

## Пляска смерти как фигура повторения

Как название, так и сам текст являет собой иллюстрированную, развернутую тавтологию, не в том смысле, что нечто само себе наступает на хвост как «то же самое», а как единственный способ создать поле понимания. Поле, не там, где из понятного объясняется непонятное, а где два неизвестных создают игру напряжения, — в этом смысле рельефное поле. Мы попытаемся удержать две одинаково любимые и непонятные для нас вещи: «Различие и повторение» Делеза и «Седьмую печать» Бергмана. Этот текст построен как метафора — соединение разнородного (не следует понимать это так, будто одно толкует другое, ибо вспомогательного здесь нет, они скорее друг другом отсылают к одной реальности). Мы не претендуем на то, чтобы сказать что-то о Делезе или Бергмане, — ни того, ни другого мы совершенно не знаем, — это просто игра нашего ума с нашими впечатлениями.

Попробуем прожи-(или «проже-»?)вать<sup>1</sup> «Повторение», истолковав его как Возвращение. Не как повторение того же самого, а как единственный способ удержать единственное. Возвращение (в пределе) — Возвращение души Домой. Дом — это единственное место, куда имеет смысл — и потому всегда хочется — вернуться. Дом — это светящееся окно в темноте, но как «светящееся» окно Дом виден только возвращающемуся *в его пути*. Возвращаться — значит держаться пути к Истоку себя самого как человеческой души, а человеческая душа — это душа смертного. Душа — то, что по-

---

<sup>1</sup> То есть «разжевать», пока еще отвлеченное от себя живого, словечко «повторение» так, чтобы оно вошло в плоть и кровь, и получило тем самым твою жизнь, дав жизнь тебе. В нем должно быть узнано свое «прожитое» и получившее теперь право голоса.

является в повороте от (или «к»?) Смерти. Единственная ситуация, провоцирующая к разговору о душе, — это ситуация смертности человеческого тела — и это исток всего человеческого. Таким образом, «Смерть» и «Дом» смыкаются как «Альфа» и «Омега» в фигуре истока.

Значит, единственный способ быть человеком — это быть, повторяя свой исток, жить, повторяя свою смертность. Однако само повторение понять нельзя, можно только повторить понимание, поскольку само повторение не «нечто», а чистый глагол.

Повторение через Возвращение Домой есть единственное Дело философии и единственная структура философствования. Только в этом духе и можно понять фразу Новалиса, которая всегда ранит и всегда не ясна: «Философия — это ностальгия, тяга повсюду быть Дома». Расставим акценты. Тяга быть Дома возможна только тогда, когда всегда **уже не Дома**. И словечко «повсюду» следует понимать не в том духе, что хочу быть Дома — или «как Дома» (не забывая, что в гостях) — там, сям и так далее и тому подобное, — и иногда получается, а иногда нет. «Повсюду» — это характер тяги, — это тяга повсюду, *повсюду не Дома*. И только поэтому Ностальгия может быть понята как постоянное возвращение к боли потерянного Дома, а не фактический возврат домой как «туда же». Боль от того, что «туда же» невозможно. Ностальгия — способность нести эту боль — как то, что «было». Ностальгирующий не хочет отказываться от себя, проделавшего путь, он хочет вернуться путником, потому что только путник знает, что такое Дом. В этом смысле он не может и не хочет совпасть с собой прежним — Дом как Дом обретается только в его потере. Возвращение — не то, в чем возможно совпадение и тождество «до» и «после», — это способ быть вечно новым, а только новое видит бытие как Бытие.

Дом философствующего (то есть рай как всегда-уже-потерянный) различается с мифическим Домом именно принципом Возвращения — не погуляли и вернулись, а **вечно возвращаемся** — здесь нет законченности.

Мифический же Дом — это **действие повсюду Быть Дома**, то есть орудовать везде по-домашнему — наводить порядок в своих исконных четырех стенах (ты из них не истек, ты в них искони). И здесь нет никакой невозможности, поскольку нет никакой потери.

Возвращение Домой, к истоку себя живого, человеческого есть повторение своей смертности.

Возвращение понимается как движение, путь, процессия, которая движима кем-то. Фигура ведущего и есть Смерть. Речь о шествии ведомых Смертью по нити своей истории, которая предстает как пульсация одного-единственного ритма многообразием тональностей. Таким образом, исток и история связаны как тема и вариации.

Важно, что это шествие в масках, шествие движением танца. При этом **Маска Смерти и Пляска Смерти** — суть первые и единственные **Маска и Танец**, повторяющие любые другие силой Истока.

Почему Смерть танцует и заставляет танцевать? Это довольно-таки странный вывих смысла, ведь трудно себе представить большую статичность, чем статичную окоченелость трупа.

