**Феноменология события**

А.А. Пылькин

Для определения события, в связи с ним, следует обозначить некоторые термины. Они будут введены на основании интуиции, и по мере развития моего выступления я постараюсь, насколько мне это удастся, прояснить их. Таким образом, примеры, приведенные мной, выступят скорее не в качестве подтверждений уже готовых понятий, а как локализации интуиции, которая в данном случае является единственным основанием вводимых мной терминов.

Итак, следует различить чистоту и стерильность. Условно обозначим их как модусы существования, некоторые состояния. Тогда стерильность связана с восприятием. Событие может возникнуть на границе между чистотой и стерильностью или, точнее, как эта граница. По-видимому, нужно предположить, что в восприятии каким-то образом уже присутствует чистота, определяющая саму стерильность и одновременно возможность её самосохранения, волю говорящего, способную отсекать всевозможные желания. Упомянув о присутствии чистоты, необязательно говорить об избыточности восприятия, можно говорить и о его недостатке.

В какой-то момент эта как бы разреженная чистота фокусируется в точку, схлопывая восприятие и снимая какие-либо субъектно-объектные отношения. Или же, если говорить о недостатке, пустоты в восприятии накладываются друг на друга, складываются в некий узор, сквозь который врывается чистота.

Может показаться, что при таком положении вещей говорящий необходимо выступает в роли барона Мюнхгаузена, вытягивающего себя за волосы. Но не навязывается ли эта роль ему языком? Следовательно, в языке тоже должно быть обнаружено и удерживаемо присутствие чистоты. Речь идет об интонации, характеризуемой, скажем, непреклонной скромностью.

Отсюда, есть вариант так и «повиснуть» в состоянии стерильности, остаться при своем восприятии. Неважно, будет ли стерильность определяться зазором пустоты (как у Блока) или избыточностью восприятия (например, в случае Хлебникова).

Однако, интонация может определяться и некоторым ироничным напором, постоянной готовностью шагнуть за, дающей дополнительные права. Этот напор вполне оправдан упомянутой готовностью (Для доказательства существования Бога Декарту нужно было усомниться в его существовании, и поэтому безумие никоим образом не изгнано из cogito). Это как бы желание, определяющее данный напор, которое в силу своей неопределённости (или, наоборот, чёткой определённости) постепенно отпадает, как отпадают одна за другой ступени ракеты. Так, например, Жиль Делёз пользуется историко-философским материалом. Но вернёмся к стерильности. Если она — лишь напряженность, порожденная «фрейдовским» Танатосом, тогда говорение подпадает под принцип удовольствия. При этом исключается событие, т. к. любое событие лишь количественно отличается (оно всегда меньше) от события перехода из неживого состояния в живое (и наоборот). Нарушение абсолютного покоя отныне определяет все наши действия, как удовлетворение желания (ввиду экономичности принципа удовольствия) или как самосохранение (умереть своей смертью). И всё это на фоне постоянного беспокойства.

Рассмотрим взаимодействие принципов удовольствия и влечения к смерти, как оно представлено у Делеза. Впервые Делёз позитивно определяет повторение через Танатос. Влечение к смерти выполняет у него функцию маскировки. Танатос маскирует голое повторение, Эрос. «Повторение маскируется, создаваясь; создаётся, лишь маскируясь». Делез приходит к этому через одну из естественных блокировок (бессознательное свободного повторения). «В театре герой повторяет именно потому, что он отделен от сущности бесконечного знания. Это знание находится в нем самом, погружено в него, действует в нем, но как спрятанная вещь, блокированное представление». И ещё: «… это непознанное знание должно быть представлено как заполняющее всю сцену, пропитывающее все составляющие пьесы…» Таким образом, Делёз помещает «сущность бесконечного знания» в бессознательное. Но что запускает машину повторения, не акт ли рождения, нарушивший вечный покой? По Фрейду, вытеснение происходит во взаимодействии принципов удовольствия и реальности, которые объединяются им в Эрос. Почему не предположить, что бессознательное лишь пустая темная коробка для вытеснений. Отсюда, функция Танатоса оказывается такой: влечение к смерти проходит нитью через всю жизнь в качестве непрерывного детонатора голых повторений (попыток снять неудовольствие — ввиду экономичности принципа от постоянного беспокойства). Т. е. делезовский герой вынужден снова и снова проигрывать своё голое желание на пустой сцене, в глубине которой проходит уродливая старуха в маске бесконечного непознанного знания.

