоплением» является и история европейской философии, в лице своих признанных гениев ни словом не намекающей читателю (да как будто и «не догадывающейся») о том, что является ничем иным, как комментарием к «Тимею»?

«Затопление» развитого сознания описывается в «Государстве» также как необходимый этап реинкарнации (а ведь именно о реинкарнации повествует песня «Мать богов»). А в «Государстве» прямо утверждается, что главной наградой за ум и справедливость является именно и исключительно «хорошая» реинкарнация, причем душа сама выбирает себе будущую «долю» (кто-то тирана, богача, кто-то даже орла, соловья, других зверей) (Государство, 614-621). Сказание о реинкар-

¹ См., например, интервью Г. Дашевского на www.openspace.ru

² «Варварство - не бедность, не убожество (в том числе и языка), - пишет Г. Дашевский в статье «Мария Степанова. Счастье», опубликованной в журнале «Критическая масса», 2004, №1, - а использование вещей без памяти об их первоначальном назначении. Эта черта современного поэтического языка хорошо видна в беспаятных цитатах у Степановой».

нации, утверждает Сократ, «и нас спасет; если мы поверим ему, тогда мы и через Лету легко перейдем, и души своей не оскверним. А раз мы заслужим себе награду, словно победители на состязаниях, отовсюду собирающие дары, то и здесь, и в том тысячелетнем странствии, которое мы разбирали, нам будет хорошо» (Государство, 621c-d). Причем мудрецу важно выпить воды забвения реки Амелет «в меру», чтобы забыть, но не все – не совсем все. (Государство, 621a). Зачем забыть? Быть может, чтоб не знать «дела рук своих». Почему не все? Чтобы вновь творить свой мир прямо от начала времен - то есть снова зайти в тот невидимый внеисторический «отсек» истории, где можно прямо приобщиться к источнику жизни (ведь добро для Сократа - это близость к Благу).

Чтобы быть *непредвзятыми* читателями диалогов Платона (непредвзятыми – т.е. не заслоняющими от себя же самих его тексты комплексом собственных мировоззренческих установок), почему бы нам и не поверить на время этим словам Сократа о реинкарнации? (Хоть относительно самих себя мы, допустим, и знаем, что никакой реинкарнации не подлежим). Ведь тогда окажется, что участники диалогов Платона (из числа «мудрых душ», конечно), возможно, неоднократно вновь собирались на этой земле, чтобы продолжить демиургическое искусство творца (то есть сами же и развивали и реактуализовали «Тимея» - «мы в который уж раз создаем этот мир», весьма нетривиальная строчка). Тогда нам ничто не помешает предположить (если верить Сократу опять же; а что, если не эта вера, и побуждало культуру на протяжении веков упорно держать равнение на него и других героев Платона?), что и в современном социуме возможна их встреча и новый разговор. Впрочем, разговор, замутненный «зачем-то» все тем же «затоплением в варваризацию», осуществляющемся теперь сквозь само пространство российского социума, словно бы развернувшегося временем самозабвенного (неустанно – но не до конца – забывающего себя) творения...

Тем и интересен, в частности, фильм «Брат», что такое вот

«затопление» является, пожалуй, его главным сюжетом, в чем, возможно, и причина его невероятной популярности. «Интеллектуал» Бодров затопляется в фильме в «неграмотного», но точно (инстинктивно точно) знающего, что именно и как ему следует делать, справедливого простого парня-киллера Багрова, щедро делегируя ему свою внутреннюю глубину, сосредоточенность и притягательность (а амбивалентность «справедливого» и «несправедливого» человека подробно рассмотрена в «Государстве», причем участники диалога признали, что готовы эту амбивалентность «принять» и «стерпеть» (613d-e)). Чуть позже мы поговорим о том, что это значит. А пока послушаем, как описывает в диалоге «Тимей» процесс «затопления» Критий (Тимей, 23a-b):

Какое бы славное или великое деяние или вообще замечательное событие ни произошло, будь то в нашем краю или в любой стране, о которой мы получаем известия, все это с древних времен запечатлевается в записях, которые мы храним в наших храмах; между тем у вас и прочих народов всякий раз, как только успеет выработаться письменность и все прочее, что необходимо для полисной жизни, вновь и вновь в урочное время с небес низвергаются потоки воды, оставляя из всех вас лишь неграмотных и неученых. И вы снова начинаете все сначала, словно только что родились, ничего не зная о том, что совершалось в древние времена в нашей стране или у вас самих.

Сократ и другие участники Платоновых диалогов неоднократно восхищаются как в «Тимее», так и в других диалогах различными «удивительными совпадениями», нередко только и делающими возможным тот или другой «диалог» (Критий говорит, например, Сократу: «И я с удивлением заметил, как многие твои слова по какой-то поразительной случайности совпадают со словами Солона» (Тимей, 25-e)). Так не удивиться ли подобным «поразительным совпадениям» вслед за героями Платона и нам, умышленно держась все того же курса на «непредвзятость»?

«И вы снова начинаете все сначала» - говорит Критий.

«И мы снова стоим у начала времен», - подтверждают Кормильцев с Бутусовым, написавшие – «удивительное совпадение №2», - к тому же и довольно любопытную песню «Атлантида» (а сказание об Атлантиде как раз и открывает диалог «Тимей»), давшую название альбому «Наутилуса Помпилиуса», вышедшему в 1997 г., в который вошла, кстати, и песня «Дыхание» (там есть такие слова: «и над нами километры воды / и над нами бьют хвостами киты»). При этом ни Платоном в целом, ни его «Тимеем» в частности ни Кормильцев, ни Бутусов и не думали увлекаться, неосознанно-подводно между тем подчиняясь законам его непосредственного, т.е. совершенно бессознательного мимесиса (а если куда-то и затопляется «знание», то только в моря и океаны бессознательного, причем в аспекте не только психики, но и биологии; достаточно посмотреть фильмы о подводной жизни обитателей морей и океанов; недаром Тимей утверждает, что животные «народились от людей», т.е. именно люди «затопились» в них). Следуют под флагами того же пафоса приоритета добра над злом, что мы находим в текстах платоников Плотина и Прокла, включенных Т.Бородай в свою книгу. Но антиковеды, кажется, не склонны узнавать «своего» Платона в каких-то там недостаточно образованных, не читающих по-древнегречески Бутусове и Кормильцеве... Так история «затопления» цивилизаций разворачивается прямо на наших глазах, в пространствах российского социума. Одно и то же демиургическое искусство «Тимея» интеллектуально поддерживается через его пристальное изучение и комментирование в аудиториях МГУ, но и «затапливается», «варваризируется», тем самым непосредственно и реализуясь, в героях т.н. «русского рока», «современной российской поэзии», «современного массового кинематографа» и прочих средствах массовой информации, а вслед за ними и в водах, довольно мутных, повседневности: так Атлантида (этот вечно ищущий затонуть Титаник; есть и такая песня у Кормильцева-Бутусова) вновь и вновь «погружается в пучину морскую» - «щель», «пропасть»

хоры. Причем мы можем непосредственно в объемлющей нас реальности этот процесс наблюдать.

Удивляет особое атлантидно-подводное и при этом древне-мистериальное звучание многих песен «Наутилуса Помпилиуса» рассматриваемого периода, смысл текстов которых «затоплен», разумеется, и для самих «авторов», презентующих эти песни исключительно в качестве художественного, но никак не буквального и потому ускользающего от осознания музыкально-словесного высказывания. Так называемая «художественность» тоже есть «затопление смыслов». О ней мы сейчас и попробуем поговорить. Причем не отвлеченно, а в контексте творчества двух ведущих современных российских поэтов, выступающих также в роли литературоведов-критиков, перекрестно комментирующих и поэзию друг друга, - Михаила Айзенберга и Григория Дашевского, которого в связи с «затоплением развитого сознания» уже цитировали. При этом мы воздержимся комментировать их поэзию, доверившись их собственному поэтическому слуху и видению. Оно окажется предельно близким к проблематике «Тимея» (и не только в аспекте «вновь и вновь начинаться – твориться - с начала») и одновременно выявляющим ту поверхность полусознания-полумашинальности, где знание только начинает уходить под воду или, напротив, появляться из воды, как раз и формируя (или переоформляя) зону действия и сами границы «художественности», в истории социального восприятия литературы, разумеется, от эпохи к эпохе блуждающие.

Признаки тихого наводнения.

Перерождение мер и весов.

Прожили век, а такого не видели.

Надо все начинать с азов, -

говорит лирический герой М.Айзенберга в одном из стихотворений сборника «Рассеянная масса». Мы увидим, что «азы» эти прямо касаются *фатального разграничения внешнего и внутреннего миров*, в условиях которого вынужден жить каждый человек. Но в тех же самых условиях, словно бы специально

подготовленных деятельностью Платона, приступает к творению и демиург «Тимея». В эти условия, в частности, входит «тьма», «мгла», «непроглядность», «трудность понимания», «неизъяснимость», «нерасчлененность» внутреннего мира, в котором живет т.н. внутренний человек, а абсолютизацией такого внутреннего мира является «хора» «Тимея», как раз и ответственная за тело мира, так что главный вопрос нашей книги, адресован, конечно, к ней - к тем процессам, что происходят исключительно *внутри* нее.

Внутренний мир - как и внутренние миры - есть пространство весьма активной внутренней жизни, при этом практически никак не проартикулированное культурой, не выработавшей под нее хоть сколько-нибудь проясняющий ее язык. То есть это и есть - тот самый подводно-неосознанный, неизъяснимый темный модус жизни, в который и затапливается знание, тем самым переводя себя в инстинктивно-бессознательный режим работы (процесс, который Г.Дашевский назвал «варваризацией», но скорее напоминающий «биологизацию» - когда алгоритмы работают независимо от разума и личной памяти обслуживающих их «индивидов»). Именно здесь хора ускользает в небытие – т.е. она некоторым образом есть, но в сознание не попадает. Обществу (и отдельно взятым людям) знаком страх перед бездной внутренне-бессознательной жизни, мгновенно отпугивающий тех, кто хотел бы в эту бездну заглянуть, - ведь это страх перед самим безумием. «Тело - это неизлечимое безумие», как мы помним, сказал Нанси. Но и хора, главная добычица тела и его локализация, зона тотальной - причем абсолютно нематериальной – телесности, как нам рассказывает Тимей, - это место абсолютного отсутствия ума, абсолютной умалишенности, которую демиург «силой» заставил служить интересам своей совершенной вселенной, прямо как современная поэзия, согласно диагнозу Г.Дашевского, служит интересам неизвестной ей прекрасной традиции.

Мол, как сказал поэт в порядке бреда,

Вон там по мне тоскует Андромеда.

Комментируя это стихотворение Дмитрия Веденяпина, известный поэт и критик пишет:

Неумирание традиции происходит не вопреки, а благодаря ошибкам, бреду, глумлению, кудахтанью. Память побеждает смерть неизвестным науке способом. Живи сто лет – в тебе выживет и все то, что ты, *не понимая*, помнишь. Это точный портрет современной поэзии: она кудахтает, глумится, говорит невпопад, чужая и античности и Серебряному веку, она обломок, не знающий, по какому целому ей тосковать, – но именно она хранит чужую, *непонятную ей самой* традицию.

В другой статье называя поэзию внутренней психодрамой, он фактически сближает поэтическое творчество с клиническим безумием, впрочем, ограниченным в данном случае поверхностью стихотворчества и не затрагивающим всю личность поэта. О такой вот реальной внутренней психодраме с множеством «невидимых» участников, как о главном событии зоны коллективной внутренней жизни, многое могли бы рассказать люди, имеющие опыт психической болезни, когда защитные блокировки индивидуального сознания насильственно ломаются, и внутренний мир бессознательного (хранящий все мифы и все мистерии, в том числе и по Платону, хоть и увиденному под пласты христианских религиозных упований) буквально врывается в человека, начиная в нем предельно энергично и активно работать (пока есть безумие, хора «Тимей» действительна и «вечна»). Могли бы, если бы психическая болезнь не была своего рода черной дырой, попадание в которую приводит к разрушению личности самого наблюдателя... Впрочем, некоторые из них все же восстанавливаются. Они-то и знают, что эти внутренние миры отнюдь не хаотичны, а обладают развитой инфраструктурой, многослойны, многоэтажны, многолюдны, вообще неплохо организованы, хотя и полностью дезорганизуют на время болезни самого «больного». Впрочем, «больного» культура, как правило, не готова слушать, – как не вызывающего доверия аутсайдера. Тем и ценна для нашей книги поэтико-комментаторская деятельность М.Айзенберга и

Г.Дашевского, что является совершенно «здоровой» попыткой хоть как-то проартикулировать события во внутренних пространствах реальности, внести ясность в их тьму, суметь рассмотреть, явить их и о них, практически непроговариваемых, все же говорить, несколько заслоняя (возможно, и для себя самих) эту проясняющую работу собственным представлением о «художественности» – одном из главных инструментов, внутренние миры и формирующих. То есть они не только говорят о внутренних процессах реальности, но и непосредственно в них вовлечены и по этой причине отчасти затоплены – например, они никак не связывают свою деятельность с ее истоком – диалогом «Тимей», традиции которого между тем хранят и продолжают. Эту связь мы и попробуем восстановить, оттолкнувшись именно от их представлений о «художественности».



2. «ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ» И ТАЙНЫ «ХОРЫ»

Разводка и обезвреживание смыслов (то есть обеспечение их неслышимости, невидимости, того «фатального» недотягивания, недохождения до слушателя или зрителя, о котором в «Фармации Платона» говорит Ж.Деррида) через охудожествление той или иной культурной реплики (стихотворения, песни и т.д.) в современных обществах закреплено законодательно, юридически поддерживается. Современное право позволяет «художественным текстам» заявления, абсолютно недопустимые для прямой речи. На эту тему есть интересная статья «Между букв или между людей» Григория Дашевского (Коммерсантъ-Weekend, №11. 27.03.2009), являющаяся реакцией на

дело пермского блоггера «tetraox», который 21 апреля 2008 года, через несколько дней после того как в Технологическом университете Вирджинии Чо Сын Хи расстрелял 32 человека и покончил с собой, разместил в своем интернет-дневнике запись, где говорилось, что он якобы купил пистолет, ненавидит людей и заберет с собой «два-три десятка душ». Через две недели против него было возбуждено уголовное дело по статье 207 УК РФ («Заведомо ложное сообщение об акте терроризма»). Блоггер в свое оправдание заявил, что эта запись – не угроза, а «художественное произведение и злой памфлет». Вопрос о художественности текста стал главным вопросом процесса – и 20 сентября прошлого года судом было принято решение о проведении лингвоэкспертизы.

Проанализировав различные текстовые компоненты, экс-

пертиза вынесла вердикт – нет, это не художественный текст, и блоггер был признан преступником, «отделавшись» штрафом в 20 тыс. руб. (ему грозило трехлетнее тюремное заключение.) Но:

Художественность литературного произведения – не свойство текста, а эффект контекста, договоренность между автором и читателем, результат взаимодействия множества сил, – защищая блоггера, пишет Григорий Дашевский. Однако, сочувствуя пермскому блоггеру, нельзя не отметить и неоднозначность, двойственность всей этой истории. Она показывает, что художественное и реальное способны выворачиваться друг в друга, взаимодействовать, сотрудничать или враждовать. Что художественное в известном смысле ищет правосудия, тем самым пытаясь утвердить свой реальный, а не условный статус, свою способность влиять на реальное положение дел, свою реальную силу и власть. Именно на это и работают, в частности, все современные «акционисты», прекрасно понимающие, однако, – если «художник», обвешав себя плакатами, возвещающими о том, что то, что он делает сейчас, является лишь «художественной акцией», в сопровождении зрителей, готовых это «художественной акцией» и посчитать, возьмет, например, и убьет из ружья первого встречного человека, то его все же будут судить как настоящего убийцу. То есть по вопросу о «художественности» случай пермского блоггера является в известном смысле предельным – это тот самый случай, когда художественная реплика практически сливается с реальной, когда условная угроза воспринимается как буквальный жест, отчего официальное правосудие и опознало этот случай как «свой», а художественное правосудие оспорило это его право. Ведь к сугубо «художественным» текстам, что бы они ни заявляли, у государственного правосудия (за исключением тоталитарных государств) никаких вопросов, как правило, не возникает, с ними разбирается другая судебная инстанция – институт литературного признания в лице правящей художественной элиты, обслуживающих ее грандовых и премиальных фондов, веду-

щих издательств, авторитетных критиков, структуры читательского спроса, рынка книгоиздания - той системы власти, которая и определяет магистрالی художественного развития на тот или иной период, допуская к признанию лишь востребованный реальностью литературно-художественный состав, к тому же определенным образом структурированный – от сердцевины т.н. элитарной литературы закипающий востребованными проблемами и разносящий их все более многотиражными и «легкими» для восприятия развлекательно-массовыми волнами. Эта система может быть собранной, активной, внимательно-настороженной, реагирующей, четко расчерченной, упругой, контролирующей сразу все «участки» словесности, т.е. осознающей связь и сотрудничество между элитарным и массовым сегментами (как, например, во Франции; очень характерен пример издательства «Галлимар»), а может быть аморфно-расплывчатой, вяло-безразличной, почти не артикулированной (как в России). Но отказ (приговор) все равно остается приговором (обрекающим на смерть те или иные воплотившиеся в слове линии и состояния жизни, или на заключение в камере равнодушия и одиночества того или иного автора), реализуйся он в четкой формулировке или в мутном безразличии, погашающем «неугодные» системе художественные импульсы. То есть эта система тоже приговаривает и тоже заключает в тюрьму. И она же в значительной степени и создает, моделирует так называемый внутренний мир – среду обитания внутреннего человека. Т.н. свободные общества оставляют этой системе возможность самонастраиваться - иррационально-спонтанно, через различные органы художественного и экономического чувствования, что и обеспечивает гораздо более продуктивный контроль (прямо по Сократу) за художественно-словесным производством на условиях взаимодействия и сотрудничества двух систем правосудия, ограничивающих «художественность» соответственно с внешней и внутренней стороны. Для этого обе системы должны, конечно, прийти к соглашению о самой природе «художественности», более или менее одинаково ее по-

нимать и тем самым четко разделять зоны своих полномочий (что в истории всегда происходит с теми или другими накладками). То есть «художественность» и на самом деле является договором (ведь и несогласие, и противостояние – тоже формы договоренности) – но не столько между автором и читателями, сколько между двумя инстанциями власти. В своей статье один из представителей правящей литературной элиты современной России Г.Дашевский как раз и пытается договориться с официальным правосудием по этому вопросу, хоть и апеллирует не столько к нему, сколько к обеспечивающим такую договоренность различным социальным «посредникам».

Каковы же условия этого договора? а) «Художественная реплика» имеет статус высказывания исключительно условного; б) Это реплика не автора, а его лирического героя, за которого автор личной ответственности не несет; в) Никакого отношения к реальному действию такая реплика не имеет и иметь не может; г) Потому она должна быть свободна от «произвола тех, кого ответственными за художественность назначит власть». (А мы не отвлеклись от диалога «Тимей», ведь «художественное» давно стало в культуре синонимом «творческого», а именно творчеству в его наивысшем проявлении (творению мира) и посвящен диалог «Тимей», и сам написанный, как известно, по законам художественного произведения. Лишний раз подчеркивая это, Сократ называет рассказ Тимея «песней», а Критий пересказывает не что-нибудь, а поэму Солона, которого к тому же считает величайшим из поэтов. Но это творчество «почему-то» мгновенно прорастает диалектикой добра и зла, и как следствие – апелляцией к той или другой форме правосудия; то есть «художественность» и правосудие в известном смысле ровесники, а, быть может, даже и близнецы).

В своей статье Г.Дашевский не пытается что-то «доказывать», он просто констатирует (а все его критические статьи являются по сути именно констатирующими, транслирующими те или иные формулы): «художественное» - условно, никаких оснований реальности не затрагивает, к подлинным реальным

процессам никакого отношения не имеет и по этой причине никакому официальному суду не подлежит. Более того, как он пишет в другой статье, эта «невесомая, ненасильственная условность собственно и делает искусство такой драгоценной - незаменимой - вещью». Такое понимание «художественности» проступает в целом ряде его критических текстов, странным образом контрастируя с его же заявлениями относительно совершенно реальных и подлинных процессов, происходящих прямо в теле самой поэзии, да и вообще литературы. Например, что стихи Михаила Айзенберга - это «*фактическая лирика*», т.е. не описание борьбы неких сил за его голос, а *сама эта борьба*, следовательно, не условное, а реальное событие. Или что поэзия в целом - это реальная психодрама, разворачивающаяся в творчестве практически любого поэта, т.е. событие тоже не вполне условное, а именно подлинное. Так художественность оказывается двуликим Янусом, обратившим одну сторону художественного высказывания - его «о чем», его «буквальный смысл» - во внешний мир, приписав этому смыслу оставаться условно-неважным, волшебным-недействительным, и одновременно развернув вторую сторону того же самого высказывания - его «что» («чем является», «что делает» текст) - в мир внутренний, где эти «что» и «чем» оказываются уже безусловной реальностью.