Вопреки утверждению здравого смысла, Смерть — не факт, а символическое поле события. Связь Смерти и Танца можно проследить в том, как обставляется событие Смерти — имеется в виду похоронное шествие.

Ошибкой было бы считать, что это — действие живых по поводу чужой смерти. Это было бы слишком не практично. Все заботы здесь не для Мертвого, а для Смерти. Она и есть главное действующее лицо — она не в гробу (там лежит только ее маска), ее «телом» является все шествие в целом. Шествие, которому прокладывает дорогу музыкальный ритм.

Следовательно, шествие не просто движется, оно танцует. То есть это танцует сама Смерть — она несет свое лицо, то есть труп (он единственный неподвижен) в единственно возможной комбинации жестов. Зачем? «Не правда ли, что возвращаются только те умершие, которых слишком быстро и глубоко погребли», не воздав им должное. Следовательно, умершего надо хорошенько отпеть и, прежде чем отправить,

тщательно с ним потанцевать. Иначе распадется связь вре-мен — не мертвых, а живых: неотпетый мертвец сядет на пле-чи. И тогда жизнь живого — не жизнь и не Смерть — тень прошлого, которое так и не стало настоящим.

Я хотел быть как Солнце —  
Стал как **тень**<sup>2</sup> на стене,  
**И неотпетый мертвец**  
**Сел на плечи ко мне**<sup>3</sup>.  
И с тех пор я стал видеть,  
Что мы все как в **цепях**,  
И души мертвых солдат —  
На еловых ветвях  
Молча смотрят, как все мы  
**Кружим вальс** при свечах,  
Каждый **с пеплом в руке**<sup>4</sup>  
И с мертвецом на плечах.  
Будет **день Всепрощенья** —  
Бог с ним, я не дождусь...

<sup>2</sup> Если жизненная интенсивность целиком размещена в прошлом, сама жизнь теряет свою актуальность и становится призрачным существованием, тенью прошлого, которая разъедает собой настоящее.

<sup>3</sup> Неотпетый мертвец — тот, с кем не танцевали. Тот, чья смерть не стала событием, т. е. не приобрела статуса собственно человеческой смерти. Он не включен в структуру памяти и потому ведет призрачное, беспокойное и беспокоящее, потайное, незаконное существование — маячит за спиной и давит непрожитым грузом на плечи. В результате — способна обрадоваться целая культура безродных смертников, волочущих за собой (и на себе) неузнанную судьбу забытых предков. Таким образом, невозможность увидеть Смерть в лицо оборачивается проклятием таскать ее на своей спине (вечный побег провоцирует вечную погоню), что приводит к невозможности Помнить, Забыть, Жить.

<sup>4</sup> Схоже с описанием «ничтожных» у Данте:  
«Обрывки», которые

Сливались в гул, без времени, в веках  
Кружащийся во мгле не озаренной,  
Как бурным вихрем возмущенный прах»

(Данте А. Божественная комедия. М.: Интерпракс, 1992. С. 18).  
Невозможность разорвать круг бесконечного кружения полуживых теней с полумертвыми на плечах. Кружение — возвращение того же самого, и в результате — вальсирующие сжимают нечто в руках, но это нечто — пепел.

Я нашел, как уйти,  
**Я уйду — и вернусь**<sup>5</sup>.  
Я вернусь с этим словом,  
Как с **ключом** синевы.  
Отпустить их **Домой**,  
**Всех их, кто спит**<sup>6</sup>  
На болотах Невы.

Б. Г.

В смерти танцуют не трупы, а живые, чтобы стать живыми, поскольку человеческая жизнь начинается с умения встретить событие Смерти и выдержать ее (встречу) как сим-вол. Почему именно танец, объяснить нельзя. Может быть, можно было и как-то по-другому, но случилось так. Бес-смысленно объяснять смерть из танца, можно понять танец из Смерти. Ибо танец прежде всего и по сути — пляска на краю могилы, то есть чистейшее движение Невозможного, а это — собственно человеческое движение.

Танцуют от невозможности, а не от избытка. При избытке опоры опираются, а танцуют при недостатке почвы (танец на канате — не достижение, а единственный способ держаться). Поэтому изящество как сверхточность не до-полнительно к сути танца, а сама его суть. Это — свободное движение, единственное из тысячи. Совершивший лишнее движение упадет, а упавший — мертв. Но тот, кто цепляется за канат, уже подписал себе смертный приговор. Танцором движет не желание выжить, а жажда совершенства. Только совершенство дает жизнь.