Получается, что подлинных событий только два. Как же разорвать эту линейность? Обратимся к музыке. С точки зрения Фрейда, это один из способов сублимации, т. е. музыкальное произведение выступает как некая игра желания во времени, со своими кульминациями, спадами, нарастаниями. Тогда легко объясняются все cres, dim, accell, rit и т. д., а также отчасти и структура самого произведения. Мастерство исполнителя определяется умением «управляться» со своим желанием. Всё его искусство заключается в том, чтобы а) не упустить желания и б) сделать путь к удовлетворению наиболее замысловатым.

Это хорошо видно на примере сонат Бетховена с их повторами и вздохами. И тот из исполнителей, кто усвоил эту технику вздохов, кто в следующий раз вздохнет глубже, чем в предыдущий (или наоборот, если кульминация уже позади), тот и маэстро. Действительно, если время линейно (рождение смерть), больше ничего и не остаётся: вздохи и замедления игры в пределах линейного времени. Мелодия в данном случае нужна, чтобы подцепить желание слушателя, развитие же, чтобы удержать его.

Но что позволяет Вивальди не закончить произведения (закончить его лишь формально)? Почему Бах не делает вздохов? (Известно также, что Бах не расставлял динамических нюансов.) Ведь если произведение это попытка снять напряжение от влечения к смерти, порождающее неудовлетворенность, не заглянул ли Бах по ту сторону смерти, в желанный покой?

Безусловно, с самого начала мы помещены в линейное время. Всякий раз, исполняя сонату Бетховена, мы с первых же тактов подчиняемся желанию и удовлетворяем его вслед за Бетховеном, стараясь нюансировать свои вздохи и замедления уже в рамках структуры произведения, порожденного желанием. Но что-то позволяет Артуро Бенедетти Микеланджели сыграть его как бы в один такт, снять эту структуру, распрямить мелодию, так что уже не потребуется её дальнейшего развития. Речь здесь не идет о «скоростном» удовлетворении, о быстроте удовлетворения желания, за которым всё равно просвечивает напряженность от влечения к полному покою, порождающая новую неудовлетворенность и т. д. и т. д. Микеланджели перестаёт играть не потому, что заканчивается соната, а потому, что кончаются ноты. По-видимому, сущность музыки лежит за пределами человеческого времени.

Определяя стерильность через отрицание причастности к смерти, нужно сказать несколько слов о поэтах. Потому что, как кажется, именно они претендуют на знание о своей смерти, и если поэт не написал хотя бы одного стихотворения на эту тему, он как бы и не поэт вовсе. Здесь присутствует несколько моментов. Во-первых, это момент некоторого «героизма». Воин заглядывает смерти в лицо среди сверкающих мечей и свистящих стрел, поэт же, как считается, «наделен даром» заглядывать ей в лицо прямо из собственного кабинета, не вставая из-за письменного стола. (Как известно, Л. Андрееву для того, чтобы начать писать «Красный смех», достаточно было увидеть где-то у себя на даче задавленного кирпичами строителя.)

Второй важный момент это момент выявления и снятия аффектов. Поэт, пребывая на лоне природы или садясь за письменный стол, опять же, совершает то, для чего Спинозе потребовалась жизнь, полная скитаний и приключений духа. Аффекты отслежены и на какое-то время «сняты» (понятно, что для отслеживания должен иметься опыт их снятия), стихотворение о смерти написано, теперь можно вернуться к аффектам. Но никакого снятия на самом деле не произошло, т. к. при этом не был снят самый главный аффект, а именно аффект смерти.

Если, например, вспомнить Есенина:

До свиданья, друг мой, до свиданья.

Милый мой, ты у меня в груди.

Предназначенное расставанье…

Что это, как не вышеупомянутый аффект?