Такое устройство художественного высказывания через понятия внешнего и внутреннего сюжетов Владимира Набокова, через пространства внешнего и внутреннего миров Пикассо, выводят нас к Черному квадрату Малевича («не изображение предмета, а сам предмет»). В свою очередь эта «икона» тут же выбрасывает нас прямо в «начало времен» - к той самой иррациональности корня из двух, иррациональности квадрата, которая разрешила сообщение двух миров - божественного и человеческого (мира истины и мира приблизительного мнения). А это побудило греческую ментальность в лице Платона искать новых путей сообщения между ними, для этого и выработав тот самый двухсторонний логос, с одной стороны яв-

ляющийся теперь рассказом о чем-то (подражанием внешней действительности), а с другой стороны - текстом-что, текстом-деянием, текстом-живым существом (самим «предметом»). С восторгом приняв «Квадрат» Малевича, культура в очередной раз присягнула самому богу иррациональности, сделавшему реальность такой, как она есть. Срастив разрезанные иррациональностью корня из двух миры, такой логос и сам стал сечением, правда, разрезающим мир уже по иному параметру и не позволяющим культуре взглянуть на еще неразрезанный мир, уведенный под мутные воды иррационально-внутреннего сектора реальности. Собственно, именно из Платона традиция такого двухстороннего высказывания-сечения и стартует. При этом первая сторона (о чем текста) - более или менее рассудочна, разумна, рациональна (в том смысле, что выразима в словах, сколь угодно даже «безумных»), подчиняясь она законам мифа (поэзии) или законам научной диалектики. Вторая же сторона (текст-что) иррационально-тактильна, ее можно - приложив немалые усилия - увидеть, почувствовать, ощутить, но в словах описать практически невозможно, однако, именно через эту иррациональную сторону и обеспечивается междискурсивное сообщение самых различных «высказываний» культуры, относись они к науке, философии, поэзии или бытовому языку. То есть внешняя реальность неосуществима, невозможна без внутренних циркуляций своих же собственных коммуникационных «линий», но сами эти циркуляции непроговорены, бессловесны, темны для нее, утоплены в бессознательное. Так называемое научное познание обращено лишь к внешнему миру (что не удивительно, ведь внутреннему, «хорическому» сектору реальности Платон приписывает статус небытия, которое все же неким образом есть; то есть оно вообще-то есть, но *в восприятии* культуры отсутствует). Но разве без ее собственных внутренних глубин картина реальности может быть полной?

В условиях такой вот разрезанности мира на внешний и внутренний сектора и начинает творить свою «живую вселенную» демиург «Тимея» (подобно тому, как творит свой «жи-

вой логос» сам Платон). Ведь, собравшись творить, демиург получает в свое распоряжение мир, уже разделенный на два вечных, самождественных, существующих до и вне его начала – умопостигаемый первообраз, образец (*παράδειγμα, εἶδος*) – свет истины, абсолютный иерархический верх, – и тот самый «трудноуловимый третий род», который принято называть «материей» Платона, но который ввиду ряда странностей такой «материи» мы здесь будем называть по одному из обозначающих ее слов – хорой, а хора (*χώρα*) – это тьма, незнание, сама иррациональность, абсолютный низ, а, скорее даже дно того моря сна, грез, которым она, по Платону, и является. Демиург находит мир уже рассеченным на эти два несообщающихся без его участия, абсолютно изолированных друг от друга начала, а его вселенная (мир внутри того «прекраснейшего живого существа», которым Тимей называет космос) и есть по сути система взаимодействия между ними. Причем эти основания разделяются также как абсолютно внешний и абсолютно внутренний «сектора» мира. Собственно именно отсюда и берет начало традиция жизни сразу в двух параллельных мирах – внешнем и внутреннем, со всей ясной расчерченностью первого и мутной нерасчлененностью и неизъяснимостью второго (а хора, пожалуй, и есть главная и как будто неразрешимая загадка реальности).

Первообраз, согласно Тимею, – это абсолютно внешний мир, он ничего не приемлет, ничего в себя не принимает, в него нельзя войти. Он «есть тождественная идея, нерожденная и негибнущая, ничего не воспринимающая в себя откуда бы то ни было и сама ни во что не входящая, незримая и никак иначе не ощущаемая, но отданная на попечение мысли» (Тимей, 52-а). Он, собственно, есть сама внешность как таковая, наружный вид, очертание, что и значило слова «эйдос» и «идея» в бытовом греческом языке эпохи Платона: фасад, за которым нет никакого внутреннего помещения. «Хора» же, напротив (внутреннее помещение без фасада), называется Восприемницей, потому что принимает *внутри* себя все вещи («та природа, ко-

торая приемлет все тела» (Тимей, 50b)). Она – особое место, зона, «*внутри* которой вещи получают рождение и в которую возвращаются, погибая» (Тимей, 49e), одновременно «могила» и «утроба», некое сугубо внутреннее пространство, способное осуществлять весьма таинственную собственную внутреннюю деятельность, без которой рождение невозможно, но о которой из диалога мы узнаем очень мало, почти ничего – во всех подробностях диалог описывает лишь внешние действия отца-демиурга, а также ряда рожденных им богов, которым он поручает те или иные аспекты творения (например, людей). Хора эта называется также «кормилицей всякого рождения» (Тимей, 49a), потому что именно она «кормит» мир основой его материальной воплощенности, его телесной прелестью, поставляя демиургу первичные тела – огонь, воду, воздух и землю – из которых он и творит все прочие тела. Именно из них, а не из хоры. «Желая подчеркнуть, что демиург творит не из нее, а в ней, Платон называет ее пространством», – подчеркивает Т.Бородай. Пространством неких безумных, беспорядочных «сотрясений», которыми первичные тела колебали хору, в то время как и она сотрясала их, сумев-таки к началу творческих работ демиурга уже отделить их друг от друга, просеяв через себя, как через «сито» (Тимей, 53a), а «каждому, разумеется, ясно, что огонь и земля, вода и воздух суть тела (*σώματα*)» (Тимей, 53c). Приступая к творению, демиург находит хору уже «наполненной» ими (Тимей, 52e), а в диалоге подчеркнуто, что «хора» – вечна (Тимей, 52a), в то время как телесные элементы (огонь, воздух, вода и земля) – рожденные сущности. Этакое загадочное непорочное зачатие самого тела, которое демиургу остается лишь упорядочить, наведя красоту и подчинив его числам, пропорциям и т.д. То есть хора не есть сумма первичных тел, того материального субстрата, из которого демиург лепит все прочие тела своего мироздания. «Мы не скажем, будто мать и восприемница всего, что рождено видимым и вообще чувственным, – это земля, воздух, огонь, вода. [...] Напротив, обозначив ее как незримый, бесформенный и все-

восприимлющий вид, чрезвычайно странным путем участвующий в мыслимом и до крайности неуловимый, мы не очень ошибемся» (Тимей, 51a-b). Одним словом, хора не есть тело (а если и тело, то вневещественное, абсолютно нематериальное, то самое «тело-старт»). Возникает вопрос – как же она смогла образовать, породить первичные чувственно воспринимаемые тела? Или она их где-то взяла, как-то добыла? Каковы вообще отношения хоры и первичных тел? Откуда и как эти тела завелись в ней? Эти вопросы диалог «Тимей» оставляет за кадром своего повествования, рассказывая лишь о том, как прекрасно упорядочил при помощи специальных треугольников эти первичные тела демиург. Не ставятся эти вопросы соответственно и в многочисленных книгах, «материи» Платона посвященных. И между тем это главный вопрос нашей книги, возможность ответа на который именно в Платоне и содержится. Или полная безнадежность получить такой ответ, ведь эти события развернулись внутри хоры, а хора – это совершенно закрытое для человека внутреннее пространство, в котором тело может оказаться только в момент смерти и нового рождения, а мы, кажется, пока живы. В этом смысле она и запредельна. Или не только в этом? Если туда не может войти еще живое, не собирающееся гибнуть пока тело, то, быть может, это под силу душе – так называемому «внутреннему человеку»?..

Так или иначе, к началу своих творческих работ демиург находит мир рассеченным на внешний всему на свете первообраз и сугубо внутренний мир хоры (хора – исключительно внутреннее пространство, закрытое для любых любопытных «внешних» глаз). Творение же в целом оказывается довольно сложным комбинированием внешних и внутренних постановок того или иного творимого предмета. Космос, например, содержит весь мир внутри себя. Уподобляющийся «прекрасным небесным богам» – звездам – человек, с одной стороны, также содержит мир внутри себя (внутри души, ума), но при этом взирает на него и как на свое внешнее окружение и тем самым воспроизводит в своей структуре первично-разрезанное состо-

яние дотварного мира, почему вынуждается на сотворчество с демиургом – на новое подключение друг к другу двух «начал» – уже через выстраивание, воспитание своей души. Абсолютная разрезанность мира на первообраз и хору оказывается разрезанностью на: верх и низ, свет и тьму, всезнание и неведение, явь и сон, разум и иррациональность, внешний и внутренний миры, которые демиург и смешивает, друг к другу подключает. Тимей ничего не рассказывает о происхождении самой этой разделенности, разрезанности, просто постулируя ее как некий очевидный факт. Между тем вопрос о происхождении этой разделенности как раз и выводит нас к началу времен, которое современные поэты Г.Дашевский и М.Айзенберг, в своей поэтической и критической деятельности предельно близкие к проблематике «Тимея», подают скорее как некое новое веяние.

В рецензии на книгу стихов М.Айзенберга «Рассеянная масса» Григорий Дашевский пишет: «Пространство поэзии Айзенберга впервые становится *целиком внутренним пространством* именно для них – новых читателей», которые мыслятся критиком как «часть нового мира». Это весьма особенные читатели, подчеркивает критик, – такие, которые в стихах Айзенберга «узнают свою внутреннюю *разрезанность*», отождествляя себя одновременно как с жильцом некой квартиры (то есть ее внутренним обитателем), так и с «человеком из глины», лезущим из окна, т.е. внешнем, телесном человеке (а тело человека выполнено демиургом «Тимея» именно из глины, точнее из земли, которую он устроил из квадратов; «наша земля квадратна» – в одном из стихотворений той же «Рассеянной массы» заявляет лирический герой М.Айзенберга, обозначая себя как «внучатого сына земли», связь с которой и проводится через целый ряд стихотворений книги). Новизна читателей поэзии Айзенберга заключается, таким образом, в том, что они вдруг обнаруживают (видят и узнают) себя в том положении разрезанности, в которое и поставил человека демиург Тимей, чтобы он оказался продолжателем его демиургических дел, в условиях такой разрезанности мира и приступающего к творе-

нию. Причем узнают себя «новые читатели» - новые люди Тимей? – такими, согласно Г.Дашевскому, именно во внутреннем пространстве, прямо в «хоре» поэзии Айзенберга. А «хора» - в буквальном переводе – и есть «пространство», «ограниченное место», через ряд метафор, как мы видели, проясняющее себя в диалоге «Тимей» как сугубо внутреннее, во-первых, абсолютно нематериальное, во-вторых, и способное «каким-то неизъяснимым способом» снимать отпечатки, отражения со всех входящих в нее вещей, в-третьих. (Это снятие отпечатков – такой же темный и непонятный механизм работы хоры, как и возникновение в ней первичных тел). Собственно по этим отпечаткам в сугубо внутреннем пространстве поэзии (а что, кроме отпечатков, если угодно фотографий своего состояния, они могут видеть там, оставаясь при этом снаружи стиха?) читатели «новой поэзии» и узнают себя в них, то есть для начала в хоре как-то отпечатались. Да, но чтобы оставить в этой «хоре» стиха свои отпечатки, они должны были где-то и как-то в нее «войти» - а это и есть тот крайне загадочный алгоритм, который и делает хору трудной для понимания, неуловимой и неизъяснимой. Но, возможно, именно современная «хорическая» поэзия и сможет нам помочь хоть немного его разъяснить.

Двусторонность поэтического высказывания (как М.Айзенберга, так и современной поэзии в целом), не раз зафиксированная Г.Дашевским, выявляет само такое высказывание в качестве некоего разделителя, разграничителя, отсекающего пространство жизни на два модуса – внешний и внутренний. При этом «о чем», т.е. буквальный смысл стихотворения, направлен во внешний мир, в то время как его «что» («что делает», «чем является» стих) обращено исключительно к миру внутреннему. Постановка этих двух сторон, как мы уже говорили, делает поэтическое высказывание подобным двуликому Янусу, лица которого обращены в противоположные стороны, абсолютно отвернуты друг от друга (внешняя и внутренняя составляющие стиха как бы срослись в нем затылками), так что одна «сторона» Януса просто не в состоянии увидеть дру-

гую (исключение составляют лишь «новые читатели поэзии», обнаруженные в российском социуме Г.Дашевским, способные *извне* увидеть и узнать себя прямо во *внутреннем* мире стиха – своем собственном внутреннем мире – но об этой крайне интересной и откровенной «формуле» взаимодействия внешнего и внутреннего миров мы поговорим чуть ниже).

Внешний (рациональный) мир часто не узнает себя в транслируемых поэзией прямо в него смыслах. Однако отдает должное поэзии как искусству, работающему с размерами, ритмами, рифмами, интонацией, эмоцией и прочими удивительными составляющими так называемой формы. Такое отношение нередко приводит к полному отрицанию значимости смыслов поэтического произведения – например, Сартр прямо уводит стихи «по ту сторону смысла», приближая их скорее к произведениям изобразительного искусства: как живописец с помощью цвета и визуальных форм создает то или иное настроение своей картины – и тем самым фиксирует некое весьма определенное состояние мира, - так же с помощью слов творит настроения-состояния и поэт, при этом смысл самих этих слов абсолютно условен, неважен – так поэт приглашается говорить, что ему угодно, а при желании и прилюдно бредить. Но «стиховой бред» отнюдь не приравнивается социумом к бреду психического больного. Если некий человек прямо, а не в форме песни, объявит себя «создателем всего», он будет тут же «обвинен» в весьма распространенном в психиатрии религиозном бреде. Но как часто искусство создает «лирических героев», вне которых остается их автор, но которые и наполняет собой заболевший человек, словно бы искусство специально создавало места («хоры») для его болезни, а «хора» не выносит пустоты. Разведение в «я» произведения автора и лирического героя высказывания, приводит к сведению лирического героя и «я» в душе психического больного. Но в таком случае искусство ответственно за психическую болезнь, за сломанные жизни, не сложившиеся судьбы... Искусство взаимодействует, сотрудничает с безумием, осуществляя связи между внешним

и внутренним мирами культуры, отказывающейся эту связь признавать, за исключением разве что случаев «самообслуживания» гениальных безумцев.

Попытку поставить диагноз не человеку (художнику), а прямо его произведениям в свое время относительно Пикассо предпринял Карл Юнг. Общество в целом эту его попытку, однако, не узаконило, не утвердило – как, очевидно, совершенно дикую. Социум оставил за искусством право на любые смысловые бреды, приписав им статус фантазий, проходящих по линии принципа удовольствия, но никак не принципа реальности. Это Фрейдово разграничение вновь воспроизводит, только под немного другим углом, стену между необходимостью жить во внешнем (реальном) мире и удовольствием мнить себя кем угодно в пространствах внутренних миров, тем самым якобы и компенсируя давление и ограничения внешней системы реальности. Это чрезвычайно распространенное представление очень выпукло резюмирует, например, современный российский политолог и экономист Владислав Иноземцев:

В мире искусства возможно сосуществование любого количества мнений и ощущений – причем ни одно не претендует на истинность, а только на признание. Искусство касается прежде всего гармонии проекта с его создателем, наука – его гармонии с реальностью. Причем в первой категории проектов соотношение с реальностью отсутствует.

В этой цитате, как нетрудно заметить, воспроизведена вся Платонова иерархия миропознания (или миросостояний), по нисходящей от первообраза к хоре – истина, мнение, ощущение. Однако сразу вызывает сомнение обозначенная им «возможность сосуществования любых мнений и ощущений в искусстве», ведь она ограничена, по его же замечанию, институтом «признания». Что является критерием признания? Не ответственность ли той же самой реальности, только в ее внутренне-иррациональных проявлениях? Не факт ли обслуживания реальности в искусстве и в частности в поэзии, без которого, быть может, и самой внешней реальности нет? То есть не со-

ответствие ли все той же истине, которая у Платона, кстати, в отличие от правдоподобного мнения, прямо неизъяснима – ее можно лишь увидеть, почувствовать тканями и глазами самого ума, то есть истина именно как ощущение, пусть и умственное, а не чувственное? Так совершенно разделенные в психоанализе принципы (удовольствия и реальности) неуклонно тянутся друг к другу, в ряде исследований (например, А.Сосланда), наконец, сводясь друг к другу. Быть может, удовольствие – это только «кайф» от обслуживания реальности, то есть ее собственный факт. Вместе с ними тянутся, заворачиваются друг к другу сами внешний и внутренний миры, вот только понять, а для начала услышать их разговор нам мешают представления о сугубой условности, ирреальности смыслов художественного высказывания. Весьма отчетливо это «заворачивание» как раз и проступает во взаимном комментировании стихов друг друга М.Айзенбергом и Г.Дашевским. При этом, впрочем, не оставляет ощущение, что и смыслы своих критических статей они воспринимают в качестве условно-художественных. Статьи эти и в самом деле выстроены как художественные произведения. Они вообще не прибегают к аргументации, являясь по сути набором поэтических формул, проступающих из взаимодействия их внутренних миров. Разве можно доказать, что стихи Айзенберга – это борьба неких сил, или специальное внутреннее пространство для людей, готовых узнать себя разрезанными?

Но ведь это ужас – быть реально разрезанным, по настоящему отсоединенным от себя самого – причем во многих жизненных аспектах (мы об этом как раз говорили в первой и второй частях книги). Ведь это страшный, жуткий подлинный опыт, вынуждающий ужаснуться самому обычному дню, самой обычной вечеринке, самому обычному процессу деторождения или самому обычному стихотворению. Этого ужаса, то есть переживания разрезанности как подлинного опыта, как реальной жизненной проблемы мы и не находим – ни в стихах Айзенберга, ни в статьях о нем Дашевского (известные мне читатели творчества Айзенберга, напротив, находят его стихи

гармоничными, комфортными – а разве могут быть комфортными ужас и рана?). Это указывает на то, что «платонические» откровения их статей являются несколько «затопленными» в сознании самих авторов, то есть пролегают ниже, глубже того уровня осознания, на котором делаются замечания об условности любого художественного текста, а значит и многих их художественно-критических статей. Указывает это и на одну из функций самого «затапливания» - перевод реального ужаса, реальной проблемы на уровень анестезированно-условного художественного переживания (переживания в своих стихах как-то отпечатавшегося в них не своего опыта), чему способствует сама постановка автора в сборнике «Рассеянная масса», которую Г.Дашевский определяет как «новый чужой». То есть он чужой тем «разрезанным» людям, которые узнают себя в его поэзии, а следовательно рассеяние высказыванием-логосом лично его не касается – это чужая проблема, чужая рана, - настолько чужая, что даже уже и не рана; настолько не рана, что даже гармония и комфорт.

