

П. Пепперштейн

ЛИКОВАНИЕ, ЛИЧИКО, ЛИЧИНКА

Нетрудно заметить, что название этого текста есть искажение известной триады Павла Флоренского – лик, лицо, личина. Само искажение произведено непоследовательно – существительное "лик" (занимающее в усеченной иерархии Флоренского привилегированное место) преобразовано в существительное "ликование", причем эта трансформация произведена с помощью "невидимого" глагола – ликовать. Что же касается слов "лицо" и "личина", то они переиначены с помощью простых уменьшительных форм и превращены в "личико" и "личинку", причем первое из этих слов принадлежит языку нежности и ужаса, второе – языку микроскопической точности и науки, языку, который легко становится повседневным, открывая пространства человеческого быта для нечеловеческих жизней, смертей, зачатий и созреваний, для нечеловеческих метаморфоз и нечеловеческого роста. Говоря о личине, Флоренский употребляет слово "лярва", что означает куколка, личинка. Употребление этого биологического термина расщепляет его дискурс, ведь личина это маска, нечто пустое и неистинное, нечто безжизненное, тогда как личинка – нечто совершенно наполненное, сама полнота, сама жизнь в ее свернутом, потенциальном, зародышевом состоянии, жизнь как преинатальный сон роста и оформления. Грубо говоря, Флоренский отождествляет "лик" с группой "божественное", "лицо" с группой "человеческое", "личину" с группой "дьявольское". Имеются в виду количественно ограниченные группы значений, предназначенные для умозрительного ианизования на одну ось – ось "духовного" портрета. Это "лицевое расщепление" вольно или невольно сообщает нам кое-что о траектории "лицевого нерва" местного эстетического дискурса. Этот дискурс в своей основе не столько теологический, сколько нарратологический: он обрабатывает не столько пространственно-временные координаты доктрины, сколько пространство и время повествования. Описания лиц (скажем, в русской литературе) есть те "микро-макро точки", где косметическая проблематика порождает космологическую. "Духовный портрет" заверяется, прежде всего, ужасом – лицо становится буквой, картой, печатью на горлышке сосуда, где заключен джинн. Выражение "лицо земли" закреплено русским языком лишь за

идиомой "стереть с лица земли" – эта космическая процедура, это очищение лица есть вообще уничтожение.

Ликование – это экстатическое пропадание лика сквозь лицо. Лицо, ставшее ликующим лицом, предназначено для украшения небес. Лик возникает, чтобы стать сияющей точкой в растрах небес. Фраза А. Монастырского "Я не люблю ликующие небеса" (сказанная, если я не ошибаюсь, по поводу "Волшебной флейты" Моцарта) является отчасти ключом к эстетическому коду. Эстетическое возникает между желанием ликовать и боязнью собственных ликований. Ликования вызывают страх, но они вызывают и брезгливость. Брезгливость (страдания хорошего вкуса) есть условие эстетики, поэтому пустые и безличные небеса предпочтительнее (эстетически) нежели небеса ликующие, то есть тесно заселенные ликами.

Романтизму удалось создать навязчивые повествования о "негативных лицах", о вывернутых наизнанку "темных иконах", ему удалось создать "кошмарную" версию дискурса о "духовном портрете", то есть историю портрета, в котором обитает дух. Этими наррациями романтизм, подобно колдуну, явившемуся на деревенскую свадьбу, запрограммировал развитие искусства 20 века. Скорее всего сила этих простых историй в том, что они впервые канонизировали, закрепили в так называемой "высокой культуре" некоторые суеверия, репрессированные прежде религией и наукой. Романтизм "анимировал" вещи из арсенала высокой культуры (картины, статуи, сложные приборы) также, как древность анимировала вещи природного происхождения. Перед лицом ужаса новое становится старым, старое – вечно новым. Ужас призван был романтиками на помочь, для того чтобы слить времена воедино, заверить нестираемость культурной памяти, вечную актуальность прошлого. При этом источником ужаса мыслилось само время. Память, в соответствии с романтическими представлениями, настолько страшна, что *подлинное воспоминание*, как появление призрака, мгновенно делает человека стариком: он седеет в одночасье. Мазохисты-романтики нередко становились полудобровольными жертвами стариков и старух. Часто это были старики и старухи, изображенные на портретах, лики и личины одновременно, но никак не лица – скорее вещи, покрытые шагреневыми кожами, впитывающими, крадущими и дарящими незаконное, "криминальное" время. Молодость девушки, изображенной на овальном портрете, описанном Эдгаром По, это краденная молодость, вечная юность вампира. Старость портрета Дориана Грэя это краденная старость. Старость ростовщика, изображенного на портрете, который приобрел молодой художник из новеллы Гоголя "Портрет", легко обменивается на молодость художника. Деньги это время: и то и другое ссужается ростовщиком-духом под проценты.