Если обратиться к Спинозе, то данный аффект можно рассмотреть как два определенных им аффекта. «Сострадание, неудовольствие, сопровождаемое идеей зла, приключившегося с другим, кого мы воображаем себе подобным». И «отчаяние, неудовольствие, возникшее из идеи будущей или прошедшей вещи, причина сомневаться в которой исчезла». (Так как Спиноза не допускает существования идеи, исключающей существование собственного тела, мы должны взять отчаяние в паре с уверенностью, а сострадание в паре с сочувствием. Из смеси этих аффектов и возникает самая смутная, можно сказать, полуидея того, что произойдет, т. е. что-то произойдет, когда я «откажусь» от своих аффектов и стану этими камнями, деревьями, рекой и т. д.) Желание, т. е. стремление к сохранению (следовательно, определенность к действию), есть сущность человека. Отсюда, удовольствие и неудовольствие (а это вместе с желанием три основных аффекта души) как переход от меньшего совершенства к большему и наоборот, и есть аффекты, определяющие поэта к действию. Т. е. он, так же, как и все остальные, воображает в кругу своих аффектов, и его жизнь отличается от жизни кого-либо ещё лишь комбинацией последних. Таким образом, поэт, говоря о смерти, всегда остается по эту сторону. Возможно, и можно достичь некоторого нулевого уровня, но и тогда всё сказанное оказывается сказанным о посюстороннем.

Что касается первого момента, то здесь поэт тоже, как паук, запутывается в паутине собственных фантазий. Смерть присутствует перед битвой, когда солдат сидит в окопе (совершенно справедливо, что «не бывает атеистов в окопах под огнем»). В этом смысле она феномен ХХ века, больших, «окопных войн», бомбардировок и обозов. В бою же воин не видит смерти (если он что-то и видит в бою, то разве что Валгаллу). Смерть поражена в забвении схватки наподобие того, как улетает раненый Агамемноном Арес.

Таким образом, смерть выступает как возможность самоидентификации (комфорт смерти). Она придает ценность жизни вне зависимости от обстоятельств. Я могу жить как все, но смерть моя уникальна. Я могу подчиниться (например, социальным структурам), но время помедитировать по поводу моей смертности у меня всегда найдется, благо к этому располагают книги поэтов и повсеместно распространившиеся церкви. В связи с темой смерти в поэзии следует упомянуть Федерико Гарсиа Лорку. Называя смерть своим именем, он локализует её, не давая расползтись по всему стихотворению, да еще и заставляет её «играть на клавесине» и «плакать на груди гуляки». У Лорки смерть действительно становится «маленькой смертью». Зато он пишет целую поэму о смертельно раненном быком тореро. Для Лорки немыслим гнездящийся в бессознательном Танатос. Смерть лишь врывается в его жизнь заколотым тореадором или входит луной, уводящей в небеса ребенка. Смерть теряет свой определяющий момент, ценными оказываются лишь её обстоятельства. Таким образом, о стерильности как о предчувствии смерти и о Танатосе как инстанции чистоты говорить не приходится.

Для дальнейшего прояснения терминов чистоты и стерильности введем в рассмотрение время. Используем линейную модель времени Августина.

Августин определяет время через настоящий момент, взятый в трех модусах (память; ожидание; созерцание, или внимание у Августина эти два термина взаимозаместимы) в совокупности с протяженностью внимания, обосновывающей длительность. «То, что она (душа) ждет, проходит через то, что она внимает, и становится тем, что она помнит». Ожидание выступает как ожидание того, чтобы будущее стало настоящим. И это понятно, если учесть, что для Августина, как причастного к абсолюту, событие немыслимо. «Внимание сосредоточено на настоящем, через которое будущее переходит в прошлое».

Но рассмотрим это ожидание как ожидание события. Тогда внимание приобретает другой смысл, а именно: оно определяется как созерцание, в котором каким-то образом уже присутствует чистота. Мы связываем внимание со стерильностью. Настоящий момент теряет свое определяющее значение. Теперь он имеет ценность лишь постольку, поскольку в нем присутствует предчувствие будущего, будущего события. Он больше не является перевалочным пунктом, где будущее переодевается в прошлое, т. к. прошлого нет. Оно присутствует в виде фактов, образов и т. д., которые наполняются смыслом по произволу некоторого ожидаемого события, или же просто остаются пустыми. Таким образом, грех невозможен.