Об этой чужой проблеме поэты-критики не столько говорят, сколько проговариваются – на стыке внешнего и внутреннего пространств, на границе между осознанием и неведением – а таким стыком, такой границей является само их творчество. Погружаясь все глубже, фиксирует Г.Дашевский (но уже в своих собственных стихах) и самое дно речевых масс (или вод), очень интересно прокорреспондировав там, на дне, прямо с «хорой» «Тимея» Платона (подробно об этом чуть ниже) - то есть установив почти осознанный контакт с зоной самого неведения и показав, о чем и как знание и незнание между собой договариваются (его поэзия, быть может, и есть такой договор). В глубине «хоры» знание через ряд своих собственных измененных состояний, переходов между которыми, как и водится в с-ума-схождении, оно не замечает, получает возможность от себя отпрянуть – себя самого не зная, превратившись в чистое бессознательное действие. Хора – действие, умышленно предпочитающее не ведать себя. Причем на всех этажах ума. Но за-

чем не ведать? Быть может, чтобы скрыть рассекающие работы над тем «запредельным основанием», что вообще не попадает в зону видимости «Тимея», но из отдельных частей которого демиург Тимея и строит свой мир? Ведь имеется и еще одна причина, уводящая «художественность» и «художников» от суда - неведение творцов относительно дел своих (что сам критик и называет варваризацией). Ведь «художественность» - зона действия Великой Иррациональности. И как часто «художник» понятия не имеет о том, что он делает в мире своими картинами, романами, фугами и стихами. Самая обычная история! «А что ты хотел этой песней сказать, Саша?» - «Сам не знаю. Так уж написалось. Но людям - нравится! Люди на концерты – идут!». «Художественное» в таком случае - это то, что выведено за рамки разумно-рационального восприятия как со стороны автора, так и со стороны его аудитории - «затоплено» в неосознаваемо-иррациональные моря чисто вкусовых характеристик интонации, настроения, чувства, формы, стиля, звука и т.д., одним словом «нравится – не нравится», или грубее – «вставляет – не вставляет». Поэтико-критическое творчество Дашевского осуществляет некую разметку этой неосознанно-сливной художественной территории. Так, в статье про блоггера, которой мы открыли наш разговор о природе художественного, особенно интересно то, что понятие условной «художественности» (при затоплении реальных художественных смыслов) актуализуется и пытается прояснить себя именно там, где речь заходит об ответственности и вине - в проблематике преступления и правосудия. А по роду своих занятий - и в качестве критика, и в качестве одного из самых признанных и уважаемых сегодня поэтов, властных канонизировать и отвергать те или иные проявления стихии массового стихотворчества, - он и сам оказывается судящей инстанцией. И такой суд способен переоформлять и перегруппировывать событийные пласты словесности, то есть определенным образом их организовывать, ими управлять. Так вопрос об «условности художественности» становится в сущности вопросом о разделении властных полномочий, спором



двух судящих инстанций (в том числе и в смысле «знание» - «неведение», ведь неведущая «хора» тоже судит, критикует и т.д.), выявляющим и зоны их взаимодействия, сотрудничества: оставлять неподсудными любые творчески-художественные работы над «запредельным основанием» (а кто или что это?), свершаемые в мутных внутренних морях – самой «хоре» - реальности. А такое «основание» есть, быть может, в каждом человеке. «Мир иной», к которому неустанно трансцендируют философы, например, Н.Бердяев, возможно, весь содержится здесь, под нашими пальцами, перед нашими глазами, в наших словах и мыслях, вот только специфика восприятия «художественного» мешает нам его увидеть и понять. Быть может, этим и объясняется невидимость образца, не раз подчеркиваемая в «Тимее», на которого демиург между тем неустанно взирает, смотрит, что, как замечает Т.Бородай, весьма выпукло откладывается в памяти читателя. Демиург каким-то образом умеет смотреть (βλέπειν) на образец и видеть его. Недаром специалисты по зрительному восприятию подчеркивают: если смотрим мы глазами, то видим интеллектом.

3. «УЧАСТНИКИ У НЕГО ВНУТРИ»

«Сломанные жизни - вот что такое эта песня. Закончите это когда-нибудь», - говорит в одной из песен Курт Кобейн, словно бы обращаясь и к самому себе (недаром песня называется «Я ненавижу себя и хочу умереть»), а Жан Жене прямо отождествляет поэзию с осознанным воровством, а художественную прозу - с убийством: не в метафорическом, а в буквальном смысле слова - ведь можно разграбить и убить внутреннюю жизнь человека (убить так называемого «внутреннего человека» - а реальность в целом устроена так, что без этого «внутреннего человека» функционировать не может). Но ведь тем же самым актом нередко оказывается убит и «внешний человек». Как тот же Сартр делает это своей книгой «Святой Жене: комедиант и мученик» с самим Жаном Жене. Шесть лет депрессии (шесть лет «полного идиотизма» в условиях тьмы и смерти, теперь обитающих вместо жизни в его биологическом теле) - и есть итог книги Сартра, за который Сартра, разумеется, не возьмется судить ни одна система правосудия, для которой жизнь - исключительно биологическая величина. А ведь подобное убийство может быть и необратимым... Более того, оно может осуществиться и без посредничества культурного посредника - в данном случае книги, - прямо в самих пространствах внутреннего тела социума, так что на поверхности ничто уже не укажет на его причину, - та самая история о невидимых убийцах, которую так пытался рассказать миру Жан Жене. Но эта же история, она и о невидимых свадьбах, встречах, пирах, тайных вечерах, прочих «интригах». Она о захвате в залож-

ники, об оргиях, о насилии, о взаимопомощи, о любви. Она о буддийском просветлении, особенно в чань-буддийской его разновидности, от внезапного удара палкой по голове. Она о художественном вдохновении, наконец. Она, одним словом, о жизни и деятельности во внутренних мирах того внутреннего человека, что отрезан логосом-ножом от человека внешнего, и реальность (а не метафорическую условность) которого культура отказывается признавать, например, считая «ерундой» вышеописанный способ убийства внутреннего человека по сравнению с «настоящим» убийством. Но что бы сказал на это человек, через опыт такого убийства прошедший? А их много, очень много, таких внутренне убитых людей – и не только из числа тех, кого разрушила психическая болезнь (планомерно-обдуманый характер которой уже отчасти прозрачен).

«Художественное произведение» нередко (хоть и не всегда) и берет свой исток именно в пространствах внутренних миров – пространствах, похоже, весьма плотного и тесного взаимодействия самых разных «внутренних людей» в мутных, но, кажется, весьма четко организованных зонах коллективного бессознательного, куда каждый человек так или иначе входит, где он так или иначе живет и действует, оставив на «крыльце» разум, сознание и память, как мусульманин туфли на крыльце мечети. В этих зонах происходит множество крайне важных для системы реальности событий. Через внутренние иррациональные пространства тоже курсирует информация, которой «внутренние люди» обмениваются. В этих пространствах очень далеко отнесенные на поверхности разумной социальной жизни персонажи могут непосредственно соприкоснуться и вступать в контакт (в том числе оставлять свои «отпечатки») - сотрудничать, и выяснять отношения, и мириться, и враждовать. Именно это и позволяет каждому из них привнести в свою внешнюю жизнь то, за чем именно он в зоны иррационального и отправляется. Из этих зон во внешний мир социума изливаются как потоки энергии (которая затем легко трансформируется, например, в деньги), так и потоки «художественных творений»,

позволяющие «внутренним людям», по определению того же Дашевского, «узнавать себя и друг друга» уже на поверхности повседневной жизни, восстанавливая совершенно неосознаваемые здесь связи и в форме новых «художественных формул», которые зададут новый сценарий событий в подводно-мутных внутренних морях, и вновь «затапливать» их туда, чтобы их итогом выступили последующие «художественные реакции». Соседство и взаимодействие рационального и иррационального (внешнего и внутреннего) миров реальности позволяет людям через своего «внутреннего человека» посещать, а, быть может, и активно участвовать в событиях, на которые их «внешний человек» ну никак не мог попасть. Наверное, именно об этом (хотя и не только об этом; о взаимосвязях самых различных людей, вообще всего сущего) говорится в очень интересной песне Марины Тен «Где-то еще» (группа «Март»):

Мы здесь и где-то еще.

Мы здесь и где-то еще.

Мы где-то везде, где нельзя рассказать.

Мы где-то везде, где нельзя угадать.

И не найти, и не найти, и не найти.

Мы там, где любовь держит нас как вода.

Из сердца в сердце идут провода.

Я вижу тебя, я слышу тебя.

Не «телесными» ушами и глазами, конечно, – ушами и глазами внутреннего человека. Если принять эту формулу (а силой неоспоримого доказательства обладает уже само проявление, фиксация этой формулы - в «художественном творчестве» люди вообще куда меньше «фантазируют», чем кажется, и куда больше транслируют чистую правду - только слушай и слушай) за выявленный факт относительно локаций и перемещений «внутренних людей» в пространствах внутренней жизни реальности - а как еще можно быть одновременно и здесь, и где-то еще? - ничто не мешает нам предположить дальше, что пермский блоггер вполне мог толкнуть Чо Сына Хи на его вирджинский поступок (если, конечно, оказался в пространствах

внутренней жизни его сильней и смог через него реализовать теракт своего внутреннего человека), а какой-нибудь другой провинциальный парнишка - протянуть свою любовь и поддержку прямо в смертную палату депрессии Жана Жене. О, это, конечно, не попытка «обвинения» или там «похвалы». Я попыталась сказать этим «безумным» предположением только одно: странно, что культура обзаводится для своей реализации как внешним, так и внутренним мирами, удваивает внешнюю жизнь (и внешний мир) их внутренними покоями (т.н. внутренней жизнью), снабжает разум резервуарами иррационального, но совсем не принимает эти глубинные внутренние пространства в расчет, если судит, неважно, о чем - о мотивах творчества Хулио Кортасара в той же мере, что и о причинах того или иного единичного или массового преступления (ведь во внутренних пространствах реальности человек может вести себя совершенно иным образом, чем здесь, при «свете солнца»). Хотя, разумеется, понятно, почему - ведь так недолго инкриминировать «субъекту» что угодно, как нередко это делает, например, психоанализ, в ответ на возмущенные протесты «пациента» против обвинения его в каком-нибудь уж совсем некрасивом комплексе заявляя: «Это так, поверьте. Вы просто не можете это пока осознать». Потому что то, о чем мы сейчас говорим, - есть зона фатального незнания и беспомощности (а не зная, не помня, разумеется, нельзя и судить). Зона специально и планомерно введенного в мироздание неведения. (Совершенный мир без неведущей хоры не был бы совершенным, - не раз подчеркивает Тимей, а следом за ним и многие платоники). Та самая зона, в которую мгновенно «утапливает» себя знание, приблизившееся к черте, дальше или глубже которой оно просто не хочет идти. Та самая «тьма незнания», которая у Платона «свету знания» не то чтобы противостоит, а, напротив, жизненно необходима. Воплощением этой «тьмы» и становится «хора», главная добытчица телесной прелести мира. Ее основной эпитет - *αἴθερος* - «темный», «нерасчлененный», «трудно проницаемый» род (такую «нерасчлененность» мы и

называем «спрессованностью» - например, слова «тела», которое и попытались в этой книге распаковать). Между тем без «неведущее-иррациональной» «хоры» творение демиурга попросту невозможно. «Хора», быть может, есть собственный, причем коллективно настроенный, инструмент его деятельности, о котором сам демиург не хочет знать - так сильно не хочет, что уже ничего и не знает о нем как будто, надежно «затопив» его в зону коллективного неведения, где делать можно, а знать, что именно ты творишь, нельзя. Но «непроницаемой», «нерасчлененной», «спрессованной» «хору» делает, возможно, именно специфика ее коллективного восприятия (то есть только в восприятии она «непроницаема» и «темна»).

Интересно, что теми же эпитетами, что Платон «хору», Г.Дашевский характеризует поэзию, указывая на «неразличенность», «нерасчлененность» разных инстанций, действующих в поэте и вообще поэзии, так объясняя этот феномен: «потому что проблемы у поэта *внутри*, участники у него *внутри*, процесс у него *внутри*» (www.litkarta.ru). То есть высвечивает драматизм и сущностную разомкнутость внутренней жизни, опровергая представление о том, что внутренний мир каждого человека, локализуясь в нем, представляет такую замкнутую «сокровищницу», куда из внешнего мира закладывается та или иная информация, обрастающая его индивидуальными реакциями и прочими «внутренними эффектами» в ответ на «внешние раздражители». Нет, внутренний мир по Дашевскому предстает уже как драма, в которой задействовано множество сил и участников, а, значит, в своей внутренней жизни человек отнюдь не один, а, напротив, вовлечен во множество контактов с самыми различными субъектами («внутренними людьми») из разряда тех, кому открыты акватории его частной жизни, ведь и наша внешняя жизнь открыта контактам весьма частично, в зависимости от устремлений, интересов, способностей, любознательности и степеней восприимчивости каждого. В отличие от «внешней жизни», жизни так сказать при свете солнца, где участники и инстанции тех или других контактов личности

фиксируемы и видны, поэзия (как и вся внутренняя жизнь) разворачивается в нерасчлененной мгле внутренних миров социума, практически вслепую, и особая ценность литературоведческой работы Г.Дашевского заключается как раз в попытке внести хоть какое-то освещение в эту мглу и довольно многое в ней рассмотреть и артикулировать, расчленив. А российская поэзия (эта самая «мгла») тем временем цветет, ветвится, разрастается, сложно мутирует, фонтанирует, формулирует, ритмизует мощно и пышно, как никогда, - 400 только «официально» признанных поэтов (эта цифра ужасает Дашевского - «ну ладно бы тридцать, сорок») плюс тысячи тех, кому в этом признании отказано.

Но в коллективном восприятии есть немало и других мутных зон, не только поэзия. Это и зона психической болезни (осуществляющей те или иные мистерии прямо внутри больного), зона «клинического» безумия, подступы к которой перекрыты столь сильными социальными страхами, что несмотря на активизацию проблематики безумия в философии 20 в. социум в целом отказывается в эту сторону смотреть. Это и многие проявления высокого искусства, где порогом восприятия выступает, наоборот, – благоговейное почтение. Например, барочная музыка, музыка Баха, жизненно важная для функционирования реальности, потому что фиксирует сложно-разветвленные трубопроводы невидимой междискурсивной коммуникации, задает им рисунок, узор. Музыка и вообще почти не имеет внешних побудительных причин, проступая на поверхность из неких внутренних невидимых глубин реальности, так что в форме фуг и сонат Баха с самых престижных музыкальных сцен мира на слушателя изливаются потоки глубинно-внутренней информации - саунд-треков к напряженным внутренним событиям, менее всего соответствующим научной картине мира, смысл которых темен просто в силу специфики восприятия самого музыкального искусства. Известно также, что большинство людей (за исключением «фанатов» и профессионалов) не могут запомнить и при новом прослушивании отличить одну фугу

Баха от другой, воспринимая его музыку лишь нерасчлененно-стилистически (но при этом ничто не мешает тому же самому массовому восприятию фиксировать «Белые розы» и «Желтые тюльпаны» как совершенно разные песни).

Еще одной мутной зоной является, конечно, философия, нередко представляющаяся «парящей» так далеко от внешней обыденной реальности, что воспринимается абсолютно от нее оторванной (но не внутренние ли миры она тем временем прорабатывает и развивает?). Более массовой мутной зоной становятся во множестве производимые словесно-музыкальным искусством нерасчлененно-коллективные личные местоимения. К кому адресуется, например, лидер группы «Сплин», когда, бросая свои слова в «толпу» слушателей, взывает со сцены: «Поддай мне знак, если что-нибудь не так, и не усыпан путь цветами. Поддай мне знак!». А ведь «кто-то» «где-то» слышит и подает, не так ли? Хотя сам певец склонен считать это «абстрактными» «сигналами из космоса», признаваясь в порционно-спонтанном «приходе» информации в форме новых песен (как водится, «неизвестно от кого» и «неизвестно откуда»). «Я люблю звуки неизвестного происхождения» - также заявляет он, практически объясняясь в любви той «тьме незнания», о необходимости которой для «совершенства вселенной» не раз говорит Платон. И вот «я люблю не знать», - признается рок-музыкант (в одной из песен сетуя, - еще один претендент на трон творца, - что сам «умрет непознанным в тени своих детей»), не раз подчеркивая, что студийное и сценическое творчество приносит ему - не в результате ли этого замечательного «незнания» собственных источников? - ни с чем несравнимый кайф, - кайф, который ни за какие деньги не купишь. И потому ни большие деньги, ни внешняя власть ему не нужны. Вот она, особая прелесть среднего пути Востока и среднего пути Сократа («В жизни – как, по возможности в здешней, так и во всей последующей – всегда надо выбирать средний путь, избегая крайностей; в этом – высшее счастье для человека» (Государство, 619-а,b)) - того пути, которого, по его словам, и должны держаться «мудрые

души», чтоб им всегда и везде «было хорошо» (и не помогает ли им в этом «бедный фюрер» одной не самой известной песни группы «Сплин», которого ее лидер называет к тому же «своим фюрером», вырисовывая карту внутренних коммуникаций «внешних» политических событий, весьма отличную от их научно-исторических интерпретаций?).

«Нерасчлененность», «непроницаемость» «хоры» как эффект восприятия вовсе не означает, что «хора» не проработана, не расчерчена, не организована (продуманно и филигранно). Просто это «расчерчивание» происходит на таких этажах реальности, которые, казалось бы, давно утратили с ней связь – скажем, в бесконечно тонко нюансированном и распределенном теле «Бытия и времени» Мартина Хайдеггера, открыто признающего, что греческая античность – обыденный факт наших будней. В стихах, в песнях, в картинах, в философии, в математике «темная хора» – деятельностный центр коллективного иррационального – довольно много интересного и неожиданного рассказывает о себе, а также саму себя строит, совершенствует (как, кстати, и в биологии – прямо через реальную флору и фауну). Но тот способ социального восприятия этих «новостей», который основывается на постулате «условности», «нереальности», «игрового характера» всех художественных высказываний, отводит от читателей, слушателей и т.д. их смысл, превращая эти порой весьма отчетливо и разумно сформулированные «новости» в нерасчлененно-темные реальные реплики, зато избыточные тонко градуированными в восприятии «художественными эффектами». Такое понимание «художественного», такой ракурс восприятия «художественных произведений» и есть акт «затапливания смыслов» в их «непроницаемость», «нерасчлененность». Слова звучат, но культура отказывается воспринимать их смысл, просто не зная, к чему этот смысл относить. Смыслы транслируются, но культура их как бы не слышит (то есть слышит, но где-то там, вне диапазонов разумного социального слуха, как бы в грезах, во сне). Между тем сами «творцы» нередко выступают против восприятия их творче-

ства как некоего сугубо условного поступка и жеста. «Если вы не поняли из моих песен, кто я такой, то что ж, больше мне нечего о себе сказать», – не раз заявляли как Курт Кобейн, так и, скажем, Вячеслав Бутусов, как мы помним, в одной из песен объявивший себя «создателем всего»? Но нет: «этого никто не может», «этого никто не знает», «об этом просто невозможно знать и говорить», – как часто эти и подобные им заявления озвучиваются в самых обычных житейских ситуациях, стоит им приблизиться к пределу коллективной любознательности реальности. Но почему никто, почему не может? Не для того ли, чтобы скрыть то «первичное преступление» над «запредельным основанием», что и совершает, рассекая его своим острым логосом-сечением, божественный преддемиург-Платон?.. На что к нам тут же поступает очередной «художественный» вопрос: если Платон так вездесущ, почему в хранилищах коллективной памяти ему отведено относительно скромное, хотя и почетное место в ряду самых различных историй (культуры, науки, или как теперь модно – сыра или головы) – на весьма конкретной полочке истории философии. Не только потому, что память (Мнемозина) довольно липкий и конкретный способ организации восприятия истории. Нет, настоящий демиург действует незаметно – через систему «добавочных рук», «добавочных глаз», «добавочных голов» и даже «добавочных половых органов» (если ему через подавление и даже устранение тех или других «внутренних людей» удастся пробраться во внешние покои их жизни, а, быть может, специально под себя эти «покои» и создать), но остается совершенно невидимым в оптике социального (да и художественного) правосудия.

