

последнего еще большую определенность, искушение это может быть хотя бы отчасти преодолено, если представить маску как некоторый микроландшафт, отвечающий конфигурации окружающего топоса. Разумеется, тот или иной ландшафт, где впервые происходит ряжение, недоступен нам в девственном виде, но следы, оставленные после, только помогают реконструировать ситуацию возможного маскирования: если последствия его далеко идущие (как в случае театра Диониса), значит, человеку удалось укрепить маской собственную идентичность и накопить необходимый потенциал к преобразованию. Когда же следов маскирования в ландшафте не так много, то, возможно, стоит поступить наоборот – искать в маске следы ландшафта и через такое вживание пытаться отметить незримые изменения ландшафта, скажем, иерархического характера.

М. А. Корецкая

Калейдоскоп

Эта замечательная вещь знакома многим в качестве игрушки, вызывающей в памяти детство советских времен. «Классический» советский калейдоскоп – это картонная трубка длиной 28 сантиметров, внутри которой под углом в 60 градусов зафиксированы три зеркальные пластины. С одного конца трубки между прозрачным и матовым стеклом насыпались цветные стекляшки, которые при повороте трубки меняли свое расположение и благодаря отражению в зеркалах образовывали разные узоры. Такие штуки продавались, как правило, в цирке, часто они оказывались призами в разных конкурсах. Сейчас эти игрушки – большая редкость, их практически не выпускают, по крайней мере, в «аутентичном» исполнении, то есть из стекла, а не из пластмассы. Это отчасти объясняется нежеланием производителя нести ответственность за детский травматизм, ведь эта конструкция пронзительными детскими ручонками разбиралась в два счета, что чисто теоретически означало богатый выбор телесных повреждений, которые ребенок может нанести сам себе в процессе игры.

Но калейдоскоп примечателен не потому, что он может быть связан с ностальгией по советскому детству, и не потому, что это чреватая опасностями игрушка. В качестве игрушки калейдоскоп любопытен тем, что игра с ним состоит в практике созерцания, причем определенным образом организованного. Вот это – то специфически структурированное созерцание и представляет интерес, поскольку позволяет увидеть за простенькой забавой довольно-таки масштабные культурные пласты.

Часто анализ детской игры оказывается ключом к пониманию различных реалий (будь то представления о мире, зафиксированные в фольклорных парадигмах, или представления о возможных социальных ролях), и это, конечно, не

случайно, ведь через детскую игру транслируется культурный опыт, телесной упаковкой которого является игрушка. В кукле, например, «упакован», с одной стороны, архаический культ предков вместе с комплексом анимизма, а с другой стороны, набор весьма современных идентичностей, при этом и то и другое организует вживание в роль в процессе игры, примерку «впонарошку» определенной маски, которую потом, возможно, предстоит носить всерьез. Поэтому если исходить из того, что бессмысленных игрушек не бывает, можно задать вопрос: что именно «упаковано» в калейдоскопе?

Калейдоскоп – игрушка, созданная рациональной цивилизацией, и она предлагает примерить «маску» субъекта эстетического созерцания. Вспоминается Шиллер с его «Письмами об эстетическом воспитании человечества», где, отталкиваясь от кантовского определения прекрасного как «целесообразного без цели», он связывает эстетическое со способностью к незаинтересованному созерцанию, а последнее характеризует как игру. И поскольку Шиллер полагал, что эстетическое воспитание способно сформировать не только эстетического, но и теоретического, а также морального субъекта (то есть собственно человека, соответствующего идеалам просвещения), он, пожалуй, мог бы счесть калейдоскоп чем-то вроде тренажера для культивирования субъективности, то есть вполне серьезной вещью, несмотря на ее незаинтересованно-игровую характер, а точнее, даже благодаря ему.

Этот парадокс очевидным образом раскрывается в истории создания калейдоскопа. Дело в том, что изначально его изобрел в качестве оптического прибора шотландский физик Дейвид Брюстер в 1817 году. Название свое калейдоскоп получил от греческих слов *καλός* – красивый, *εἶδος* – образ, идея, вид и *σκοπεῖν* – смотрю. Название, таким образом, одновременно и помещало калейдоскоп в один ряд с такими оптическими приборами, как микроскоп, телескоп и подзорная труба, и выделяло из этого ряда, поскольку перечисленные оптические устройства структурировали глаз субъекта и направляли его на созерцание объектов природы с тем, чтобы выведать тайны протяженной субстанции. Калейдоскоп же делал предметом созерцания сами оптические эффекты и через оптику фактически возвращал физику к метафизике. В любом случае, научного применения калей-