Настоящее как бы становится разгоном. Будущее разгоняет настоящее, так что прошлое исчезает далеко позади. При этом, если говорить о действии, «сила, вложенная в действие» распределяется не между памятью о том, что я уже сделал, и ожиданием того, что ещё сделаю, а полностью и по праву принадлежит последнему.

Чтобы далее определить событие, я хочу привести здесь описание одного опыта, некоторой связанной с повседневностью ситуации. Вообще, стерильность не исключает повседневности, а скорее выступает как её ограничение, стерильность как бы подвешивает повседневность, не оставляя за ней возможности какого-либо смысла (который будто бы очень глубоко и его можно добыть, прояснить). Итак, ситуация следующая.

Однажды, типичным петербургским днем поздней осени ко мне зашел приятель. Мы пили чай и вели ничего не значащую беседу. Между тем, мой приятель сказал, что на днях уезжает в Н-ск, где живут его родители, на день рождения отца. Машинально я спросил о подарке.

Я подарю книгу, — сказал мой приятель.

На это я заметил, что книга более чем скромный подарок для отца в его семидесятилетие.

Нет, — сказал мой приятель. Эта книга подойдет. Дело в том, что мой отец очень любит Солженицына, и прочитал его всего, кроме «Красного колеса».

И среди серого осеннего дня я увидел красное колесо.

Это было на грани галлюцинации. Нечто среднее между пониманием смысла самой метафоры, некоторым мгновенно вспыхнувшим и погасшим огоньком, и визуально данным образом красного колеса (которое при этом слегка повернулось относительно своей плоскости). Причем образ, в силу своих свойств, сообщал пониманию некоторую длительность. Вовне (в восприятии) образ присутствовал в виде резкого цветового отличия (так иногда мы замечаем на мокрой от дождя мостовой красный цветок, и лишь потом понимаем, что это он). Образ присутствовал, как бы придавая реальному миру достаточную для своего объективного существования потустороннесть, выраженную, скажем, как тяготение серого к синему.

Образ и смысл были настолько неразличимы, что, обращаясь к пережитому ощущению (назовем его так), его можно дифференцировать ещё и ещё. Например, между смыслом и образом (как образом материального объекта) определима такая метаморфоза: красные слова (как образ материального объекта), словно дышащие смыслом, в которых проступает что-то вроде колеса (с деревянными спицами, ободом…). Встает ещё один вопрос: следует ли отделять от этого ощущения аффект (я испытал неудержимое веселье) как психологический побочный эффект, или я «видел» взвеселившееся красное колесо? Тот факт, что колесо повернулось, заставляет меня склоняться в пользу последнего.

Нужно сказать несколько слов о каузальности. В какой-то момент причинно-следственные связи не сработали. С другой стороны, если бы отец моего приятеля прочитал всё, кроме, к примеру, «Ракового корпуса», ничего бы не произошло. Безусловно, причинно-следственный ряд подготовил событие. Но в каком смысле? Возможно, оно каким-то образом присутствовало в воспринимаемом мире, вписываясь в каузальность.

Тогда мы должны признать Судьбу и подчинить ей событие. А этого мы делать не хотим.

Рассмотрим стерильность как актуальное, а чистоту как виртуальное. Событие одновременно является коррелятом обоих и соединяет их в актуально-виртуальную пару. Таким образом, оно выступает как коррелят пары. Тогда мы имеем два плана. Один, план объективного мира с его каузальностью, и второй план события, которое как бы всегда стоит за спиной у мира, присутствуя в виде некоторых пустот в вещах; его как будто не достает в мире. Причинно-следственные связи не срабатывают однажды именно из-за этих пустот. Узоры пустот передаются от вещи к вещи и в какой-то момент накладываются друг на друга так, что в определенной вещи ветер пронизывает весь причинно-следственный ряд.

Выше мы упомянули о субъектно-объектных отношениях, которые должны быть сняты. Снятием субъектно- объектных отношений в большой мере определяется проблемное поле феноменологии. В связи с этим нужно сказать несколько слов о чистоте, а именно чистоте смысла.