Эти добавочные «органы тела», вылезаящие в зону видимости как во многих европейских алтарях, так и, например, в знаменитой «Невесте» Дюшана (сразу девять холостяков-профессионалов, помогающих ей порционно-спонтанно «цветсти» – открываться как интеллектуальным цветком различных знаний, так и самым обычным садовым или диким цветком – розой, орхидеей, маком), – так вот, эти добавочные «органы

тела», к которым имеет доступ Платон-творец, и превращают Медузу – современное состояние тела реальности - «в радикальнейшее извращение», про которое Бодрийяр говорит: «На Медузу нельзя смотреть, не погибнув при этом». Этим смертоносным «извращением» является, собственно, генеральная стратегия Медузы, представленная на обложке книги. Сходящиеся клешни внутреннего цветка анатомии, а лучше супрематизма Медузы работают по принципу, сформулированному Алексеем Коноваловым-Лувалем в его книге «Попытки фуги»: «Смотрит одним глазом, видит другим». Этот принцип становится понятным, только если мы признаем коммуникативную активность внутренних людей, наличие разветвленной системы внутреннего обмена информацией. В результате и получается: «медуза» смотрит в одном месте, из одного человека, а видит, фиксирует уже совершенно в другом (или даже других), соединенных с первым каналами внутренней (темной, неведомой, непроницаемой для осознания и т.д.) коммуникации, что на поверхности приводит к необъяснимым «совпадениям», порождающим, к примеру, т.н. «бред отношения». Или вот - устремляется отсюда, а настигает почему-то совсем из другого человека. Читает в этой комнате, а понимает и реагирует, скажем, из Пенсильвании или Питера. Далее эти странные разрывы нормальной схемы внешней коммуникации без устали множатся и разрастаются. На Медузу нельзя смотреть, потому что Медуза сводит с ума, то есть затягивает «источник» прямо в «хору» (без-умие), где с ним и работает, - а это и есть насильственная смерть «внутреннего человека», ничуть не менее, а, быть может, и более страшная, чем биологическая (и социум в лице отдельных людей это понимает, куда больше страшась «сойти с ума», чем достойно и благородно умереть). Но нельзя смотреть только до тех пор, пока она, наконец, не пропрозрачнеет свастикой собственных технологий (скажем, в книгах Арто «Театр и его двойник» и «Гелиогабал», где вскрывается еще один интересный медузовый механизм - «кумовство полового органа», а местом реализации программ «добавочных

органов» объявляется пространство между сном и явью - зона передачи эстафеты от иррационального к понятно-разумному). Возможно, именно так «хора» и захватывает свои «запредельные основания» (а кто же они?) для последующих клонических работ. Это и позволяет правосудию всегда оставаться по сути вторичным (хоть само правосудие и вырастает на этом акте; «основание», «источник» не умеет и не хочет судить, просто отказываясь кого бы то ни было воспринимать в качестве «подсудимого», просто не признавая «права на суд», ведь *всякий суд – это просто организационная демидургическая работа*).

В эпоху все время повторяющего в истории «первоначального накопления капитала» (которой стали для России постперестроечные и уже отошедшие в прошлое времена) всегда царит незаконный грабеж, нередко сопровождаемый и убийствами. Но разбогатевшая таким образом новая буржуазия начинает затем нуждаться в законной охране добытой ей собственности. Тогда и расцветает «юриспруденция». Так и законы логики Аристотеля воцаряются на достижениях «незаконнорожденной» (по признанию самого Платона), «темной» хоры-добытчицы «Тимея» (а эта «хора» и есть, похоже, главный инструмент первоначальной добычи и накопления телесно-энергетических капиталов реальности, неподвластная суду именно в силу своего безлично-коллективного характера). Но, возможно, такой хорой являются и многие явления (мы ни в коем случае не обобщаем!) из зон художественно-иррационального приближения к ней, т.е. затопления в саму ее возможность, которая и осуществляется через неосознаваемое взаимодействие различных «внутренних людей» на пересечении великого множества их специфических культурно-психологических, экономических и прочих запросов, обобщенную - среднегеодезическую - карту которой в том или другом своем «орнаменте» и воссоздает, похоже, например, Юрий Лейдерман, на что культура его и спонсирует (а ведь Лейдерман - почти предельно, если уже не запредельно «непонятный», «безумный» автор). Но тогда информация именно о «хоре» и проступает на поверхность со-

циума множеством самых разных «непонятных» текстов, в том числе, например, и через следующую песню группы «Сплин»:

Любовь идет по проводам

Любовь идет по проводам

Откройте кран и ложитесь на диван

любовь идет по трубам –

Откройте кран, -

в данном случае «повествуя» о некоем выбросе из зон Иррационального во внешний мир новой мощной порции любви и жизни. А где именно и кем был найден в зонах внутренних миров их источник? И нравится ли самому источнику, что его любовь пустили именно по таким трубам и проводам?

«Художественное», впрочем, так повернуто в сознании социума, что подобный вопрос в принципе не может встать. «Художественное» мыслится как некая оторванная от реальности и, если воспроизвести формулу Набокова, совершенно неутилитарная, абсолютно не имеющая никакого реального назначения и смысла, ни для чего не нужная и потому особенно драгоценная «красота» искусства. Но «художественное произведение» ощущается на поверхности социума как настоящее, подлинное и ценное, похоже, только в том случае, если воплотило то или иное реальное событие, случившееся в глубинах иррационального, в пространствах жизни «внутренних людей» и только потому здесь, на поверхности, вызвавшего (у них же) столь бурный отклик.

Однако, то, что в реальных пространствах иррационального, быть может, является теснейшим сотрудничеством «внутренних людей» тех или иных исторических персон (например, Малевича и Гитлера через извечный «символизм» Дельф; или Гитлера и того же Набокова через иерархический снобизм Дарвина), то на поверхности социума разнесено уже так далеко, что связывать Малевича и вторую мировую войну никому просто не придет в голову, а если и придет, то будет тут же объявлено кощунством. А не Малевич ли и создал тех «внутренних людей», тех «металлических косарей», которые прорвались

благодаря телесным работам Арто из глубин иррационального на поверхность истории чеканно-самоуверенными и беспощадными гитлеровскими войсками? О, попробуй кто-нибудь всерьез сделать заявление подобного рода, как «художественность», уходящая от любых официальных судов, мгновенно подаст на подобного «клеветника» в суд; «художественность» и вообще прекрасно знает свои права - уходить от любого суда, при этом верша - и весьма беспощадно порой - свой собственный.

Тоталитарные государства (а оба тоталитарных монстра 20в. прямо называются различными историками двумя вариантами реализации грезы Сократа об идеальном государстве) брали «художественные дискурсы» под жесткий контроль, весьма отчетливо артикулируя тем самым связь между «внутренними» и «внешними» людьми социума, и воспрещая информации о том, что творится в глубинах иррационального, вообще выходить на поверхность, придавая особое значение и художественной форме - т.н. стилистике. С точки зрения конкретных граждан этот контроль превращался в запрет знать хоть что-то о «внутренних самих себе», о своих собственных «внутренних делах» - и потому так велика была в том же советском обществе тяга к новостям о своей собственной внутренней жизни в форме «запрещенной цензурой» словесной и изобразительной художественности. Не на возрождение ли такой тяги работают современные «акционисты», прямо «нарывающиеся» на аресты и суды правоохранительных органов? Не желание ли раздуть огонь под этим алхимико-иррациональным котлом «художественного творчества» и толкнуло А.Бренера «испортить» шедевр Малевича в Амстердамском музее, заранее зная, что будет посажен за это в тюрьму? Всячески уходя от суда, «художественность», конечно, сотрудничает с ним, обеспечивая сообщение внешнего и внутреннего миров, а, обеспечив его, мгновенно уныривает в собственную «условность», «метафоричность» и так далее.

«Художественность» - это выведенная на поверхность, не-

редко в чрезвычайно осмысленных формулах, тайна событий, свершающихся в иррациональных внутренних глубинах реальности. Запрет находить в этой информации «прямой», «подлинный» смысл есть мгновенное затопление этой информации в те же самые мутные воды - пусть глубинное, неосознанное там, в неосознанном и пребудет. С той лишь разницей, что омоет своими течениями внешнего человека, ускорив и упростив коммуникацию между внутренними и внешними пространствами реальности. А цену такой «художественности», например, прекрасно знает тот же Григорий Дашевский, прямо называя «расплатой за точную гармоническую фразу» Довлатова «превращение человека - читающего, пишущего, действующего - в добренькую амебу», замечая также, что эту «гармоническую» работу продолжил затем Адольфыч, только амобы у него стали получаться жестокие, злые¹. Превращение человека в амebu (а насколько метафорична эта фраза? как именно выглядит «внутренний человек»? и не полубоваться ли теми или другими его разновидностями мы отправляемся, например, в зоопарк, или погружаемся к коралловым рифам Красного моря?) - это объявление каникул разума, которыми и являются совсем уж небезобидные и во многом брутально-жестокие события в иррациональных внутренних морях и саваннах культуры. Г. Дашевский не говорит, «хорошо» это или «плохо», просто констатируя, что именно за это Довлатов и останется в истории литературы.

«Затопить» художественное как можно глубже, как можно невидимей, но тем не менее как-то контролировать его, расчленив и разделяя его глубинную внутреннюю мглу, весьма осмысленно перемещаясь в ее слоях и зонах, - такой выглядит деятельность Григория Дашевского в качестве литературного критика, да и поэта, со всей присущей этой деятельности двойственностью: открыть, но тут же снова спрятать под артикулом условности подлинные деяния художественности. Возможно, только так и можно решить очередную задачу углубления «Ти-

мея», уведения его, что-то слишком во многих аспектах показавшего себя внешнему зрению социума 20 в., в новую невидимость, в новый, более глубинный «варварский сон» (а критик подчеркивает, что только такой сон и «поддерживает, хранит традицию»). Впрочем, в иррациональных морях есть много «водолазов», работающих совсем в другом направлении, прямо в этих морях открывая глаза разума и памяти, например, Сальвадор Дали, утверждающий: «Я погружаюсь в глубины Иррационального не ради него самого, а в надежде одержать победу над Иррациональным». Или Жан Бодрийяр, который без устали вливает все иррациональные самоотселения европейского разума обратно в разумный европейский строй, отчего моря Иррациональности на глазах мелеют. И, быть может, настанет такой день, когда погружаться и заныривать - всегда с риском для жизни своего внутреннего человека, а значит, и всего себя, - будет уже просто некуда.

¹ Интервью на www.openspace.ru



4. ИДЕАЛЬНОЕ ПРЕСТУПЛЕНИЕ

Иррациональность - ровесница Платона: ровесница самого начала времен, а значит, и наша ровесница, как только мы отступаем в зону его деятельности из любой точки исторического календаря. Будучи открытым и доказанным, иррациональное отношение (*alolon logos*) было воспринято греческой философией как пропасть между божественной истиной и приблизительным правдоподобным человеческим мнением, что означало: боги и люди больше неспособны понимать и знать друг друга, люди отключены от божественного света и блага – источника жизни, а главное – обречен на гибель тот класс полубогов, к которому Платон приписывал всех философов и себя самого. «Урегулировать» этот вопрос и значило спасти полубога-философа, а вместе с ним и всю классическую Грецию – культуру полубогов. Для этого он осознал (увидел, сделал) наполовину иррациональным *каждое* отношение (в том числе и выражаемое целым числом), *каждое* высказывание и *каждый* предмет. Платон сумел срастить правдоподобие и истину в теле одного и того же высказывания (признав при этом, что *прямо истина невыразима*), так что с одной стороны такое высказывание стало правдоподобным рассказом о чем-то (*εἰκόσ λογος, εἰκόσ μῦθος*; от *εἰκόν* – подобие, отраженный образ), а с другой - логосом-что, логосом-предметом, логосом-деянием, логосом-истиной (*αλήθινος λογος*). Первая, рационально-осмысленная сторона такого логоса обращена во внешний мир, к людям, претендуя лишь на правдоподобие. Вторая же, косвенно-иррациональная его сторона, развернута к

истине (а, следовательно, и к богу), проверяя себя на нее через иррационально-тактильный механизм совмещения по наложению¹. Таким же двусторонним является по сути и творение мира в «Тимее». Во всяком случае, только так можно объяснить ряд противоречий его креативного процесса в русле той деятельности по переделу мира, которой занят сам Платон. Ниже мы и попытаемся не пересказать диалог, а реконструировать сам этот креативный процесс.

«Тимей» представляет собой пространственный обстоятельный рассказ о том, как демиург сотворил наш смешанный мир и все сущее в нем. Причем именно в этом диалоге содержится утверждение, что и мы, люди, можем делать это – участвовать в космологических, миротворяющих революциях, если поймем рецепт сотворения от великого демиурга. Рецепт этот вроде бы один – снятие копий (подражаний, изображений - от «эйкон») с умопостигаемых образцов. Однако, способов реализации этого рецепта в «Тимее» оказывается сразу два, причем как будто не совместимых друг с другом. Первым из них творит вселенную демиург. Взирая на умопостигаемый первообраз, он совершает целый ряд разумных ремесленных операций – смешивает, лепит, разделяет, строит, сплетает, выковывает, склепывает, т.е. весьма осмысленно изготавливает те или другие вещи и существа, причем изготавливает их из первичных тел – огня, воды, воздуха и земли. Одновременно творит (рождает) мир и хора, «неизъяснимым образом» снимая с образцов отпечатки, подобно восковой дощечке, а эти отпечатки и становятся вещами, подражающими образцам. Нигде не описывается, как именно в процессе сотворения демиург сотрудничает с хорой. В пассаже, где хора сравнивается с матерью, в роли отца выступает образец. То есть хора, рождая вещи, непосредственно контактирует лишь с образцом. Налицо два совершенно разных способа создания одного и того же мира. Любопытно, что участники сотворения подаются Тимеем всегда как трио. В тех

¹ Подробно об этом механизме мы поговорили в книге «Технологии безмятежности», М.: КДУ, 2010.

трио, где есть демиург, нет хоры. В тех трио, где есть хора, уже нет демиурга. Но и там и там есть образец и есть сотворяемое начало. Демиург и хора демонстрируют поразительно разные способы сотворения подобий: 1) что-то «лепить», взирая на образец, т.е. «лепить» приблизительно, неточно, правдоподобно, 2) непосредственно с самого образца снимать точные отпечатки через то самое иррациональное совмещение по наложению, в котором и осуществляется теперь общение с богом, а, значит, проверка творения на истину. Демиург обеспечивает подражание (μίμησις) образцу, хора же – причастность, причащение (μέθεξις) ему. В итоге создается впечатление, что демиург творит правдоподобный мир подражаний, а в хоре тем временем рождается сам подлинник той же самой вселенной, вселенная как предмет, как некое орудие и деяние (правда, в отличие от подробно описанных действий демиурга, о действиях хоры диалог рассказывает совсем мало, почти ничего). То есть именно хора отвечает на вопрос, чем на самом деле является сотворенный мир в своей совокупности. Этот ответ самой хоры, похоже, и фиксирует (прямо из современного состояния мира, к античности не апеллируя) Ж.Бодрийяр, когда, высвечивая вторичность и неубедительность любого добра, а значит и любой из осуществленных историей систем правосудия, пишет:

Мир сам является *идеальным преступлением*, у которого нет аналога, нет побудительной причины и виновника которого невозможно установить. Мы, таким образом, вероятно, с самого начала принадлежим *преступному миру*¹.

Этот «преступный мир», однако, поразительно непохож на ту безмятежно-прекрасную внешнюю картинку, которую, не уставая любоваться совершенством и красотой творимых вещей и существ, создает и по сей день являет нашим глазам (в том числе и глазам объективной науки) демиург – например, ярко-зеленую солнечную лужайку, на которой нежится в конце фильма «Необратимость» беременная Алекс, словно бы и

¹ Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. – Екатеринбург: У-фактория, 2006. – С. 43.

не было всех кошмарных внутренних событий ее истории. Вот такой реальный мир и создает, одновременно его устраняя и отвергая (то есть так или иначе о себе заявляет) идеальное преступление, причем именно в идеальности, замечает Бодрийяр, и заключается его криминальность. Копии, симулякры, клоны... Демиург симулирует самодостаточность своего внешнего мира, работая с которым, наука симулирует научную картину мира, а мораль симулирует пороки и добродетель. Пробриться через этот симулятивно-седативный слой можно, лишь осознав двучастность творимого мира, а значит увидеть орудие и суть самого идеального преступления.

Итак, прекрасным правдоподобным творением демиурга мир развернут к людям (и в этом мире так согласованно и совершенно живут внешние, чувственно воспринимаемые подобию: старших и младших богов (не сами боги), людей, различных представителей фауны и флоры и т.д.), а «истинным» творением хоры, т.е. собственно деянием хоры - к самому «запредельному основанию». При этом творчеству демиурга и творчеству хоры в диалоге отведены вовсе не равные «доли» рассказа: на протяжении практически всего повествования Тимей подробно описывает дела демиурга, лишь в самой его середине вдруг решая «вернуться к началу» и вскрыть некое «предначало» творения, - то, что раньше первичных тел. Так примерно в центре рассказа появляется «третий вид» - так самая «неизъяснимая» хора, которой отведено не более трех-четырёх страниц прямого, хоть и «странного и необычного повествования» (48d5-6), после чего рассказчик вновь возвращается к творческим занятиям демиурга, от которых больше не отвлекается, за одним очень важным и интересным исключением.

Композиционное и рече-типологическое строение «Тимея» позволяет Ж.Деррида, посвятившему этому диалогу статью «Хора», говорить о том, что хора открывается в диалоге как некая «зияющая дыра, пропасть, щель» (χασμα) прямо посреди здравомыслия демиурга. (То есть если о деяниях демиурга Платон устами Тимея рассказывает, то хору он непосредственно по-

казывает, являет – тем отчетливей, чем меньше о ней говорит). Сложно-ступенчато устроенное вместилище, эта хора-щель все не пуста. Ведь именно в ней мы находим, по мнению Деррида, все мифологические истории, в начале диалога рассказанные Критием, т.е. именно в нее, в хору, и затонула Атлантида (а все мифы, всех религий по сей день живут и реализуются в бессознательном, куда реальность по-прежнему топит реально проигрывать и осуществлять эти мифы довольно большую армию психически больных людей, наотрез отказываясь, однако, выслушать их «отчеты»). В отличие от психической болезни, нередко мгновенно ломающей защиту здравого смысла и утаскивающей человека в те или иные зоны хоры, истории Крития погружают читателя в хорически завернутую композицию рассказа вкрадчиво, безопасно, постепенно – не столько вглубь времен, сколько во внеисторические – предысторические – глубины самой хоры, похоже, многоступенчатой и многоэтажной. Таких этажей в рассказе Крития по крайней мере шесть: 1) Критий пересказывает свой собственный рассказ, внутри которого 2) еще молодой Критий передает другой рассказ, где 3) его прапрадед-тезка Критий, уже глубокий старик, пересказывает для него беседу, состоявшуюся между ним и Солоном, внутри которой Солон 4) описывает происхождение Афин согласно рассказу египетского жреца, который в свою очередь 5) пересказывает некие храмовые письменные источники, в которых и открывается 6) история про ушедшую под воду Атлантиду. Деррида так комментирует устройство рассказа Крития:

Любое повествовательное содержание: баснословное, вымышленное, легендарное или мифическое, становится в свою очередь емкостью для другого рассказа. Всякий рассказ, таким образом, есть вместилище для другого. Существуют только вместилища повествовательных вместилищ. Не будем также забывать и то, что вместилище, место приема или приюта есть наиболее настойчивое определение «хоры»¹.

На дне «повествовательной хоры» Крития в начале диалога

обнаруживается Атлантида, затонувшая прямо в морские владения управляющего ею бога Посейдона. Хора же, разверзшаяся посреди диалога «Тимей», затягивает, подобно пучине морской, в себя весь диалог, а значит и то знание о самой хоре, что пусть «неизъяснимо-странно» и не очень понятно, но все же явлено в этом диалоге. Хора на самом деле затягивает, затопляет в себя – не только повествование, но и само творение демиурга. Впрочем, об этом рассказывает уже диалог «Политик».

Если в «Тимее» описывается лишь то, как демиург творит свой «живой космос», то в «Политике» этот космос показывается уже непосредственно живущим – он «вождедеет», «поворачивается вспять», «вспоминает», «попечительствует» и т.д. (Политик, 272-273). При этом он соблюдает наставления своего демиурга «вначале – строже, позднее же – небрежнее». Вот так и получается, что он постепенно затягивается в хору, уходит под воду рационального знания.

Когда космос отделился от Кормчего, то в ближайшее время после этого отделения он все совершал прекрасно; по истечении же времени им овладевает состояние древнего беспорядка. Потому-то устроявшее его божество *вновь устрояет* и упорядочивает космос (269с-273е).

Хора и определяется в «Тимее» как некий первобытный беспорядок, который предшествует сотворению мира демиургом и в который мир вновь и вновь ввергается, погружаясь в пропасть неведения, превращаясь в новую затопленную Атлантиду – т.е. хору, понятия не имеющую о себе самой, вынуждая творца вновь и вновь «устроить» мир («Ваша память хранит лишь один потоп. Между тем таких затоплений в истории было множество», - подчеркивает Критий). Беспорядок хоры вместе с тем довольно странен. Ведь хора все же смогла упорядочить первичные тела, самостоятельно отделив огонь, воду, воздух и землю друг от друга. Возможно, подобно тому, как небытие у Платона некоторым образом все же есть (причем исполняет весьма важные для реализации бытия функции), так и хора есть беспорядок, тем не менее каким-то иным, внерас-

¹ Деррида Ж. Эссе об имени. – М., СПб.: Алетейя, 1998. – С. 171.