доскопу так и не нашлось, и он быстро был переквалифицирован из прибора в игрушку сначала для взрослых, потом для детей. В качестве забавной вещицы калейдоскоп покорил всю Европу, проникая даже в царские дома (в частности свой калейдоскоп был у Николая II). Позже калейдоскопу нашлось и практическое применение – он стал вдохновлять художников и дизайнеров, механически поставляя бесконечное число уникальных орнаментов, ведь математики (очевидно, на досуге) подсчитали, что узоры в каждом отдельно взятом калейдоскопе будут (по крайней мере, теоретически!) слагаться по-новому, не повторяясь, в течение 500 миллионов лет¹.

Однако вернемся к «субъектообразующей» функции оптических устройств и остановимся на ней поподробнее. Как известно, Галилей, будучи изобретателем подзорной трубы, прекрасно отдавал себе отчет в том, что этот прибор и ему подобные не только улучшают человеческую способность видения, но и деформируют ее. Мало того, что взгляд попадает в определенным образом организованную перспективу, само устройство окуляра таково, что зрящим оказывается один глаз, который, к тому же, неподвижно фиксируется в одной точке. Кстати говоря, тот же принцип задействован и в прямой перспективе живописи. В результате видимое пространство оказывается рационально исчислимым, но не-реалистичным, поскольку естественным образом смотрим мы двумя глазами и взгляд наш подвижен². Это искажение служит важному делу – оно способствует «стерильности» познавательной си-

¹ Некий инженер-изобретатель К. Петкунас в 80-х годах XX века придумал несколько иной вариант калейдоскопа: в нем вместо стеклышек для получения узора использовались разные мелкие вещицы (камушки, колечки, цепочки, гайки и т. п.), на которые свет падал не сзади, а сбоку. Этот калейдоскоп использовался на ковровой фабрике для разработки орнаментов. Причем размеры устройства были таковы, что в смотровое отверстие можно было смотреть двумя глазами, а норовящие ускользнуть на ближайшие 500 миллионов лет орнаменты фотографировались.

² Этот момент подробно разбирается Эрвином Панофским в книге «Перспектива как «символическая форма»» (Панофский, Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб. : Азбука-классика, 2004).

туации, поскольку вещи превращаются в рационально постигаемые объекты³, а наблюдающий индивид – в субъекта, который уже не может ошибаться (на что, собственно, и рассчитывал Галилей), поскольку, подобно нулю декартовой системы координат, он сам не включен в исчисляемое/наблюдаемое пространство, являясь точкой отсчета. Так что глаз смотрящего в окуляр субъекта – это подобие божественного глаза, всевидящего, по крайней мере, в том смысле, что ему открывается микро- и макромир.

На первый взгляд кажется, что калейдоскоп возник как талантливое маргинальное баловство на почве серьезной оптической науки. Но мы рискнем предположить, что вне зависимости от того, как видел свое изобретение его автор, калейдоскоп подходит максимально близко к самой сути оптики. Об этом редко вспоминают, но оптика исходно существовала в теснейшей связи с алхимией, и даже знаменитые опыты Ньютона с разложением в призме белого света на цветовой спектр имеют гораздо больше общего с метафизикой, чем с физикой в современном ее понимании. Подбираясь к сущности света, Ньютон, конечно, с одной стороны, закладывает основы классической науки (хоть и не знает этого), а с другой стороны – движется в русле теологии света (и в этом – то как раз он прекрасно отдает себе отчет!). Учение о Божественном свете, которое ярче всего выражено в трудах Роберта Гроссетеста, предполагает, что Бог творит мир посредством «расщепления» Божественного света (или, говоря языком метафизики, энергеи). То есть цветовой спектр хранит в себе ключ к существованию материальной природы и косвенно указывает на свой Источник и Тайну Творе-

³ Не случайно в живописной прямой перспективе, по крайней мере на момент ее всеобщего распространения в период Раннего Возрождения, изображаемые объекты, фактически, не столько писались, сколько математически встраивались в «сетку» линий, что и сообщает полотнам того периода некоторую трудно уловимую натянутость, излишнюю рациональность композиции. Так что живопись в то время была не столько способом «реалистической» фиксации окружающей действительности или выражением художественного опыта в нашем понимании, сколько попыткой познания и реконструирования мира на рациональных началах.