В такой перспективе бросается в глаза «смертельность» балета. Сложно представить себе более неестественное зрелище в новоевропейской культуре. Речь идет не только об искусственности, подчеркнутости сделанности того, что происходит на сцене, речь о том, что сам балет предстает как

<sup>5</sup> Разрыв порочного круга, в котором (в разрыве) возвращение того же самого становится вечным возвращением Домой, дающим свободу узникам забвения, — так Вернувшийся отпускает Домой своих мертвецов.

<sup>6</sup> Речь не о том, что нужно отпустить буквально всех мертвых, которые спят. Пока не узнаны мертвые, спят все.

окно на тот свет в разрыве открывающегося занавеса. Тела, танцующие балет, с точки зрения здравого восприятия суть передвигающиеся «мощи», совершающие противоестественные движения, предполагающие заведомую вывихнутость всех суставов человеческого тела (мертвенный эффект усугубляется стучащими о деревянный пол «костяшками» пуантов, и это притом, что полы не вздрагивают, ведь прыжок бесплотно легок), и в результате возникает ощущение пляски скелетов. Одежда, всегда блекло-прозрачная (ярко-над-рывные исключения лишь подтверждают правила), декорации, всегда условные, получающие смысл в зависимости от того, как сгруппированы по отношению к ним танцующие фигуры, освещение, создающее эффект пространства только тем, что вырывает «нечто», способное двигаться из крошечного мрака, — все это только подчеркивает эффект призрачности. Собственно пространство здесь предстает как призрак пространства или пространство призраков.

Таким образом, балет — весьма хрупкая структура, дающая место событию взаимооборачивания хаоса и космоса, в котором явлен танцующий хаосмос<sup>7</sup>. Само устройство зрелища предполагает танец над и в бездне, и это надо понимать буквально — тьма, в которой нет изначально ни верха ни низа, они появятся после, когда первый жест, оживленный световым пятном (глаз Бога) разорвет молнией удара пустоту, чтобы дать ей имя *пространство*, разделив точкой законченного движения две, теперь качественно различных, бесконечности «НАД» и «ПОД», разграниченные бесплотной линией каната-моста, растянутого от одного жеста к другому. **Это вечномгновенное бытие.** Поэтому танцующий в безднах непременно звезда<sup>8</sup>, он больше себя, и поэтому он в Маске.

Почему Маска на танцующем принципиальна? Маска позволяет показать именно то, что в танцоре больше его, —

<sup>7</sup> Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 80.

<sup>8</sup> «Нужно носить в себе еще хаос, чтобы быть в состоянии родить танцующую звезду» (Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. Ч. 1. С. 11).

она стирает индивидуальные черточки, за которые мы любим цепляться, — стирает случайное, лишнее и дает место единственной реальности — «Сквозь легкое лицо проступит лик»<sup>9</sup>. «Седьмая печать» Бергмана породила в нас мысль об истоке всякой маски — это лицо мертвого, ставшее Лицом Смерти. Вот откуда произошла принципиальная форма Маски — нет глаз, поскольку некуда смотреть; нет рта — абсолютное молчание, рождающееся из предсмертного хрипа; сглаженная поверхность — вечно неизменная гримаса, слепок абсолютного покоя. Это последняя, а значит, единственная возможность живого лица и единственное лицо, которое ты никогда не увидишь в зеркале. Солгать здесь ты бессилён, ибо лгать некому — нет того, кто лжет (ты сам), и того, кому лгут (себе). Вместо этого «себе» — Смерть. Это лицо гарантировано от подделок, ибо здесь ты реален абсолютной реальностью трупа. Это реальность отсутствия, кричащее «Нет» — тело, которого нет, лицо, которого нет<sup>10</sup>.

Всех необычайно заботит — как «Я» буду выглядеть в гробу. Но задача «выглядеть» последним лицом является жестокой комедией, если понята в лоб — устраивать при жизни уловки с фотографиями, пытаться представить то, что представить нельзя. В любом случае, Смерть является точкой роста всех усилий жизни — вопрос только в том, как и на что они направлены — выглядеть «мило» «там» (хотя «там» абсолютно бессмысленно и является только эффектом игры представлений) или дать место реальности здесь, сейчас, потому что «потом» ее не бывает.

Маска скорее не скрывает, а открывает. Она откровенна — она не подменяет лицо тайно, как макияж. Поэтому маскировка — не то же, что подделка. Она маскировка в том смысле, что дает поверхность тому, у чего нет поверхности, то

<sup>9</sup> Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. М.: Правда, 1991. С. 57.

<sup>10</sup> Там же:

«Потянется, рассеянно крестясь  
Полонничество по дорожке черной  
К моей руке, которой не одерну,  
К моей руке, с которой снят запрет,  
К моей руке, которой больше нет...»