судочным, недемиургическим образом расчерченный. Хора – это также безумие, умалишенность, но безумие весьма систематизированное, упорядоченное, т.е. отнюдь не хаос. Подобно тому как только бесформенность, согласно «Тимею», может, не искажая, принимать отпечатки формы, так лишь безумию под силу принять и явить отпечатки истины (демиург для этого слишком благоразумен и здравомыслящ сам). В «Государстве» Сократ прямо заявляет, что только через безумного человека вещает (становится видимым) бог. Хора подается в «Тимее» также как абсолютная лишенность блага, света. Но, следуя все той же тимеевой логике, приходится признать: лишь абсолютному отсутствию блага под силу благо уловить, лишь тьме под силу принять и явить весь свет.

Так сотворенный мир «Тимея» оказывается таким же двусторонним, как логос Платона, причем истина, целокупное знание и первичные, еще неотредактированные бог-образец и мир-образец остаются в той стороне мира, который рождает «темная», «непроницаемая» хора, - та самая «необходимая» причина, предшествующая творению наряду с первообразом. (Ж.Деррида утверждает в своей статье, что функции хоры в диалоге выполняет сам «божественный Сократ», в чем этот силен, очевидно, не находит ничего зазорного). Во фрагменте 68e-69a диалога, - уже в сторонке, уже вдалеке от страниц, прямо посвященных необходимой причине – хоре, прописывается крайне интересная связь между двумя причинами сотворения и соответственно двумя сторонами сотворенного мира:

Должно различать два вида причин – необходимые и божественные – и отыскивать во всем причины второго рода, дабы стяжать через это для себя блаженную жизнь, насколько природа наша это допускает, а уже ради них нам следует заниматься и причинами первого рода, поняв, что при забвении необходимости немисливо ни уразуметь, ни схватить, ни вообще как-либо приблизить к себе то единственное, о чем мы печемся.

Поскольку таким «единственным устремлением» не раз на-

зывается как у Платона, так и у неоплатоников высшее благо и свет, то получается, что именно хора – единственный способ приблизить и схватить это самое высшее благо – живого светлого бога. Именно в этом смысле хора и оказывается орудием и деянием – орудием поиска высшего блага и деянием схватывания его с последующей передачей в руки «божественной» причины – демиурга (к чему демиург, впрочем, побуждает хору то силой, то чарами переубеждения). Но передается высшее благо демиургу, как показывает диалог «Тимей», - уже в виде перемолотых в муку и отделенных друг от друга первичных материальных тел. Но в таком случае получается, что высшим благом для демиурга и его людей и является именно тело. Тело – как единственное, о чем они пекутся. Тело – как главная цель всех устремлений божественных душ, «тело как самый прекрасный и совершенный объект потребления», как главное «благо» мира. Нонсенс? Однако, если внимательно выслушать как участников Платоновых диалогов, так и ярых апологетов и толкователей его текстов неоплатоников, это уже не покажется чем-то странным – кощунственным или удивительным. Ведь все «мудрые мужи» крайне озабочены собственной метампсихозой – вечным перерождением в новых и новых телах (согласно Плотину метампсихоза доступна лишь избранным бессмертным душам), а поставку тела способна обеспечить лишь хора, как-то обработав самого бога в своих глубинах.

О боге и богах применительно к Платону крайне трудно говорить. Отчасти и потому, что он поступает подобно древнеегипетским скульпторам, посадившим на входе в храм Рамзеса III в Абу-Симбеле сразу четыре статуи Рамзеса, в первом храмовом зале в виде колонн разместив еще восемь, - говорят, чтобы было непонятно, где же настоящий Рамзес. А древние египтяне тем, в частности, и интересны, что многие их правители воздвигали храмы не богам, а самим себе, где боги их лишь так или иначе обслуживали. Так и полубог в Греции во многом заместил собой богов, превывсив их в плане могущества, возможностей и полномочий, что замечают многие исследова-

тели. Кому строит храмы в своих текстах Платон? Полубогу, конечно. Кем является демиург, посредник между мирами? По признанию многих исследователей, также полубогом, хоть Тимей нередко и называет его богом. В диалогах Платона вообще упоминается и действует великое множество самых различных богов, ряд которых к тому же являются лишь подобиями того или иного бога, так что понять, где же «настоящий» бог практически невозможно, если относительно богов не действует та же схема: «образец»-«копия». Впрочем, и она не совсем срабатывает, если учесть, что сотворение обоюдоострого логоса сопровождалось у Платона сменой ролей: место верховного божества занимает теперь полубог, а доисторические человек и бог изрядно отредактированы. Платону удалось в своем логосе склеить бога и человека в весьма странно устроенного полубога, тем же самым логосом-полубогом разрезав «первичного» (и разумеется, доисторического, предысторического, а потому в истории никогда и не появлявшегося) бога на внешность (идею) и некий внутренний «жизненный состав». Внешность была явлена демиургу в виде первообраза, а вот «внутренний жизненный состав», похоже, и отошел для неких темных и непроницаемых работ «хоре», на поверхность сотворения платонического мира выброшенный ею уже в качестве первичных тел – мелко-посеченным, множественно-разделенным. Причем первообразу (внешности бога, внешности его мира) и тому божественному «составу», что достался хоре, ни при каких обстоятельствах не дозволено встретиться: первообраз ничего в себя не приемлет и сам никуда не входит; хора же приемлет все, кроме первообраза. Разделенным на внешнего и внутреннего людей оказался и каждый человек (также как и низведенный до смертного человека «первичный» бог). Так человек и был индивидуирован, превратившись в некое замкнутое существо, не способное войти во внутренний мир собственной жены, детей, друзей, то есть отделенный непроходимой преградой даже от близких людей и при этом проходящий мимо незнакомца, с которым, быть может, наиболее тесно связан в

собственном внутреннем опыте, от которого также на уровне сознания и памяти отсоединен.

Такое ощущение жизни сразу в двух непересекающихся мирах свойственно многим современным людям (в противном случае не было бы тех «новых читателей» у стихов «Рассеянной массы» М.Айзенберга, что способны узнать себя в них «внутренне разрезанными», а Марина Тен не написала бы песню «Мы здесь и где-то еще»). Например, Лиля Г., весьма благополучная и привлекательная особа, состоявшийся дизайнер, прекрасная жена, мать двух прелестных детей, неоднократно признавалась мне, обводя рукой свою стильную и красивую гостиную с копошащимися на диване малютками: «Знаешь, мне кажется, что все это сон, что все это происходит не со мной, а я сама живу где-то там, не знаю даже, как лучше объяснить, и я там совсем другая, более настоящая». Похожей интуицией не раз делился со мной и Сергей К., сетуя, что его не знают даже близкие друзья, потому что наиболее ценными для себя он считает свои приключения в пространствах внутренней жизни, которыми он не в состоянии поделиться ввиду отсутствия самого словаря, который позволял бы об этом хоть сколько-нибудь внятно говорить. Наконец, тема внутреннего общения разделенных внешней жизнью людей начинает все чаще появляться в тех или иных художественных текстах. Одним словом, интуиция эта, похоже, сегодня весьма распространена – причем не только через литературную рефлексию, но и прямо в обстоятельствах той или другой частной жизни, как реальная жизненная проблема, нередко самая настоящая драма. И вот эта драма как раз одноименна главному герою нашей книги – телу. Тело – это тот «продукт», через который взаимодействуют хора и демиург. Непосредственно причащаясь образцу, хора передает демиургу первичные тела, из которых он «лепит» мир, подражая внешнему виду образца. Тело – это та грань, что и разделяет мир на внешнее и внутреннее пространство. Причем первичные тела, поставленные демиургу хорой, являются

телями еще отнюдь не в известном нам смысле слова: они не несут весь спектр чувственных удовольствий и страданий, как и не предопределяют смерть живых существ. Такими, - правда, с акцентами на их красоту и совершенство, - их делает уже демиург.

Первичные тела, конечно, обособились в хоре, - замечает Тимей, - но «в них не было ни разума, ни меры: хоть огонь и вода, земля и воздух являли кое-какие приметы присущей им своеобразности, однако они пребывали всецело в таком состоянии, в котором свойственно находиться всему, чего еще не коснулся демиург» (Тимей, 53b-c).

А находились они в таком состоянии, что не являлись (во всяком случае известным нам способом и сполна) чувственно ощущаемыми. Они не умели обрезать, порезать, охладить, пронзить, расщепить, согреть, зацепить, уколоть и т.д. и т.п. Доступными органам чувств человека (а вместе с тем и агрессивными, несущими не только удовольствие, но страдание и смерть) первичные «тела» сделал, согласно «Тимею», именно демиург, не хора. То есть таковы они, согласно Тимею, вовсе не по причине необходимости. Какими они были до работ демиурга, мы можем только догадываться. Демиург же привел их, по словам Тимея, «к наивысшей возможной для них красоте и к наивысшему совершенству из совсем иного состояния» (53b). Это состояние хоть и выглядело как «беспорядочное» движение, но, очевидно, являлось преисполненным жизненной энергией. Например, космос демиурга живым в диалоге «Тимей» мы еще не видим, как не видим живыми людей и других существ, демиург их пока что лишь изготавливает. Но именно бурлящей жизненными силами, прямо-таки сотрясаемой ими, и рисует рассказчик хору, в которой одни тела куда-то неслись, другие отлетали, третьи оседали и т.д. и т.п. Упорядочивая первичные тела, демиург в сущности упорядочивал, пускал по каналам определенных форм, чисел и пропорций именно освобожденную жизненную энергию, которой они даже не столько были наполнены, сколько являлись (52e-53a) – и одновременно не-

ким живым субстратом плоти с неизвестными человеку чувственными характеристиками... Быть может, хора поставляет демиургу не только субстрат тела, но и саму жизнь «первичного» образца... И именно здесь (хоть и рассуждая об операциональных молекулах, в которые в современном обществе превратились «индивиды» из-за непосильных потуг во что бы то ни стало реализовать иллюзию, и о копировании, клонировании – в самом широком и самом современном смысле слова – как неизбежном сопровождении этого процесса) Жан Бодрийяр и заявляет: «Мы находимся во власти преступления, влекущего нас в зону совершенства»¹.

Основой как преступления, так и совершенства в «Тимее» становится процедура уподобления (и последующего клонирования) через внедрение в иное некой унифицированной формы. А именно двух разновидностей треугольников – равнобедренного и неравностороннего. Из этих крошечных треугольников в различных их комбинациях демиург и составляет тела огня, воздуха, земли и воды, не уставая восхищаться их красотой и совершенством, так что они могут и отличаться и перерождаться друг в друга (более не нуждаясь в «услугах» хоры). Различными способами сложения этих треугольников, а также варьированием их размеров достигается и «пестрейшее разнообразие» видов «первичных тел». Наконец, ими же объясняется и воздействие этих тел на органы чувств человека. Например, огонь жжет в силу остроты своих крошечных граней и т.д. и т.п., в диалоге все это выписано тщательно, выпукло, с удовольствием и во всех подробностях. Этими же треугольниками объясняется и разрушающее воздействие первичных тел на тело человека, в конце концов ведущее его к старости и смерти.

Остроту чувственного восприятия дает телам именно умопостигаемая форма – таков единственный вывод из «Тимея». Геометрическое тело, вобравшее в себя и оформившее собой добытую хорой живую плоть, и есть то, что приносит удовольствие и боль, телесную радость или страдание, приту-

¹ Бодрийяр Ж. Указ. соч. – С. 144.

пляя прелесть не проникающего, не ранящего прикосновения. Треугольник без жизни – это и есть тело-старт. Жизнь в треугольниках – тело-финиш. Так тело и становится драмой сразу с несколькими участниками:

- демиургом в лице «бессмертных душ» с системой их метафизики,

- безлично-коллективной хорой со всеми обитающими в ней религиозными упованиями и мифами, а также биологическими инстинктами, уведенными в бездны бессознательной жизни флоры и фауны,

- геометрией в лице ее оживших и деятельных треугольников, октаэдров, пирамид, квадратов, кубов;

- доисторическим (никогда не попадающим в зону видимости истории) «образцом», на этаже внешнего, исторического мира представленным лишь в подражаниях своей внешности, а также в некой невидимой в системе коллективного восприятия составляющей всего сущего, в том числе и самых разных людей (не тело, не душа, не ум, а некая жизненная основа, в них замешанная).

И это так важно – услышать его голос, хоть однажды поговорить от его лица, что мы и сделали в первой и второй частях нашей книги, предоставив ему с помощью целого ряда «ассистирующих» лирической героине «субъектов» местоимения как первого, так второго и даже третьего лица, – а ведь их, наверное, много, таких образцов, растянутых по пропорциям телесно-умственных смесей внешнего мира (впрочем, неоплатоник Плотин уже прямо называет и душу и ум телами, созданными из материи другого уровня, нежели чувственная, потому и можно говорить – растащенных и растянутых по пропорциям вселенского Тела).

При затапливании демиурга и его знаний в хору все участники начинают взаимодействовать внутри нее (при сохранении всей безмятежно-прекрасной внешней картины мира). Выход - выплеск - хоры вовне, за свои пределы, во внешний мир выглядит как приступ личного или коллективного безумия

(психическая болезнь, Гитлер и вторая мировая война и т.д.). Но если тело и является безумием, то весьма здравомысляще устроенным. Правда, здравомыслие это может показаться слишком страшным – например, выявив планомерный характер некоторых самых жутких и, казалось бы, бессмысленных преступлений фашизма – огня Хатыни, производящего концентрированную боль. Но именно из боли, как проговаривается хора, и добывается историческое время, вместилище всех возникновений, и тем самым продлевается всемирная телесная история... Это время не просто есть, оно вынуждено все время добывать себя. Быть может, именно потому демиургу и понадобилось сделать первичные тела достаточно острыми, ранящими, болевотворными, не просто чувственно ощущаемыми (ведь до обработки треугольниками демиурга «первичные тела» тоже имели некое чувственное своеобычие), а остро ощущаемыми (даже верх наслаждения принято называть «острым наслаждением», не говоря уже об «острой боли»).

- Но постой. Ты говоришь о треугольниках так, словно разделяешь представления Тимеея именно о таком устройстве материальных тел! Слово бы ты встретила в систему его мировоззрения.

- Да нет, не совсем. Речь в «Тимее» идет не об устройстве мира – только об его устраивании. При этом весь Платон, весь его корпус есть такое устраивание мира на деле. Платон ведь сам – окрестность начала: философского логического мышления, например. Здесь такое мышление лишь устроит себя, ну и одновременно устроят свой предмет – то есть сам видимый внешний мир – тот, что дальше и в самом деле станет внешним видимым миром для глаз культуры, уже не способных фиксировать саму «мастерскую», где он был изготовлен. Поэтому Платон значительно превосходит науку по зоне обзора и полномочий. Ведь наука имеет дело всегда лишь с уже устроенным, уже наличным, уже готовым миром. То есть сам предмет у науки и у Платона – разный. К тому же демиург устроит тела не где-нибудь, а в хоре, т.е. своего рода безумии. Потому



современному человеку эти треугольники и кажутся бредом. Хотя в 20 в. и появилось множество книг, проводящих связи между «Тимеем» и постэйнштейновской физикой. Мол, Платон – предтеча. Но дело не в этом. «Готовый» физический мир, разумеется, с позиций научного мышления выглядит и устроен совсем по-другому. Но «Тимей» - это еще не внешний видимый мир (наука – лишь одна из функций такого внешнего мира), а его невидимый подземный этаж. И потому только он и может рассказать, зачем, например, в «совершенном мире» нужны смерть и боль – наука этого уже не знает, и, как признают многочисленные ученые, – принципиально не может знать. К тому же мы договорились быть непредвзятыми читателями «Тимея», т.е. посмотреть, как будет выглядеть мир, если мы не будем вмешиваться в Тимея своим собственным «научным» мировоззрением. Вот Платон с помощью своих преданных комментаторов неоплатоников нам и объясняет, что не только боли нет без тела (что очевидно), но и тела тоже нет без боли и страдания, телу, по их мнению, сущностно необходимых, – быть может, потому, что являются источниками неустанного порождения исторического времени, сложно устроенного вместилища тела, а следовательно и тел.

Вспомнив про боль (осознав, что боль – это тоже дело рук демиурга-творца), уже трудно считать совершенным и прекрасным треугольное тело того же огня, любоваться им вместе с демиургом. Впрочем, мы далеко не первые, кто испытал в связи с «Тимеем» подобные чувства. «Тимей» вообще – зона не первых чувств.

5. СУПРЕМАТИЗМ МЕДУЗЫ

Демиург «Тимея» творит *совершенный* мир, - это не раз подчеркивает в своей речи Тимей и по ходу рассказа искренне, в подробностях любит совершенством тех или других деталей творения. Например, совершенными, прекрасными телами огня, воздуха, воды и земли, упорядоченными демиургом с помощью треугольников и пропорций, совершенными и блаженствующими небесными телами и т.д. и т.п. Одним словом, совершенство сотворяемого демиургом мира не ставится под вопрос ни Тимеем, ни внимающими ему Сократом и Критием – напротив, явно вызывает согласие и восхищение. Между тем, неоплатоников мы находим уже в яростных спорах о том, как может быть совершенен мир, допускающий зло, и вообще о добре и зле применительно к творцу, творению и хоре «Тимея». Плотин утверждает, что злом является хора-материя. Плутарх называет это «нелепейшей мыслью», называя источником зла неразумную активную душу. Прокл же пытается выявить и обосновать двойственный онтологический статус зла (зло одновременно и существует и не существует), которому дает название *παρυστοτατῆς* (что это значит, подробно рассмотрено в книге Т.Бородай «Бог и материя у Платона»). Одним словом, именно совершенство творения и становится едва ли не главной темой неоплатонических апологий Платона и демиурга его вселенной. Тем, в частности, крайне и интересна книга Т.Бородай, что творчество демиурга подается автором в обрамлении неоплатонических интерпретаций, выявляющих

проблему добра и зла, как неотъемлемый контекст «Тимея», то есть любого совершенства.

Ведущий специалист по «Тимею» в России, Татьяна Бородай начала свое изучение «Тимея» с того, что по заданию своего научного руководителя А.Ф.Лосева еще второкурсницей МГУ переписала весь греческий оригинал от руки – чтобы лучше почувствовать его, погрузиться в его языковую плоть. Итогом ее многолетних исследовательских трудов и стала книга, выпущенная в 2008г. издательством Савина при поддержке РГНФ. Особое место в книге занимает изложение различных аспектов античного мифа о демиурге и анализ семантики слова «демиург» в диалогах Платона. Подробно проанализировано также слово «хора» и мутация его повседневных значений в философский термин. Эта «хора», как мы помним, - огромная философская (и жизненная) загадка. И именно в этом ценность этой книги - прояснить «темное», разгадать «неразгадываемое», рассмотреть «непроницаемое взгляду».

Вопрос о «хоре» есть вопрос о том, как же, где, когда и из чего делается (или добывается) сама материя – и не только как термин, но и как основа телесной воплощенности реальности, то есть одновременно и как термин, и как сама такая основа (а биометафизическая реальность демиурга - и это очень важно чувствовать и понимать, - вовсе не является всем, что есть в мире, хоть и пытается стать - а точнее реально становится - способом организации этого всего; но что или кто, и зачем именно так ею организовывается? - Если бы я смогла, то сопроводила бы последний вопрос яростными воплями будильника, чтоб, всякий раз, наткнувшись на него, читатель бы взрагивал и пробуждался от того сна, которым неизбежно становится чтение любого текста). Это вопрос о той самой «хоре», что без устали реализует себя в самых разных творческих и житейских дискурсах (что мы и пытались показать в предыдущих главах), но в силу все тех же особенностей коллективного (хорического по сути) восприятия не узнает вопрос о «хоре», как вопрос о себе.