ния. Чем чище цвет, тем ближе к Божественному замыслу. Чем более проницаемо для света какое-либо существо, тем ближе оно к царству духа; напротив, непроницаемость, плотность, отражающая свет, и есть, собственно, плоть. Конечно, эта концепция имеет ярко выраженный привкус пантеистического учения об эманации, от которого вполне ортодоксального Гроссетеста отделяют разве что два взаимосвязанных тезиса: «Бог есть свет, но свет не есть Бог» и «Природный свет есть лишь метафора Божественного света». Если об этих тезисах «забыть», мы и получим оптику Ньютона и Бэкона⁴.

Впрочем, задолго до того, как на тайну творения покусились в своих оптических опытах Исаак Ньютон, теологическое истолкование света легло в основу религиозно-эстетической практики. Речь идет о средневековых витражах и книжных миниатюрах, которые очень красноречиво назывались «иллюминациями». Цветное стекло, окрашенное в чистые цвета и пропускающее свет, не просто сообщало неграмотным прихожанам на уровне сюжета Священную историю. Оно показывало мир не таким, какой он есть, а таким, каким он некогда был в День Творения и должен был бы быть – не падшим и совершенным, воплощающим Божественный замысел. Мир витража и мир книжной иллюминации с их чистыми, светящимися красками⁵ в этом смысле – это мир эйдосов. Не к нему ли обращает нас и калейдоскоп?

Но складывающиеся в орнамент кусочки цветного стекла в калейдоскопе не только отсылают к средневековой теологии и современной оптике, они также предвосхищают и некоторые идеи синергетики. Сам эффект орнамента в калейдоскопе возникает благодаря фрактальному принципу самоподобия, почему и узоры калейдоскопа напоминают простейшие фракталы вроде ковра Серпинского. Кроме того, орнамент калейдоскопа принципиально отличается от орнамента того же витража тем, что показывает «космос» в ста-

⁴ Не случайно ведь Роджер Бэкон считал оптику *главной наукой!*

⁵ Вероятно, для создания сходного эффекта использовалась и знаменитая византийская смальта. Переливчато-золотистый фон мозаик символизировал пребывание изображенных фигур там, где есть только «Свет Невечерний».

новлении, динамику хаоса и порядка, игру тождества и различия. Те же самые куски стекла в той же самой структуре, хаотически смешаясь, создают упорядоченное целое, каждый раз сменяющееся в пользу нового целого. Это вполне укладывается в синергетическую парадигму самоорганизующегося хаоса (так же, как сама синергетическая парадигма косвенным образом на свой лад продолжает затеянный Аристотелем разговор о божественной энергии).

Можно сформулировать то же самое немного в иной перспективе. Эстетический опыт, задаваемый калейдоскопом, в каком-то смысле отвечает попытке Ницше совершить переход от метафизического эстетизма Платона (прекрасны вечные идеи, тождественное себе бытие) к физиологическому эстетизму Гераклита (прекрасна лишь вечная трансформация, становление). Здесь есть все: логос, пропорция, гармония, математика, даже круговое движение, считавшееся в античности вечным и совершенным, — но все это присутствует в сфере скользкого мгновения. Не говоря уже о принципе вечного возвращения как возвращения иного. Тождественность кусочков стекла растворяется в бесконечном различии орнаментов, которые складываются и ускользают, оставаясь неуловимыми и неповторимыми. Можно было бы сказать, что это своего рода «переиздание» для европейцев мифологемы танцующего Шивы или блиц-вариант тибетской песочной мандалы — символическое воплощение здесь и теперь творящегося и разрушающегося мира. Но мораль в этой европейской сказке будет другая, заключающаяся не в призыве к нирване как освобождению от страдания, а в ницшеанской формуле «становление утверждает бытие», или, говоря иначе, различие не только разрушает красоту, но и творит ее, и как таковое должно быть не преодолено, а оправдано. Поэтому вечное возвращение должно быть избирательно — бесконечно возвращаться может только то, что поистине живо, то есть способно быть-иным. И именно изменчивость удерживает созерцающего субъекта перед глазком калейдоскопа, заставляя забыть о повседневности.