Мерло-Понти различает абстрактное и конкретное движение. «Фон конкретного движения — это данный мир, а фон абстрактного движения сфабрикован». «Абстрактное движение прорывает внутри заполненного мира… некую зону рефлексии и субъективности…», «… функция, делающая возможным абстрактное движение, — это функция проекции, посредством которой субъект движения организует перед собой свободное пространство, где то, что не существует естественно, может обрести подобие существования». В приведенных цитатах прежде всего обращают на себя внимание два выражения: «данный мир» и «подобие существования». Они недвусмысленно указывают на неспособность Мерло-Понти порвать с Гуссерлем. При всей его непреклонности, Мерло-Понти устраивает (и мы вполне понимаем это, говоря без иронии) Франция 1945 года.

Феноменолог ничем не рискует, т. к. нет зазора (а заодно ему ещё и удается принять героическую позицию стоящего в бытии). Смыслы уже даны, и их остается лишь прояснять. В сообществе монад каждый имеет право на свой «кусок».

Отсюда, можно различить два вида танца: танец шамана и менуэт феноменолога. Последний по большей части исполняется парами. «Сознания» в парах делают всяческие пируэты, реверансы, вплоть до арабесок. Шаман же отказывается от сознания («если больной не существует в качестве сознания, он существует в качестве вещи»), но не становится при этом вещью. Он разворачивает пространственность собственного тела до пространства мира, проецируется. Абстрактное движение достигает такой интенсивности, что становится фоном конкретного движения другого. Шаман как бы растворяется в пустоте, устанавливая в ней порожденные собой корреляты. Функция интерсубъективности заключается здесь в том, что корреляты должны найти свои интенции, совпасть с ними. С другой стороны, и наоборот, т. к. другие, в каком-то смысле, нуждаются (шаман должен заставить их нуждаться) в новых мирах. Тем не менее, как психологический субъект, он всё равно обречён на одиночество. Отказавшись от феноменального мира с его горизонтами, он вынужден пребывать в «свободном пространстве», в пустоте, закрыть которую может лишь танец.

В связи с проблемой другого встает ещё один вопрос: возможен ли танец двух «шаманов»? «Когда я увидел эту девушку, я понял, что она танцует для меня, а я для неё». Только ли к выше упомянутому менуэту можно отнести эти слова Кортасара? Если такой танец и возможен, то это, по-видимому, будет поединок.

Вообще, феноменология дискредитирует себя тем, что смысл полагается лишь как проясняемый смысл. Даже если и возможны какие-то другие миры, то все они вырастают из мира «природного», уже данного (редукция не меняет дела). Это следует из предданности смысла, он как бы добывается. Мерло-Понти, например, прямо говорит о привычке, которая «является одновременно и перцептивной и двигательной». «Наши природные способности внезапно связываются с более богатым значением, которое до этого было лишь намечено в нашем перцептивном или практическом поле». Функция воображения ограничивается именно этой предположенностью «богатого значения». В силу изначальной интенциональности воображение лишается своей скорости и пробивающей способности (не поэтому ли для Мерло-Понти возможно, чтобы «музыка лилась вокруг оргбна»). Всё нормально, ведь для любого ноэзиса изначально определена ноэма, какой-нибудь смысл всегда отыщется.

Тогда ни о какой чистоте смыслов говорить не приходится. Извечная сказка о том, как гадкий утенок превращается в лебедя. На самом деле, как бы этого ни хотелось, цветы не растут из навоза. Они распускаются в бледных ладонях. Поэтому приходится говорить о том зазоре небытия, в котором как раз и имеет место абстрактное движение. Но абстрактное не как определяющееся категориями и моральным законом (оно происходит по ту сторону, хотя и не исключает их).

Принимая во внимание вопрос об объективности, можно сказать, что неважно «откуда берётся» мир шамана: придумывает он его или находит, объективен он или выдуман, важно то, что существование в этом мире не сводится к рефлексии, пусть даже феноменологической, он не подразумевает прояснения смыслов и потому изначально чист.