Ведь подобно тому, как антиковедов навряд ли заинтересует в связи с «Тимеем» творчество группы «Наутилус-помпилиус», так и ее лидер скорее всего никогда не купит и не прочтает книгу о «Тимее», просто не видя между «Тимеем» и собой никакой связи. Как не видит такой связи психоанализ, музыка, поэзия, тот или другой «далекий от философии и искусства» имярек, живущий, так сказать, не художественными интерпретациями жизни, а самой жизнью. Не интересоваться собой – один из способов коллективного функционирования «хоры». Причем не просто не интересоваться, а нередко вступать в отношения неприязни, порой зависти, порой вражды (а в диалоге «Филеб» Платон показывает, как важны эти чувства, ведь они по сути являются формами неосознаваемого сотрудничества, и еще, что мудрому философу просто необходим «глупый друг») – в те коммуникационные телесные механизмы, о которых мы уже упоминали в связи с «Бесами» Достоевского. Известная ирония реальности заключается в том, что один из самых центральных, главных ее вопросов разбирается в книге (мы имеем в виду книгу «Бог и материя в диалогах Платона»), вышедшей тиражом в 1000 экземпляров. Но «хоре» больше, наверное, и не надо: если «хора» и соглашается что-то знать о себе, то только вот так – предельно дозированно и локально.

Предматерия (хора) Платона сложна для понимания и в известном смысле просто «не укладывается в голове», тем более что сведения о ней получены и самими участниками диалога в результате некоего «незаконнорожденного умозаключения». Увидеть и тем более понять хору Платона - это все равно что выйти за пределы самой логически-иррациональной системы реальности. Любой разговор о хоре фактически запределен. Автор книги «Бог и материя в диалогах Платона» не столько выходит за эти пределы, сколько заглядывает в эту запредельную область (она запредельна лишь для «хорического» коллективного восприятия, но довольно широко представлена в мире, ее просто не видно в оптике реальности) из текстов прямых

комментаторов Платона – Плотина и Прокла Диадоха, а также целого ряда других источников и свидетельств. Они-то и подчеркивают, что, чтобы быть, материальная телесность должна возникать снова и снова. Совершенный мир невозможен без постоянного телесного возникновения и гибели, - в этом сходятся Плотин и Прокл. И именно здесь берет свой исток извечный вопрос Добра и Зла, который, следуя логике сотворения, Т.Бородай представила в своей книге - как специальным разделом, завершающим книгу, так и переведенными ею трактатами неоплатоников с весьма характерными названиями: «Против гностиков (против тех, кто утверждает, будто творец мира зол и мир плох)» Плотина и «О самостоятельном существовании зла» Прокла Диадоха. Логика книги в целом показывает: проблема добра и зла неотделима от деятельности демиурга в «хоре», она рождается вместе с ним и, наверное, только вместе с ним и сможет отмереть. Трактаты же Плотина и Прокла, рассматривающие «Тимея» именно с этой стороны, выявляют по ходу дела интересные и отчасти неожиданные взаимосвязи между вечным бытием и возникновением (рождением и гибелью смертных существ), радостью и страданием, высшим благом и способами приобщения к нему, совершенством и злом.

Выбрав в качестве опорных точек своих рассуждений, как показывает Т.Бородай, следующие «схемы» соотношения зла и блага: 1) зло противостоит благу и бытию; 2) зло существует только благодаря благу и бытию, как «приживальщик»; 3) зло есть непопадание в цель, ибо совершается оно всегда ради блага, Прокл позволяет себе между тем весьма пространные пассажи, где со ссылками на Платона утверждает, что совершенство просто невозможно без зла, что зло есть необходимое условие совершенства мира, что боль и страдание (в особенности боль и страдание тела) необходимы для совершенной вселенной. В свою очередь совершенство мира мыслится им как обеспечение иерархического доступа к благу. Все сущее распределяется Проклом по трем ступеням, в зависимости от

близости к нему. Из смертных людей доступ к благу получают только избранные, «лучшие» души, а процесс приобщения к благу определяется как «пир и праздник». Все остальное по сравнению с этими «яствами» – лишь «мнимое пропитание»¹.

Для существ, стоящих на низших ступенях бытия, Прокл даже вводит понятие *το δευτεροῦς αγαθόν* – вторичное благо, что напоминает пир у сирийского султана, описанный в документальной книге Агаги Кристи – сначала из огромного чана с рисом и кусками мяса ест сам султан в обществе двух-трех самых почетных гостей, затем чан передается гостям рангом пониже и т.д. вплоть до слуг, которым остается лишь промасленный рис, и бездомных нищих, которым не достается ничего. В этом смысле зло по Проклу – лишь лишенность блага, вечный неутолимый голод, который и создает, возможно, самую энергию устремленности к нему, этот мощный ток между полюсами «плюс» и «минус», и в этом смысле, конечно, служит механизму приобщения к благу. Ведь такая устремленность – и есть бытие, подчеркивает Прокл. Это устремленность к некой «трансцендентной причине», а эта *ετεκεῖνα αἰτία* и есть благо. Т.Бородай переводит это словосочетание как «потусторонняя причина», но можно перевести, наверное, и как «запредельное основание», всегда остающееся там, за линией «загиба горы» коллективного мировосприятия, скрывающегося на самом дне всех вод бессознательного, которое, похоже, и оказывается запредельным невидимым «небом» вселенной «Тимея». Основание, которое из системы разума бытия уже совсем не видно, но на котором, похоже, и свершают все те «божественные пиры и праздники», о которых с таким восторгом рассказывает Прокл Диадох, избранные «бессмертные души» (ведь по внутренним мирам перемещаются лишь внутренние люди, в известном смысле – тела самих душ), - то есть свершают свои «пиры» прямо в самых обычных буднях, но так, что эти пиры никто не видит, даже если смотрит прямо на них – таковы настройки

¹ Цит. по: *Бородай Т.* Указ. соч. – С.239.

коллективного зрения. На подходах к этому основанию царит жесткий контроль, который осуществляют, в частности, герои-полубоги (к числу которых Платон относил философов), выдворяя из зоны вкушения блага «падшие» души. Но если они «пали», то почему же не выпали из зоны блага сами, почему их, «павших», нужно в зону их падения насильно препровождать? Так или иначе, Прокл пишет:

герои справедливо наказывают их, ведут их вниз и не выпускают оттуда до времени, следуя в этом закону вселенной. Находиться внизу, проявлять жестокость и карающий гнев не противоречит природе некоторых героев; так что же здесь плохого? Вселенная использует их как орудия спасения; точно так же она использует хищников для пожирания слабых и больных животных¹.

В зоне близости к благу, одним словом, царит все та же борьба за существование, за «кусочек хлеба», за наилучшее место под солнцем. Но что это за зона? Вокруг чего или кого она?

Запредельная причина отождествляется у Платона и неоплатоников, как правило, с Единым. В современном мире разъединенных субъектов внешней жизни – будь то люди, дискурсы, другие явления и «вещи», строго расклассифицированные по «плохим» и «хорошим» ячейкам категориально-видового расщепленного мышления, – соединение, сживание разрезанных им тканей и осуществляется в хорических глубинах бессознательного – чем глубже, тем единой, причем взаимосвязи устанавливаются самые с позиций здравого смысла немислимые и невообразимые (например, между болью и историческим временем). Именно здесь система Тимея начинает действовать как единый слаженный организм, уподобляющийся и заслоняющий свою главную цель – тот самый «единый образец» (еще не разрезанный логосом Платона мир), дающий ему спасение и жизнь. При этом становится понятной и запредельная восьмая аксиома «Начал» Евклида, постулирующая тот очевидный

¹ Цит. по: *Бородай Т. Указ. соч.* – С. 232-233.

факт, что геометрические тела, совместившиеся по наложению, равны между собой. Снятие хорой отпечатка с образца – тоже ведь акт совмещения по наложению. Вот оно, все величие греческой геометрии. Ее внутренний сюжет, ее реальное деяние. Восьмая аксиома есть, быть может, лишь предписание, приказ, инструкция – совместившимся «объектам» через ситуацию наложения уравниваться, именно в этот момент и свершив акт взаимообмена и смешивания «жизненного состава» образца и геометрического тела копии, так что на поверхности жизни они будут уже ничем не отличаться друг от друга, будут абсолютно равны – обычные люди, обычные темы, все то же тело (как все тот же ниоткуда не взявшийся субъект). Причем свершается этот акт, как подчеркивает и сам «божественный Платон» («божественный» – обязательный эпитет для Платона у Прокла), в грёзах, во сне – во всех смыслах этого слова и этого занятия, – как в самом обычном состоянии сна, предписанном всем живым существам био-бытовым распорядком будней, так и в абсолютном сне сознания, который психоанализ называет применительно к человеку термином «бессознательное» (неслучайно ассоциируя его с морской пучиной), но который во всей красе демонстрируют нам скорее фильмы об обитателях морских глубин. Ведь именно там, в глубине морей обнаруживается четко-геометризованная жизнь Евклида. Например, живые, довольно крупные, хоть и плоские как сама геометрическая поверхность, и очень живописно раскрашенные ромбы, квадраты, круги, полукружия и более сложные геометрические формы придонных скатов (все они к тому же вырабатывают электричество, а ряд разновидностей имеет на своей нижней поверхности прямо-таки человеческие, хоть и несколько жутковатые, лица, с человеческими глазами и губами; причем если у одних видов скатов глаза обращены прямо ко дну, то у других уже «вылезли» на внешнюю поверхность тела, словно бы запустив сквозь воды некий визуальный сигнал) – вот она, ожившая геометрия Евклида в действии, геометрические

тела, получившие собственную жизнь. А вот алеутский скат, фотография которого приведена на цветной вкладке, чем-то напоминает слона - точнее «художественно-плоское» живое изображение его головы (вспомним о «слоновых проводках» Ю.Лейдермана, сложно протянутых сквозь все пространства «третьего мира», скрывающегося за «загибом горы» рассудочного сознания; что случается со знанием, заключенным в концлагерь слоновьей головы?). Глядя на этого ската, мы наглядно видим все, что пытались рассмотреть практически во всех книгах нашего проекта - ту самую, причем живую и действенную, первичную Иррациональность - иррациональность квадрата, так называемый корень из двух, с работы над которым и началось демиургическое искусство Платона. Мы видим на фото и то «прекрасное животное», целым рядом разновидностей которого Платон и населил государство Сократа (в буквальном смысле слова; вот так и выглядит, пожалуй, тот самый первый платонов «внутренний человек», затонувший в бессознательное, иррациональное, и инстинктивно-сонно, но очень точно в нем работающий). Видим и продолжающий диагональ этого биологизированного квадрата длинный извилистый хвост с зубринками, как раз и подающий электричество (а словом $\delta\nu\nu\alpha\tau\iota\varsigma$ у Платона передается как «диагональ квадрата», так и «энергия»). Мы только не видим, откуда эта иррациональность черпает энергию и жизнь, куда именно ее извилистый числовой хвост вонзен. Но именно он и обеспечивает ту рану на образце, наглядным выражением которой становится то самое сечение, о котором мы говорили во втором диалоге о Платоне. Быть может, именно в такой живой первичный квадрат и объединяются в какие-то «специальные» моменты обитатели хоры? Модуляция крайне рискованная, но с позиций иррациональных законов хоры вполне правомерная: в чем может быть «виноват» скат? Нелепость вопроса заведомо отменяет его постановку, а «зло» абсолютно и тоже заведомо погашает себя.

Геометрически безупречно «продуман» и класс медуз. Чего

МОРФОЛОГИЯ ФУНКЦИЙ ТЕЛА



**ПРОЕКТ
АТЛАНТИДА**

Фотография
Алексея Орлова
«Алеутский скат»

**ИРРАЦИОНАЛЬНОСТЬ
КОРНЯ ИЗ ДВУХ**

МОРФОЛОГИЯ ФУНКЦИЙ ТЕЛА



Нicas «Анатомия медузы. Вид снизу»
(спасибо клубу www.starichki.ru)

СУПРЕМАТИЗМ МЕДУЗЫ



Тен Сен Хо «Лунный сад» (Холст, масло)

МЕДУЗА-ЛУНА. ИЗ «ЦВЕТКА» В ТЕЛА

стоит только медуза «Португальский фрегат», способная вытянуть свои растягивающиеся в 80 раз щупальца (прямо как «внешний субъект» импульсы своего «внутреннего человека») на 30-50 м от собственного местоположения в море. Медузой же, приведенной на фотографии, кажется, проговорился сам «Черный квадрат» Малевича - цепкими свастическими «пальцами» (или косами - в сельскохозяйственном смысле) обеспечивающий новыми лепестками «цветок» реальности. Вот он, живой супрематизм (а супрематизм – это уже не просто геометрия, это геометрия энергийных жизненных сил вселенной).

Геометрия плюс биология, изготовление плюс порождение, знание плюс затонувшая Атлантида - на этом стыке и работают демиург и хора «Тимея». Так что данные иллюстрации к нему представляются нам вполне правомерными. Как и те абсолютно правильной формы живые стремительно движущиеся шары, в которые сбиваются косяки сельди, атакуемые жаждущими полакомиться дельфинами и акулами – впечатляющие, динамичные океанические пиршества... Хора, кажется, геометрически проработана во всех своих аспектах. Фильм BBC «Голубая планета» и вообще поражает воображение стереометрической правильностью своих стремительно движущихся и филигранно-согласованно перестраивающихся «живых» фигур. То есть поражает, во-первых, безупречным геометрическим совершенством, а во-вторых, поразительной согласованностью движений десятков, сотен и даже тысяч «особей», которой синхронному плаванию людей и близко не достичь: чем глубже в неведение хоры – тем согласованней и единой ведет себя телесная реальность. Так ли далека эта биометрия от креативной геометрии человека, высшие и самые вожделенные формы которой Прокл прямо называет «праздниками и пирами», где избранные «бессмертные души» причащаются Благу и Свету? Не в эту ли цивилизацию и превратилась (затонула) Атлантида, которую безрезультатно уже много веков ищут различные энтузиасты, не желающие узнавать в каком-

то там придонном скате или «банальной» медузе ее человека, затопленного «богами» «Тимея» в геометризованный подводный мир (и не только собственной души)? Интересно, что начавшись рассказом об Атлантиде, скрывающейся на самом дне многоступенчатой «хоры» рассказа Крития, диалог «Тимей» заканчивается рассказом о рождении «водного рода существ». А в животных, согласно «Тимею», перерождаются люди, - тем «ниже», чем они «глупей» - то есть сам процесс творения уже есть ускользание в хору; демиург творит не какой-нибудь, а планомерно ускользающий в хору мир. Вот что рассказывает «Тимей» о происхождении обитателей морей и океанов:

Четвертый, или водный, род существ произошел от самых скудоумных неучей, души которых были так нечисты из-за всевозможных заблуждений, что ваятелям тел стало жалко для них даже чистого воздуха, и потому их отправили в глубины – вдыхать мутную воду, позабыв о тонком и чистом воздушном дыхании. Отсюда ведет начало порода рыб, устриц и вообще всех водяных животных, глубинные жилища которых являют собою возмездие за глубину их невежества (92 а-с).

Так «необходимая причина» мира, вечная и тождественная «хора» воссоздается в результате последовательного творения мира внутри нисходящей иерархии его живых существ – живая, видимая и действующая, абсолютно «неразумная» и бессознательная хора, хора внешнего мира, его материализованное «зло», без которого тем не менее, как не устает подчеркивать Прокл, мир не был бы совершенен. Каковы метафизические и миротворяющие функции этого «зла» – вот этого ската и этой медузы, являющих собой совершенные биогеометрические мыслеформы? Почему высочайшее из мыслительных искусств, не раз воспетых Платоном - геометрия (скат – правильный квадрат, медуза – правильный круг) встретила с биологией в «мутных водах» неведения? Впрочем, мы говорили, что «разрезанные» во внешнем рассудочном мире курсы срастаются, объединяются, тем самым и коммуницируя,

именно в хоре, пытаясь уподобиться «единому образцу». И, возможно, именно эта медуза, обеспечивая телесное единство, и встает Луной всякого телесного сада, где свастический цветок ее анатомии распадается так похожими на его элементы формами индивидуальных тел, лишь подчеркивая его «затопленно-атлантический» и, конечно, иррационально-связный характер? Так что, и распавшись, «цветок» отлично держит функциональное единство своей формы – только не на поверхности, а там, в невидимой внутренней глубине, если нужно, вновь объединяясь в ней.

Такая вот визуальная морфология, представленная на цветных вкладках, тоже транслирует осмысленные связи, что не раз демонстрировал в своих картинах периода «ядерного мистицизма», например, Сальвадор Дали, извлекая эти связи из постоянного источника своих живописных прозрений – коллективного иррационального и пытаясь наглядно изобразить невидимые «хорические» взаимосвязи сущего (например, сотрудничество архангелов и пи-мезонов), очень много интересного в итоге о «хоре» рассказав – как и современный московский художник Тен Сен Хо, не только в представленных на вкладках 1 и 2 картинах, но и в многочисленных графических работах – в меру «безумных» и по его собственному определению «страшных» - как и сама «хора».

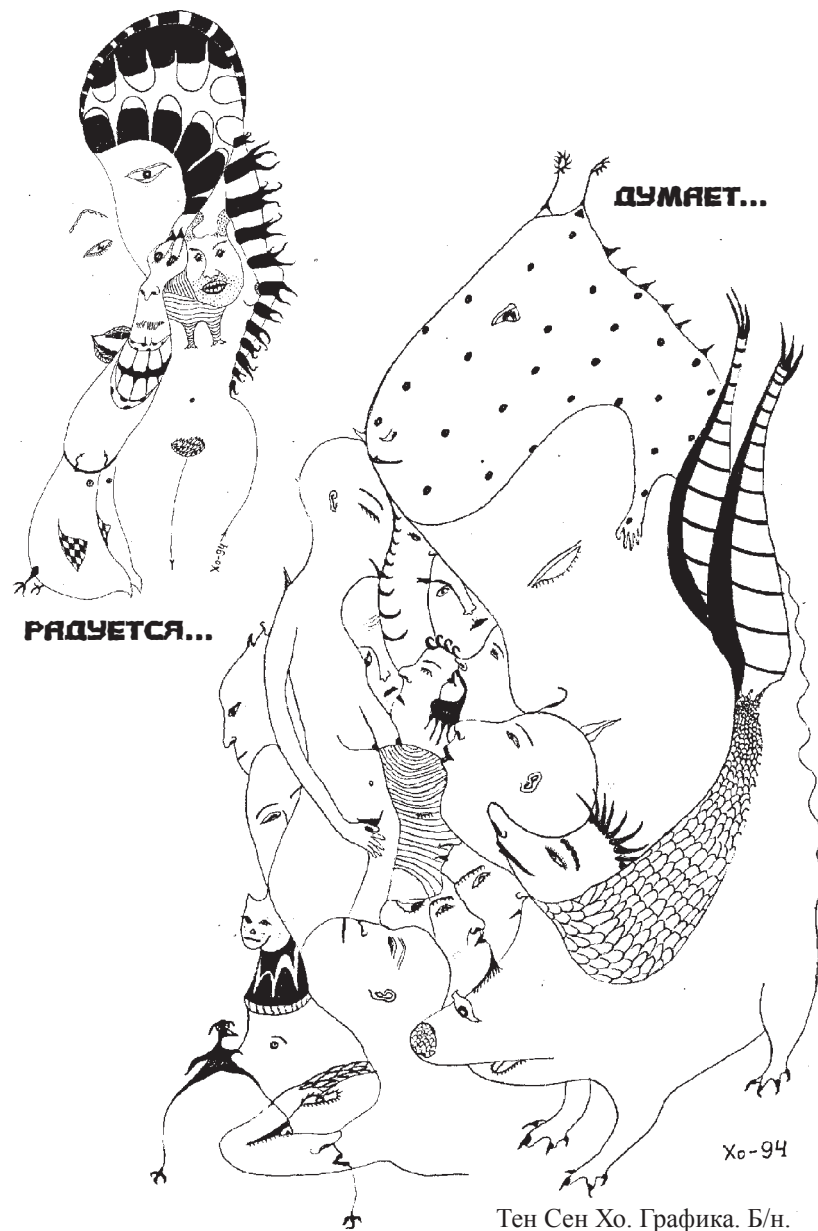
Формы людей и самых различных животных, вплоть до насекомых, komponуются на этих рисунках в объемлющие их более сложные формообразования точно также, как треугольники в «Тимее» Платона в первичные тела, плотно смыкаясь через совмещение своих очертаний, и образуя те или иные биоантропологические формулы телесного единства хорических коллективных деятелей. Но это не форма тел. Это *форма функций* вселенского хорического Тела. Так смотрит хора. Так она устремляется. Так она думает - на определенных хорических этажах, где складываются уже не микроскопические треугольники, а более крупные телесные единицы в реально

МОРФОЛОГИЯ ФУНКЦИЙ ТЕЛА



Тен Сен Хо. Графика. Б/н.

МОРФОЛОГИЯ ФУНКЦИЙ ТЕЛА



Тен Сен Хо. Графика. Б/н.