Эстетический опыт, который дает нам калейдоскоп, предполагает особую темпоральность. Мы погружаемся в некое медитативное время, наполненное не вещами, а созерцаниями. Говоря словами Делеза, это время — не Хронос, а Эон,

то есть время чистого события. Ведь калейдоскоп делает зримой, если так можно выразиться, саму стихию события. Зрительный эффект здесь — это как раз то самое целое, которое радикально не сводимо к сумме частей, более того — это прекрасная поверхность. Целое, конечно, можно разъять на части, тогда мы получим вместо события вещи, которыми можно обладать и распоряжаться, но которые несравненно более тусклы, чем утраченный эффект. Кто ж в детстве не разбирали калейдоскопа, чтобы прикоснуться к самой материи красоты, сделав ее тем самым «реальной»? И кто не разочаровывался в этих присвоенных сокровищах и не собирал быстренько калейдоскоп обратно, пока родители не увидели и не «дали ремня»? Собрать калейдоскоп вновь — значит отказаться от реального в пользу виртуального события, происходящего в пространстве множащихся копий-симулякров. Сам калейдоскоп, правда, остается вещью, но это парадоксальная вещь: актуальная бесконечность, умещающаяся в скромных размерах картонной трубке. Созерцание этой актуальной бесконечности, во-первых, отличает калейдоскоп от микро- и телескопа (поскольку в последних всегда четко заданы границы видимого поля, «вырезающие» вещь из мира и сообщающие ей статус объекта), а во-вторых, оно действительно требует времени зона.

Говоря к слову, сам концепт зона Делез заимствует из одного фрагмента Гераклита: «Век (эон) — дитя на престоле, итракшее в песейю (то есть в кости)». Здесь под зоном имеется в виду не хронологический промежуток в сто лет, а время Логоса, задающего броском итральных костей порядок мира. Это одновременно и вечность, и мгновение, поскольку Логос, как известно, есть «правящая молния». Тот же мотив божественного игрока в кости находим мы и у Ницше в контексте апологии случайности с ее креативной энергией. Бросаемые «на небе» кубики итральных костей падают «на земле» — случайность задает космический порядок. Но поддержание этой игры предполагает особое искусство — каждый раз должно выпадать две шестерки, поскольку только они приносят с собой право на новый ход (а чтобы мир длился, божественный игрок должен кидать кости вновь и вновь). Калейдоскоп задействует тот же принцип: стеклышки встряхиваются, впуская элемент хаоса и случайности, что-

бы сложиться в некий порядок. Причем калейдоскоп, в отличие от игральных костей, помещает игрока сразу в точку могущества, ведь, кидая кубики, мы не в силах постоянно выбрасывать две шестерки, в то время как орнаментальная констелляция стеклышек каждый раз беспрочно гармонична.

Но точка могущества нам не принадлежит, причинно-следственная цепь, связывающая движение руки и *этот* прекрасный узор, не складывается, демонстрируя бессилие последовательно движущегося рассудка. Субъект, возникающий в зеркальном лабиринте калейдоскопа, принципиально пассивен — он претерпевает «творение мира», присутствует при нем, и вся его креативная энергия — это энергия «эстетиса», то есть созерцания.

Г. В. Мелихов

Психоготика философствованием. Диалог о процессе, Платоне и осознании

Кто что ни говори, а жизнь всегда умнее всех нас, живущих и мудрствующих. Да-да, жизнь справедлива и милосердна. Героев она заставляет усомниться, а тех, кто сделал мало, и даже тех, кто ничего не сделал, но прожил с чистым сердцем, она всегда утешит.

А. Вампилов. Старший сын

С каждым днем я все меньше значения придаю интеллекту.

М. Пруст. Против Сент-Бёва

Преподаватель входит в аудиторию. Молниеносно, взором опытного полководца окидывает он взглядом поле будущей брани — всё ли готово к сражению? Несколько пар студенческих глаз преданно взирают на своего отца-покровителя, тихо шелестят листочки бумаги.. Но что это? На левом фланге — разброд и шатание: кто еще не верит в полную и окончательную нашу победу?! О Боже, как вдохновенно он говорил! Как мог он подобрать нужные, подходящие именно к этому месту слова! Как высоко воспарял он мыслью своей, приводя в движение целые эпохи — народы переходили свои рубиконы, рождались и умирали, обнажая скрытую подоплеку своих действий! Как умело мог он подвести нас к тому, что должно было непременно случиться, и мы, прямо сейчас, превращались в непобедимо-монолитную армию, воспринимая себя носителями особой, святой миссии.. Но вот преподаватель зачем-то смотрит на часы и вдруг, стремительно разворачиваясь эдак градусов на 180, столь же проворно удаляется, оставляя за собой след легкого недоумения — всё