есть неподдельна — подделывать не подо что. Нет чело-века (кого-то) в маске, — есть только маска. В отличие от нашей культуры, традиционная культура помнит об этом. Маска появилась как ритуальная, как деформирующая пространство, с тем чтобы дать место духам предков среди живых.

Нет танцующего в маске, есть танцующая маска. Нель-зя дать тело духу, сохраняя при этом самоидентичность, — такое совмещение пластов грозило бы срывом ритуала. Пространства здесь не совмещаются, а выворачиваются в Маске (или Маской?) как в точке интенсивности.

Человек в маске только лжет себе, если пытается спрятаться под ней, грабитель, одевающий маску, не прячется, а одевает свое настоящее лицо. Желание же сорвать маску с целью обнаружить под ней подлинную реальность возможно только в ситуации культурного недоразумения, искажения контекста, новоевропейского истолкования реальности как самоотжественности персонального «Я».

Нет персональной реальности под маской, маска и есть реальность. Поэтому маску нельзя напялить своевольно, со своими корыстными персональными целями, — она всегда больше того, кто ее одевает. Поэтому маска карает заигрывания наивных грабителей и актеров с реальностью, — она карает Смертью. С реальностью надо играть честно, а не заигрывать.

У игры со смертью есть свои неписанные правила и законы. Игра — единственный способ встретиться живому со Смертью один на один и при этом на равных. Игра по сути своей многогранна, поскольку сама Смерть, имея единственную маску, измеряет ею множество лиц — ведь «каждый умрет той смертью, которую придумает сам», но каждый умрет смертью. Потаенной пружиной азартной, спортивной, шахматной, любовной, театральной игры является поединок со Смертью. Каковы ставки и что можно выиграть при игре с таким невозможным партнером и противником? Ставка и выигрыш — жизнь. Но можно ли выиграть у Смерти? Да и зачем Смерти играть, если выиграет все равно она? Игра тем азартней, чем сильнее заставляет рисковать, но чем рис-

кует Смерть? Впрочем, все эти вопросы — вопросы смертных, а не Смерти, — она играет, потому что играет, — это самый бескорыстный игрок. Если фигура играющей Смерти «ясна» (в том смысле, что ее игра не нашего ума дело), то фигура игрока является гораздо более интригующей и близкой. Интригуют как правила игры, так и сам выигрыш. Понятно, чем игрок рискует и как он может проиграть. Но как и что он может выиграть, если смертный не может заполучить бесконечно долгую, теряющуюся в вечности жизнь у Смерти. Он не может выиграть бессмертие, но может выиграть жизнь смертного, то есть исполниться в своей человеческой судьбе, занять, впервые создав его, свое место. Это игра не на бесконечность, а на вечность, причем последняя мгновенна.

У игры, как у вечности, — нет правил, до и помимо ее самой. Поле игры строится как пространство вечно нового, где вечное возможно только как новое, а новое повторяет вечное. Пространство игры, подобно шахматной доске, само рождается игрой интенсивностей. Ни у самого пространства, ни у движущихся в нем фигур нет раз и навсегда заданных свойств и качеств — можно сказать, что поле игры мерцает, а мерцающая, изменяется. Фигуры, двигаясь, изменяют пространство, распределяя каждым шагом зоны смертельной опасности, а изменяя поле, меняют свой собственный статус, то есть одна из пространственных точек всплывает на поверхность игры и распространяет от себя волны интенсивности, в которых разворачивается та или иная комбинация, хотя в следующий момент вспышка гаснет и фигура из интенсивной на время вновь становится пространственной. Таким образом, шахматы (да и любая игра) — тот же танец, но не жестом, а созданием мест (причем место может быть в каждый момент только одним-единственным, иначе игра закончится), и не в масках, а в фигурах, при этом ни одна фигура не знает заранее своей судьбы.

Итак, то, что делает человеческую жизнь жизнью, — это игра со Смертью. Само событие игры разворачивается в ином регистре по отношению к обыденному существованию. Подобно тому как каждый подлинный танец — это пляска

на краю могилы, каждая игра всерьез — это возвращение на грань возможного и невозможного, хаоса и космоса, на которой танцующий игрок каждый раз заново создает мир — то есть повторяет себя.

Итак, маска Смерти, пляска Смерти, равно как и игра со Смертью есть лицо и движение невозможного, невозможного возвращения к Истоку, Домой, где Дом всегда и навсегда потерян. А невозможное возвращение присутствует повторением, поскольку, если нельзя вернуться конечным образом, остается повторять возвращение — делать его вечным, то есть измеренным единой мерой, имя которой — «С-мерть».