действующие во внутренних пространствах телесные агрегаты. Из глубин каких мутаций Тен Сен Хо смог вытащить их на поверхность? Из извилистых и запутанных каналов чьего мировосприятия и чьих коммуникаций? Быть может, каждая биоформа есть в каком-то смысле такой агрегат, неся его связность внутри себя, но мгновенно рассыпаясь на поверхности видимого мира нисходящей иерархией вполне самостоятельных биологических форм? Единство, как можно видеть на рисунках, вовсе не отменяющее фатальную и драматичную раздробленность участвующих в нем «субъектов». Натужное единство, лишь подражающее живому единству образца с целью через уподобление приобщиться к нему. Становясь коллективным взглядом, или коллективной думой (непреренно с участием вагины), или коллективной устремленностью к «запредельному» образцу, такой агрегат абсолютно невидим для задействованных в нем единиц, как та же медуза невидима для себя самой (животные себя вообще не видят).

Затопление знания становится в «Тимее» проведением тела по ниспадающим в бездну анфиладам «низших» биологических форм, погружением его в мутную тьму все более бессмысленной на первый взгляд биологической «путаницы», не имеющей дна. Просто потому, что не ведающей его – ведь и мы, люди, никогда не достигнем этого дна, потому что не можем знать, что творится в голове ската, в чувствах медузы, в глазах стрекозы, куда именно заводят мир каналы их недоступного никакой науке мировосприятия. Возможно, именно в этих глубинах, в мутной тьме их внутренних миров, в недоступных человеку зонах биологизированной хоры и скрываются от глаз механизмы зарождения любого организма, в том числе человеческого, так что зародыш «поднимается» во внешний мир по всем ступеням нисхождения разума, проходя стадии «рыбки», «птички» и т.д. Оттуда же, из глубин хоры, а отнюдь не веков, быть может, восстанавливаются и эволюционные ряды Чарльза Дарвина, распростертые им затем на шкале историко-биологического

времени, откуда в принципе невозможно пронаблюдать перерождение одного вида в другой; у науки нет инструментов для исследования и измерения внутренних миров – как человека, там тем более – медузы, не говоря уже о внутренних мирах тех телесных конгломератов, что показывает на своих рисунках художник Тен Сен Хо.

В фильме «Голубая планета», наглядно демонстрирующем подвижно-стереометрический драматизм подводной хорической «Атлантиды», не раз высказывается дублирующая точку зрения Платона и неоплатоников интересная мысль, опровергающая тезис, что жизнь завелась когда-то очень давно и всё, теперь поддерживается лишь через институт размножения. В фильме прямо заявляется, что в определенных физико-химических обстоятельствах взаимодействия воды и солнца на поверхности океана вновь и вновь «заводится» питательный планктон (как, похоже, ниоткуда не приползают, а именно с нуля заводятся в гниющем человеческом теле трупные червяки, или во влажной муке т.н. мучные жучки, или зацветают в чашке какой-то зеленой органикой остатки недопитого чая): биос не просто однажды «завелся», а «заводится» снова и снова. Так и различные дискурсы человеческой деятельности не просто завелись когда-то давно, а теперь, мол, просто продолжают, - нет, они вновь и вновь творятся с начала (а, значит, к этому началу из любой точки исторического календаря могут подойти). Это точно знает о себе современная российская поэзия. А ведь поэт и творец у Платона – слова-синонимы. Диотима в «Пире» предлагает всех демиургов называть творцами (ποιητας, буквально – поэтами (205с)). Да и сам Платон удостоился в Греции общенационального звания «Великий подражатель Гомера», то есть все же Поэт, а не Философ, как Аристотель. В «Филебе» главной причиной возникновения смешанного мира также называется творчество, поэзия (το ποιουν), связь которой с биологией мы и попытаемся сейчас показать.



6. ВНОВЬ И ВНОВЬ

«Тимей» - это мастерская платонического мира, обеспечивающая как разделение, так и коммуникацию внешнего и внутреннего миров, воплотив и первое и второе в устройстве своего двустороннего логоса-демиурга. При переходе в «готовый мир» с этим логосом происходит то же, что и со свастическим цветком медузы, выворачивающимся изнутри тела медузы россыпью отдельных, изолированных во внешнем мире тел, тем не менее сохраняющих свое внутренне, сомнамбулическое единство и связь. Так, правдоподобный рассудочный логос (логос о чем-то) переходит в ведение философии, логики, естествознания, юриспруденции, экономики, этики, эстетики. Схватывающий же саму истину иррационально-спонтанный логос-что, логос-сам предмет воплощается в искусствах - поэзии, музыке и т.д., довольно долго бравших на себя функции друг друга и изначально различавшихся на упорядоченные аполлонические и «безумные» дионисийские практики, уже во внешнем мире дублируя сюжет о демиурге и темной хоре (причем дублируя во множестве аспектов: мудрый человек и «безмозглый» обитатель морских глубин, ясное доказательство и темный мифологический сюжет, размеренный пеан и бурно оргиастический дифирамб).

Распад логоса-демиурга на различные обособившиеся во внешнем мире дискурсы и проработка самих принципов такого обособления в категориально-видовом аристотелевском логическом мышлении сопровождается симуляцией само-достаточности внешнего мира вещей (а правдоподобие – это

и есть симуляция, мнимость, которой интересным образом «подыгрывает» т.н. материальный мир) и работающих в этом внешнем мире причинно-следственных связей. Но только коллективная хора «истинно»-иррационального творчества восстанавливает их «подлинное» единство (истину, по Платону, нельзя доказать, ее можно только схватить – или увидеть), показывая, как сотрудничают фундаментальная физика и частная жизнь, поэзия и юриспруденция, незнакомые во внешней жизни темы и люди... Именно в хоре раздробленный во внешне-категориальном мышлении мир восстанавливается единством цели, способа и исполнителя (на этом уровне всегда безличного). Этот процесс мы можем наблюдать без всяких «экскурсов» в историю, не выезжая из современной Москвы – прямо в средоточии современной российской поэзии, где, как мы видели в главе «Художественность и тайны хоры», перекрестное поэтико-комментаторское творчество М.Айзенберга и Г.Дашевского восстановило сам состав двустороннего платонического высказывания-логоса: логос о чем-то и логос-что. И произошло это в рамках рефлексии о рождении, о добыче самой стиховой материи – основы тела любого стиха (о разных типах-слоях одной и той же материи мы уже не раз говорили в других книгах нашего проекта). Представляя книгу Григория Дашевского «Думы Иван-чая», Михаил Айзенберг пишет (курсив наш):

Григорий Дашевский устраняет литературного переводчика, стоящего между ситуацией и стихом. Он *создает первичную стиховую материю...* Это новации по необходимости. Поэзии Дашевского необходимо *каждый раз рождаться заново*, иначе она не сможет сохранить то, ради чего и существует - мгновенность и сиюминутность.

Мгновенность чего? Реакции на что? Ведь его стихи так часто напоминают меткий выстрел, какие-то срочно принятые меры относительно непосредственно подлежащего им «объекта», например, лишая его зрения и тем самым, возможно, «обезвреживая», ведь речь здесь идет все о тех же механизмах

настройки коллективного восприятия, в том числе и зрения. В одном из стихотворений, «нависнув», прямо как скат, в обществе какого-то неизвестного соратника над «некоторой соседкой», его лирический герой весьма брутально констатирует: «Вот и не видишь, чего ты там видела». Слова, на которые почему-то неудержимо тянет ответить, хоть как-то защитив эту «соседку»: «Не вижу? Разве? Да?».

Впрочем, в другой статье о творчестве того же поэта («Новая элегия», www.openspace.ru), М.Айзенберг отмечает и противоположную интенцию его стихотворений:

В каких-то случаях художественной сверхзадачей становится преодоление стиховой ткани - самой ее вещественности, телесности. Исчезновение - как бы истаивание - плоти стиха и является здесь основой высказывания. Собственно, мы определенно знаем только один такой случай - случай Дашевского. Стиховая ткань приведена в такое состояние, когда она уже не ткань, а мыслительная конструкция.

Местоположение словесной деятельности Г.Дашевского М.Айзенберг определяет как «уже не речь» и одновременно «еще не речь»: речь, освободившаяся от собственной плоти (не в результате ли ее смерти? любая плоть смертна - не столько истаивает, сколько истлевает, потому и стремится возобновиться - или родиться, добыться заново) и обнаружившая себя как некую бестелесную (пустую от плоти) мыслительную конструкцию, которой только и будет под силу вновь «создать первичную стиховую материю». Но ведь именно так и устроена, так и работает добытчица-«хора». То есть «вслушиваясь», по обратному замечанию Г.Дашевского («вслушиваясь» год за годом, как своими стихотворениями, так и в чужие стихотворения), Михаил Айзенберг фактически заново открывает, обнаруживает «хору» Платона, причем в ее собственном месте - за временем, за пределом культурной, социальной и религиозной регистрируемости - обнаруживает прямо в современных буднях российской поэзии. А оба поэта в ней ключевые, а возможно, и центральные, фигуры: внимательно выслушанные

М.Айзенбергом стиховые массивы (а он судит стихи в первую очередь по их основополагающему звуку) послушно расступились, выявив свой собственный центр, свое собственное начало времен - вечно актуальную хорическую деятельность поэзии. И для этого М.Айзенбергу вовсе не нужно было читать «Тимея» Платона - достаточно собственного слуха:

Мы слышим (в стихах Дашевского - *И.Е.*) не речь «лирического героя», а *чей-то* голос - или чьи-то голоса. Откуда доносятся эти голоса, где находится их источник? [...] Это место выведено из времени стихотворения за дальний предел.

Чуть ниже М.Айзенберг определяет этот «дальний предел» несуществующей в языке грамматической формулой «прошлое в будущем» - то, что только еще должно произойти, но уже каким-то непостижимым образом случилось, - формула, понятная лишь из той запредельной мастерской материи, где эти поэты и работают. В этой мастерской еще (и уже) нет поэзии, никакой. В ней даже нет стиховой плоти. Есть лишь мыслительная форма - инструмент и орган ее добычи. Относительно событий этой мастерской поэзия еще только будет. Но будет таким образом, что вся она уже была - быстрым арпеджио из Гомера через Катулла к Шекспиру и дальше. Быть может, эта формула и разворачивает все прошлое в осмысленно-последовательную историю. Но она же оказывается и актом перезагрузки поэзии (на новом временном и телесном материале), который в истории уже неоднократно случался. Так, сам Г.Дашевский говорит, что поэзия - вся, целиком, - была перезагружена, например, романтизмом (www.openspace.ru), а эрудированность и свобода его ориентирования на всем поэтическом, да и вообще литературном поле истории не может не поражать; иногда кажется, что от его внимания не может ускользнуть ни одна «песчинка».

Вне событий мастерской стиховой плоти, та же формула («прошлое в будущем») выглядит, однако, уже скорее как не очень понятная временная складка, зачем-то завернувшая в себя «настоящий момент». Эта складка скрывает внутри себя ту самую хорическую зону, где рождение тела только и

становится возможным, и тем самым проносит в будущее некие прошлые стратегии, попутно образуя (рождая, устраивая) и само это будущее время. То есть событие, свершаемое «вне времени стихотворения», оказывается спрятано где-то внутри него, или прямо под ним, за ним, им заслонено - как некая подложка, на которой и творится сама поэзия. Однако, на вопрос, кто же и как участвует в этом событии, чьи же голоса говорят в «хорических» стихах Г.Дашевского и где их источник, прямого ответа в статье не содержится. (Удивляет и радует, что вопрос о реальном происхождении и идентификации подобных голосов культурой вообще поставлен; ведь, например, голоса, говорящие в психическом больном, психиатры прямо относят к разряду слуховых галлюцинаций). Зато такой ответ содержится в ряде замечаний Г.Дашевского относительно постановки субъекта высказывания как в собственной поэзии, так и в поэзии М.Айзенберга, да и вообще в словесном творчестве: отказ от «я» (и вообще не жалуемого поэтом) в пользу безличных форм. (Кстати, анализируя «хору» рассказа об Атлантиде Крития, Ж.Деррида подчеркивает, что при переходе от одного рассказа к другому в процессе углублении повествования авторство становится все более неопределенным и сказание доходит наконец до мифа, если и имеющего автора, то только коллективно-безличного). Подобно тому, как главное действие стихотворения свершается «вне времени стихотворения», так и функция автора, его «я» оказывается выведенным поэтом вовне, в некое невидимое, укромное место, а, быть может, и просто растворено. Так что получается - в самом стихотворении говорят лишь безличные (или обезличенные) голоса - коллективно-ничьи, голоса неизвестного происхождения - голоса самого тела поэзии, быть может, курсирующего от положения «тело-старт» в положение «тело-финиш» и наоборот, - тела, в котором сам автор стиха как бы отсутствует, выполняя лишь функцию регистратора чужих голосов. Словно медиум, принимающий эти голоса во сне. Ведь «хора» и есть некий коллективный сон личного самовосприятия и самосознания. Тот

сон, в который погружено царство фауны и флоры, например (о единстве природы и поэзии не раз заявляла Марина Цветаева: стихи - такое же явление природы как раскидистое дерево, как морская волна, как жираф и слон). Но нравится ли самому поэту, что через его стихи говорят голоса безличных природных тел? Впрочем, книга Г.Дашевского так и называется - «Думы Иван-чая». Иван-чай как мыслитель, как производитель мыслительных конструкций? Иван-чай как демиург? Быть может, именно потому искусство и выносятся Г.Дашевским за рамки какой бы то ни было ответственности - за что, перед кем и что может отвечать Иван-чай? Это нелепо и смешно. Так же, как суды над животными, которые на протяжении столетий практиковала Европа (по всей форме - с заседаниями, протоколами, с вынесением и исполнением приговоров), что ныне представляется верхом «средневековой дикости», хоть последний такой суд и свершился относительно недавно, в начале 20 в. в Швейцарии. Но евангельское «прости их, ибо не ведают, что творят» придает и людям статус неведающих животных. Тот самый статус, что придал Сократ обитателям своего идеального государства (души которых сам и «слепил»; «философ - тот, кто лепит души»), прямо назвав их «красивыми зверями» (Тимей, 19-d) и погрузив их в «сон неведения», то есть инстинктивного, неосознаваемого знания и действия. А ведь такой же статус - только уже не животных, а «винтиков» и «цветочков» придает людям, во всяком случае тем, что ввязались в поэзию (как он пишет, в «просто стихи») и Г.Дашевский, когда мотивирует отказ от «я» в собственном творчестве:

«Я» стоит за спиной пишущего и присваивает себе то, что он пишет; сам же он может думать, что пишет «просто стихи», что пишет их от собственного имени (что на самом деле - очень трудно и потому редко) или по-прежнему от имени какой-то высшей силы («язык» и пр.). Примерно так: выходит дама и объявляет: «Петр! Ильич! Чайковской! Ария Гремину! Исполняет имярек». - И все, что после этого будет сказано или спето, хочет того имярек или нет, слышал он это объявление

или нет, будет арией Гремина – в нашем случае арией «я». «Человеческое я» участвует здесь как во всяком исполнительстве – внешностью, тембром, манерой; не отменяя сюжета оперы, программы концерта.

Все «я», взятые изнутри и поодиночке, невинны и особенны, а взятые извне и скопом – виноваты и одинаковы. Естественно, само это сознание своей невинности и особенности – необходимый результат действия тупого и жестокого механизма, в который как детали эти «я» включены и который из них только и состоит. Твердые винтики и должны считать себя незаслуженно страдающими цветочками (механизм же имеется уже там, где есть хотя бы двое – а двое есть всегда). Лучшее, что можно сделать, – от этого идола просто отойти. [...] Но отойти может тот, кто не считается с правилами. А правила здесь – такие же, как с икотой: сойди на Федота, с Федота на Якова, с Якова – на всякого.

Осознание себя во власти некоего «тупого и жестокого механизма» и нахождение причины работоспособности, дееспособности и неостановимости такого механизма в каждом человеческом «я» («механизм» есть сумма этих «я», - подчеркивает он; то, что Прокл Диадок - и независимо от него вся христианская традиция - называют индивидуацией, побочным продуктом которой и является «зло») по сути и реализует правило «с Якова на всякого»: при взгляде извне «все «я» (т.е. всякие Яковы) - виноваты и одинаковы». Откуда же взялся такой безжалостный внешний взгляд, если это не взгляд самого «механизма»? Разве при взгляде извне в человеке можно что-то рассмотреть? Ведь одно и то же внешнее деяние может иметь тысячу внутренних причин (в том числе и отказ от «я», предписанный себе Г.Дашевским). Быть может, человек захотел отождествиться с самим «механизмом», чтобы выявить и понять его в себе. Быть может, он осознанно отождествился с самим «злом», чтоб понять всю бессмысленность этого слова, то есть отнюдь не «невинен», а значит, не наивен. Как вообще возможен внешний суд (а раз речь идет о вине, то, значит, и о

суде)? Тем более, если «подсудимый» взят не только извне, но еще и «скопом»? Как вообще возможен суд, который не являлся бы демиургическими иерархическими работами? Ведь «добро» и «зло» если и имеют какой-то смысл, то только организационный, внутрисистемный (в данном случае побуждающий субъектов к самообезличиванию при переходе в пространства хоры, где понятия «добра» и «зла» абсолютно погасят себя). Но именно такой взгляд предписывает себе поэт, чуть ниже называя отказ от «я» «переходом от отдельного и внутреннего к совместному и внешнему».

Странным здесь кажется отождествление внутреннего с отдельным, а внешнего – с совместным. Ведь именно внутренняя жизнь - безлично и нерасчлененно коллективная, совместная, - и приводит человека к обособлению во внешнем мире (таким обособлением и становится невозможность свой внутренний мир другому человеку явить, просто им поделиться). Не станем же мы совместными только потому, что сидим, например, в одной комнате, за одним столом. И не исчезает же «тупой и жестокий механизм» лишь потому, что мы пускаем его через каналы «он», «она», «оно» вместо «я». Ведь «я» – кажется, единственное место, где можно напрямую пообщаться с «механизмом», повернувшись к нему в самом себе лицом к лицу, хоть он и поторопится вместо лица предъявить медузу или вирус гриппа. Ведь этот механизм и есть тело, которое все время норовит оказаться прекрасным сном, переносящим несуществующую «вину» (а, значит, и несуществующее «зло») на другого и тем самым погашающим ее: с демиурга на человека, а с человека на цветок иван-чая, прелестного ската и даже (у Прокла) – обычный камень: «что плохого сделал камень?».

Ни камень, ни медуза, ни Иван-чай ничего плохого не сделали и сделать не могли (хоть и оказались задействованными в чрезвычайно разветвленной системе «добавочных органов» реальности, распространяющейся как раз через внутренние миры). Так мы попадаем в зону всеобщей индальгенции, которой и является природа, зону, где любой человек становится

«винтиком» и «цветочком» (ведь поэт не называет «я» - демиургом механизма), тем странным пассивно-активным состоянием, которое и характеризует у Платона «хору». В этой зоне теряет всякий смысл понятие вины, а, следовательно, и понятие прощения. В этой зоне становится очевидным, что «вина» и «прощение», а тем более «зло» - лишь элементы иерархического декора, точнее способов перемещения по иерархическим ступеням, опосредованным способностью любой иерархии переворачиваться: так, на самом дне абсолютного «низа» и «зла» мира - хоры как раз и обнаруживается то благо, что становится ее же абсолютным верхом - верхом всех ее устремлений). Это мир до вкушения плодов с древа познания добра и зла. Настоящий рай. «Прекрасный» сон. Этот «сон» и перефокусирует любую юриспруденцию (любые «справедливые законы») с настоящего «деятеля» (всегда невидимого благодаря «системе добавочных рук и голов», но превратившего саму юриспруденцию, саму мораль в элемент своего зрения), выводя из зоны визуальной регистрации то самое «первое преступление, за которое еще нигде никого не взяли», но которое и совершает в «хоре» всякий демиург, творя свой «совершенный космос» прямо из образца - а не он ли и есть подлинный Бог - изнасилованный, обворованный, усредненный демиургом до смертного человека, совсем уведенный из зоны как религиозной, так и исторической видимости, тем самым в эту историю и втянутый? И не заметивший этого именно потому, что его обработка ведется в изощренных технологиях «добавочных органов» - всех безликих «я» - великой Медузы?

Быть может, к числу таких образцов принадлежит каждый человек, способный обнаружить в себе что-то еще, кроме «механизма» - стратегий самодобычи тела - главных стратегий симбиоза души и тела, метафизики и биологии. Та же Ребекка. Руины? Да, руины образца, которыми и всегда является тело. Именно таким мы видим тело на фотографии, приведенной на задней стороне обложки, где подводно-иррациональный мир тела (улыбка самого неведения), вершимый вполне внятно

различимым внизу по центру, хоть и стремящимся исчезнуть из вида «творцом» в нимбе, реализуется и выступает в зону видимости по мере руинирования некоего «объекта» и в его же «материале». Ведь, чтобы быть, тело не может позволить «объекту» разрушиться совсем. Одной из стратегий тела потому и является поддержание «в должном виде» того или иного образца. И способы такого поддержания, и сами «образцы», принявшие этот «должный вид», весьма активно представлены прямо в окружающем нас мире будней. Причем осуществлять это «поддержание» может прямо «в рамках» одного и того же человека, поэтому драму «образец-хора» - а это и есть главная драма тела - нужно прежде всего в самом себе искать (и актуализация такого «я», в котором может о себе заговорить образец, есть, возможно, единственный способ его увидеть, почувствовать изнутри, понять - в том числе и в категориях личной ответственности). Чему тут же, конечно, и окажет сопротивление сонно-неведающая, но инстинктивно-зрячая «хора» (она же - функция «творца»), работающая прямо в нас и через нас транслирующая себя в мир...

Интересно, что другая исследовательница хоры Платона – Ирина Протопопова – прямо отождествляет хору со сном в своей статье «Сон и явь у Платона», одновременно находя в другой своей работе «Метафизика зазеркалья, или О двух материях у Плотина» (см. на сайте www.kogni.ru) прямые заявления этого неоплатоника о том, что «хора-сон» отнюдь не пассивное, как это обычно считается, а активное и даже жадно-устремленное к своей цели, хоть и бессознательно-сонное, деяние. Потому что хора – это вовсе не условие, а именно деяние (как деянием демиурга является и ее непроницаемость). Деяние по стягиванию в себя и растерзыванию (тому самому разделению) живой плоти образца. Нерасчлененная в восприятии социума, сама хора отлично умеет и находить, и разделять, и разрезать - во всех смыслах слова – например, всякого Диониса, а никакого другого «запредельного основания», «потустороннего источника» у биоса «гармоничного», «совершенного» аполлонического

мира, похоже, нет. Ту плоть, которую великий демиург «Тимея» затем в соответствии со строгими пропорциями и распределяет по различным частям своего «совершенного мира», попутно создав и мифологический клон Диониса, которого Плутарх и Ницше назовут потом одним из проявлений-состояний самого Аполлона, так сказать дионисийствующим Аполлоном (данная история об удвоении Диониса проступает здесь, конечно, в порядке «поэтической формулы»).

В третьем диалоге о Платоне «На Страшном суде» мы как раз и попали в эту самую «хору» и посмотрели, что именно и как «творится» в ней. «Совершенный мир»? Он, однако, отягощен в «Тимее» некими довольно «несовершенными» подробностями. А именно, он невозможен без разрушения и смерти, без которых, в свою очередь, невозможно т.н. «возникновение». Ведь без возникновения космос не был бы совершенен, ибо «он не содержал бы в себе родов смертных живых существ, а они необходимы для полного совершенства вселенной», говорит Тимей (41b-c). Так смерть признается Тимеем в качестве необходимого условия и неотъемлемой составляющей его «совершенного» мира. А в чем же его «совершенство»? В том, что он обеспечивает избранным «бессмертным душам» (а Плотин подчеркивает, что таких душ несоизмеримо меньше, чем смертных) пребывание во благе, то есть пиры, где главным лакомством это благо (тот самый образец) и является. («Всякое сущее возникло и есть именно благодаря стремлению к благу, и благодаря ему же сохраняется в бытии», - говорит Прокл). Чтобы обеспечить себе и дальнейшие «пиры», избранные «бессмертные души» и творят этот мир, который по сути является лишь иерархией их самозабвения: делать можно, а ведать, что делаешь, лучше не стоит, да и что может ведать медуза, камень, вирус СПИДа, в которые эти «демиурги» и превращаются в ниспадающих водостоках творения «Тимея», так что «крайним» всегда окажется тот или другой «винтик» или «цветочек». То есть самозабвения, которое очень мастерски и филигранно выполнено, ведь его главная цель – чтобы никто ничего не заме-

тил – как образец, так и сам «творец». Что и делает возможным «продолжение банкета», а значит, и череду новых сотворений-возникновений. И время – их единственный способ длиться, почему длить (вырабатывать) время есть одна из самых насущных культурно-биологических программ и задач. Таким растягиванием времени занят в своей знаменитой эпосе, например, Марсель Пруст. Это и вообще одна из главных задач, выполняемых «временными» искусствами в их наиболее «элитарных» («скудных» и «непонятных» для «простого» человека) формах – музыкой, литературой, поэзией, кинематографом. Но особенно – искусством пыток, в том числе, разумеется, и биологических – пыток болью, вызываемой, например, раком.

Обозначить факт неблагополучия какого-то органа, похоже, не главная функция боли, ведь, указав на болезнь, боль затем человека не оставляет, а с необъяснимой жестокостью и последовательностью терзает. Проработав в шестнадцать лет около полугода санитаром в онкологическом отделении одной из московских больниц, один мой друг признался позднее, что чудовищность претерпеваемых больными мук враз свела на нет в его частном случае возможность каких бы то ни было оправданий в адрес творца, такое нечеловеческое страдание допустившего. А ведь Прокл Диадок подчеркивает в своем трактате, приводимом в книге Т.Бородай, что «демиург не создает зло, но попускает его» (а разве может быть зло более чудовищное, чем боль и страдание, причиняемые другому существу, между тем ставшее едва ли не главным условием биологического – а следовательно и метафизического - выживания?). Прокл так пишет об этом:

Платон прав, когда говорит в «Тимее», что по воле Демиурга «все хорошо и ничто не дурно», а в беседе с геометром, что «зло неистребимо и непременно всегда должно быть среди сущих».

В самом деле, по воле Отца все исполнено блага и ничто сотво-

ренное им не дурно – ни из сущих, ни из возникающих.

Но он допускает, чтобы зло было в частных сущих, поскольку они стоят на низшей ступени бытия¹.

Строго иерархический строй «совершенной вселенной», помимо прочего, обеспечивает, похоже, и перенос боли и страдания с себя на низшее (во всех смыслах слова) существо; очищение себя от «скверны» страдания через опускание этой «скверны» на низшие биометафизические этажи. «У кошки боли, у собачки боли, а у Машеньки не боли», - в каком доме и над каким ребенком не повторяется эта самая обычная бытовая приказка? А ведь боль, конечно, свойственна и животным. Какие муки претерпевает пингвин, разрываемый в клочья лакомящимся им морским львом, или антилопа, в которую вонзаются зубы его наземного сородича из саванны? Вынудив все «твари» питаться друг другом, демиург ввел в процесс пищеварения боль как ее неотъемлемый элемент: если тело питается чужим телом, то время, дающее место драме всех тел, питается именно болью. Почему их бытие и немислимо без гибели и возникновения, а вечность без времени (ведь бессмертие души через метампсихозу и есть главный заказчик и исполнитель времени – растяжки вселенской боли под возможность метампсихозы «избранных»).

По поводу боли Прокл Диадокх, впрочем, тут же отвечает нам следующее:

Брошенный камень ударяет тело, в которое он попал. В чем здесь зло? Разве камень поступил плохо? – Нет, он действовал по своей природе. Разве плохо телу, претерпевшему от камня? – Нет, его природа в том, чтобы претерпевать. Вселенная использует природу камня, а камень делает в меру своих возможностей то, что необходимо телу: телу же необходимо претерпевать и страдать. Где тут зло?²

Но в таком случае получается, что все инквизиторские камеры, пыточные камеры нацизма и сталинизма и прочие ужа-

¹ Цит. по: *Бородай Т.Ю.* Указ. соч. - С.218.

² Цит. по: *Бородай Т.Ю.* Указ. соч. - С. 233.

сы (например, выращивание крошечной ножки китайянок через многолетнюю боль сломанных и недопускаемых к сращиванию при помощи повязок костей стопы), в которых на протяжении веков упражнялась всемирная история, лишь удовлетворяли потребность тела в претерпевании и страдании, т.е. служили, согласно Проклу, на благо вселенной... Телу необходимо страдать, - подчеркивает он, весьма косвенно поясняя эту необходимость тем, что боль – стратегия его пространственного и временного распространения...

Спасение через боль и страдание Мессии – центральный нерв христианства, уже более двух тысячелетий на эту боль молящегося, именно у нее испрашивающего для себя различных милостей, избравшего в качестве центральной фигуры поклонения не Иисуса воскресшего, а Иисуса распятого, а своим главным знаком и инструментом – его пыточный крест. Не снять с креста – держать на нем и тем самым «спасаться» - длить (делать) время... Закрыть глаза на эту боль и есть одна из функций «затапливания» в «художественность», в «демиургическое искусство» как таковое. Анализируя книгу стихов Вениамина Блаженного «Сораспятие» (главный лейтмотив которой – боль, в которой поэт прямо обвиняет творца: «Мой дом везде, где побывала боль,/ Где даже мошка мертвая кричала / Разнузданному Господу: — Доколь?.. / Но Бог-палач все начал сначала») и неистовое сострадание Богу-сыну («Я видел, как Христа лобзал распятый голубь:/» — И я, Христос, и ты — / Мы оба — хлеб ржаной господнего помола, / Хлеб нищей высоты»), по какому-то «поразительному совпадению» изданную в 2009г. именно издательством «Время», Григорий Дашевский пишет, вновь утверждая условность искусства («Не как стихи», *Коммерсантъ-Weekend*, №6. 22.02.2008):

Мы привыкли слова «визионерство», «подлинный опыт», «глубокие пласты психики» применительно к поэзии произносить как похвалу, и наоборот — слова «всего лишь литература» мы говорим в осуждение. Но чтение стихов Блаженного напоминает нам об одной простой вещи:

и визионерство, и подлинность, и глубина, и вообще «нелитературность» нам нужны только как эффекты самой литературы, как расширение ее границ. А когда в стихах мы действительно встречаем голую чужую психику, не косвенные признаки ее присутствия, не сдвиги и мерцание традиционных клише, а ее саму — то нам делается нехорошо.

Нехорошо оттого, что и мертвых детей-зайчат, и душу-кошку, и мертвецов с сухими пальцами на сухих губах Блаженный не придумал, а увидел — оттого, что это не игра слов и воображения, а подлинный опыт. Этот опыт тягостен для нас не своей мучительностью, а своей подлинностью, в нем нет той невесомой, ненасильственной условности, которая собственно и делает искусство такой драгоценной — незаменимой — вещью. Читать эти стихи тягостно, а не знать их было бы обидно — и потому хочется воображать стихи Блаженного стихами какого-нибудь литературного персонажа — «Школы для дураков» Саши Соколова или «Истории моего современника» Короленко, — чтобы их облекала какая-то обволакивающая, обезвреживающая их ткань чужого искусства. Может быть, с течением времени ее смогут образовать тексты, написанные с учетом стихов Блаженного, вслед за ними и поверх них.

Не знать такие стихи искусству поэзии не просто «обидно», а невозможно («это — двадцать три миллиона девятьсот пятьдесят три тысячи сто восемьдесят шестое стихотворение после Освенцима (цифра неточная)» - замечает М. Гронас в стихотворении без названия, описывающем само себя): ведь только на них, поверх них поэзия и может «твориться», а значит «работать». Особый интерес представляет та откровенность, с которой прописаны Григорием Дашевским в данной статье сами функции «художественности»: сперва отодвинуть чужую реальную боль, отказавшись ей сопереживать («тягостны не своей мучительностью»), прикрыть ее уже анестезированным в восприятии критика чужим «подлинным опытом», а затем развернуть этот «опыт» в безмятежную литературную «условность» (которую он почему-то называет «ненасильственной»),

забывшую, что там, внутри нее, кого-то по-прежнему терзает боль, которую тем не менее необходимо оставить внутри литературы, в застенках ее невидимых внутренних концлагерей. И именно в этом, как следует из статьи, и заключается «драгоценность» - «незаменимость» - искусства. (Но есть и другое искусство, не так ли?).

Высоко ценимые в советские времена восторженно отозвавшимися на них Арсением Тарковским, Александром Межировым, Виктором Шкловским, стихи Вениамина Блаженного (настоящая фамилия Айзенштадт), являются по сути очередной реактуализацией давно известной гностической крайности. И в этом своем качестве они являются именно стихами (вопреки заявлению самого поэта, повторенному затем и их критиком) - искусством, пытающемся сокрыть, облечь тайной подлежащую ей самой более глубинную «подлинность», определив свой собственный внутренний Освенцим как предельное основание любого стиха. Ведь «Сораспятия» Блаженного создают видимость замкнутого самодостаточного бытийно-временного круга: Бог-творец, перемалывая в муку живые существа, вновь и вновь как бы именно из них и создает свой «совершенный мир». И потому садо-мазохистские отношения Бога-Отца и Бога-Сына у Блаженного (ну, это его упоение собственными муками, почти сладострастное) на самом-то деле выявляют не их вражду, а их плодотворное сотрудничество: поставить убедительную точку там, где предложение вовсе не заканчивается. То есть в христианстве (а гностицизм — неотъемлемая, хоть и крайняя составляющая самого христианства; крайняя в том смысле, что дальше, глубже этой крайности христианство просто отказывается смотреть, в ней зафиксировав предел своей восприимчивости) уже становится невидимым (тщательно заслоненным от взглядов) тот самый «образец», то самое «запредельное основание», на котором и держится демиургическое искусство вселенского Тимея. Гностицизмом Вениамина Блаженного христианство вновь и вновь подтверждает, что не хочет абсолютно ничего об этом совсем уж теперь невидимом

«основании» знать и тем не менее неустанно соблазняется им.

В слове от переводчика в русскоязычном издании книги Ж.Бодрийяра «Соблазн» А.Гараджа определяет соблазн как «пасхальное искусство прохождения мимо». (Так стихи Г.Дашевского все время минуют собственный событийный ряд). Гораздо четче эту формулу обозначила Елена Артамонова: «прямым мимоходом в...». То есть пасхальность искусству прохождения мимо придает некоторый невидимый «заход» к образцу, в тайную операционную реальности Платона. Об этом и рассказывает супрематизм Медузы на обложке книги.

По какому-то «удивительному совпадению» (а мы снова учимся искусству постигать «совпадения» у Сократа-Платона) круг времен представленной на фотографии свастики весьма наглядно и точно иллюстрирует дельфийский временной цикл (а показать связь этой свастики с нацистской совсем нетрудно). Согласно информации от платоника Плутарха, служившего в Дельфах жрецом, этот «центр мироздания» (философ В.Бибихин не раз подчеркивал на лекциях в МГУ, что именно от Дельф стройными пропорциями расходятся по земле все храмовые ансамбли, причем Дельфы в его подаче казались самым современным городом на свете) три четверти года принадлежит гармоничному светлому Аполлону, а одну четверть – тому же богу, но в иррационально-темных, разрушительных, дионисийствующих его проявлениях. На фотографии Медузы мы и видим, что направление времени в этой четверти года сбивается, словно бы «гармония» проваливалась здесь вглубь времен, к их началу, к некоей исходной точке – а положение этой «точки» в пространстве не совпадает с центром, из которого начинается выброс телесно-интеллектуальных лепестков цветка реальности. Именно при такой подводно-небезобидной Луне и «грезится», а точнее осуществляется грезами «хора».

Мы Луне подчиняемся,

мальчик мы или девочка, -

пишет Г.Дашевский в стихотворении «Москва-Рига», которое заканчивается призывом, воззванием к Луне, напоминающей о

себе «то приливами крови, то ума помрачением»:

Шли и впредь своевременно

в дюны соль сине-серую,

по артериям - алую,

нетерпенье - маньяку.

На рисунке Тена Сена Хо «Плесень», приведенном на титульном листе, центр лунатического «цветка» локализуется уже в вагине (с ее внутренними лунными циклами), откуда прибавочный телесный цветок в буквальном смысле слова вырывается в мир (но и вгрызается в саму вагину треугольными клешнями рака). «Хора» традиционно трактуется как носительница «женского начала» (хоть воплощают ее в культуре так часто именно мужчины). Тайны глубинной хоры женского организма отчасти открыл Жан Жене, увидев в его «подготовительных» к процессу деторождения (т.е. биологического самовоспроизводства тела) работах разъем в отнюдь небологические пространства через «тайнства» менструации, когда «кровь невидимой жертвы проливает невидимый палач». Именно этим хорическим «тайнством» Жан Жене объяснял причину и суть второй мировой войны, увидев Гитлера с огромным ржавым пятном менструальной крови, фактически признав «виновником» безумной войны не его самого, а некоего «невидимого убийцу» в глубинах коллективной хоры, которого Гитлер, кажется, и слушался. «Он слышит голоса», - с такой подписью разбредались по Парижу сороковых годов карикатуры на Гитлера, изображенного в образе Орлеанской девы.

Перевод хорических функций «Тимея» в человеческую повседневность, буквально в каждую семью, наглядно осуществил платоник Плутарх: хора в каждом доме, за каждым столом, в любой супружеской постели. «Правильная жена» в подаче Плутарха должна быть пассивно-претерпевающей, готовой принять в себя, буквально как хора, то содержание, которым хочет наполнить ее супруг (душевно, духовно, телесно), - но наполнить так, чтобы в ней уже не знать дел своих, не интересоваться ими: такое внутрисемейное ускользание в

самоневедение. Одним словом, Наташа Ростова и Пьер Безухов. Творчество Плутарха и вообще крайне интересно тем, что, будучи жрецом, не светским вроде бы человеком, он был крайне озабочен различными вопросами повседневности, в том числе и правильного, счастливого брака. Практически полной «перезагрузкой» проблематики Плутарха, а следовательно, и «внутрисемейного Тимея», на новом историческом материале станет в 19 в. роман Льва Толстого «Война и мир», счастливые брачные сцены которого неосуществимы без войны - этих ментструаций мира, - хоть многие представительницы института счастливых жен и не понимают, зачем Толстой вообще ввел войну со всей ее кровью в прекрасные картины брачного счастья многолетних героев, попросту пролистывая «скучные» батальные сцены. В «Анне Карениной» Толстой обнажает интересную связь между православным христианством и античными культами и верованиями: многодетная Долли Облонская, противопоставленная Анне, отказавшейся стать «хорой» для своего возлюбленного А.Вронского, сама является такой «хорой» не столько для своего супруга Стивы, сколько для более могущественного «деятеля», совокупляющего в ней далеко разнесенные во времени культуры: воспитывая своих детей в лоне православия, соблюдая всю церковную обрядность, сама Долли придерживалась, как мы помним, странной религии метампсихозы, длинной пуповиной перерождений и выводящей саму историю многодетности куда-то туда, возможно, и прямо в Дельфы, к платонику Плутарху.

В своей совокупности - от ряда специфических особенностей культа Аполлона через Муз к повседневности и счастливой семье - произведения Плутарха оспаривают научный миф о самодостаточности биологии при отправлении ею репродуктивной функции (или инстинкта продолжения рода), восстанавливая совсем другую причинно-следственную дельфийскую цепочку, встроенную в саму дельфийскую цикличность. То есть и биологический цикл может быть реализован, похоже, только на условиях некоторого дополнительного «захода» к об-

разцу где-то там, в самых мутно-неведающих глубинах хоры, причем захода, весьма интеллектуально продуманного и выполненного (на других этажах единой хорической системы тела).

«Биология лишь продолжение метафизики», - как мы помним, сказал Ж.Бодрийяр, в сущности повторяя логику диалогов Платона. Но не та ли же самая логика воспроизведена и вот в этом «забавном» современном диалоге (документальном, конечно):

- Папа, а ты умеешь делать детей? – спросил четырехлетний мальчик Арсений у своего отца, профессионального медика.

- Ну, конечно, - чуть смутившись, ответил тот.

- А ты научишь меня?

- Ну, - пытаюсь «выкрутиться», сказал папа. – Это очень сложно. Для этого нужно прочитать очень много умных книг.

Пусть читатель сам решит – шутка это или не очень. В мастерских Платона реальность и, правда, выглядит иначе, чем на поверхности антропо-биологической и метафизической истории. Правомерность и *такого* взгляда мы попытались обосновать в предисловии к «Современному «Тимею» - «Смена ракурса».

Сайт автора:
www.synoptica.ru