"Портрет" Гоголя – лакомый кусочек для "искусствоведческой" интерпретации. Два героя этого рассказа – художник (живой) и произведение искусства (мертвый). Произведение искусства – вампир, по ходу действия крадущий жизнь живого. Лицом, которое есть лик и личина, здесь обладает только мертвый. Живой безлик, это суетящаяся и мутная фигура без лица. Мертвый смотрит ("Он смотрит! Он смотрит!"), но не видит. Живой видит, но не смотрит. В "Портрете" можно, при желании, обнаружить "пророческое" описание истории искусства, начиная со времен романтизма и почти до наших дней. Герой рассказа Чартков начинает свою "карьеру" как идеальный художник-романтик: он молод, беден, несколько рассеян, но "чист душой" и обладает чем-то вроде божественной искры, которая может впоследствии разгореться ярким и чистым пламенем таланта. Может, но никогда не разгорится. Чартков это не лицо, а личинка – зародыш, которому не суждено родиться, так как в дело вмешивается мумия (ростовщик). Мумия – спутник и опекун нерожденных, враг рождений. Ростовщик Гоголя – персонаж, явно родственный старику-кастрату из бальзаковского "Сарразина", которому немало внимания уделял Ролан Барт в своей знаменитой работе S/Z. Чартков, еще будучи живым зародышем, пишет портрет своего слуги, а также скромный вид из окошка своей мастерской. Эти этюды скромны, но в них "что-то есть", нечто, отсылающее к будущему, как и во всем, что делают живые зародыши. Сюжеты упомянутых картин имеют некоторый символический смысл: до своего грехопадения, Чартков пишет "сверху вниз" – слугу, стоящего ниже него на социальной лестнице, или же улицу, которую он видит сверху из окна. После "падения" он станет писать "снизу", как бы из ямы, изображая вышестоящих. Метафизический дискурс здесь приобретает политический привкус. Метафизики вообще представляет собой политическую работу с пространством, конструирование политического пространства, в котором роль разнонаправленных временных потоков играют различные "стратегии" и "интересы". К этим отношениям метафизики и политики мы еще вернемся, когда будем говорить о финальных аккордах агонии художника, высосанного вампиром. Личинка, как мы уже сказали, это свернутый в себе мир роста, однако этот рост оказывается захвачен ростовщиком, специалистом в области роста, присваивающим этот рост себе.

"Случайно" (роковая случайность) художник приобретает портрет ростовщика. Ночью старец выходит из рам (оставаясь, впрочем, в рамках кошмара и в рамках романтического повествования), присаживается на постель художника и пересчитывает деньги – звонкие, "жаркие", аппетитно сверкающие золотые червонцы, складывающиеся в фаллические столбики или же в экспериментальные колбаски, аккуратно завернутые в синюю бумагу. Пока изображение незаконным, то есть противоестественным, оно не имеет смысла. Но как только оно становится законным, то есть

ственным, образом движется, художник остается парализованным (что нередко имеет место в комиках) в соответствии с логикой обмена, неподвижность портрета передается на время ему. Тем не менее живому дана возможность сделать единственное движение – быстрое и мимолетное движение кражи: он пытается умыкнуть один из синих свертков мертвеца. Мертвец уходит в картину и уже ТАМ обнаруживает пропажу, после чего тут же возвращается и забирает деньги. Эпизод, когда портрет баражает под простыней, накинутой на него сверху, безусловно может заинтересовать фрейдистского интерпретатора.

В целом ночная сцена очевидно имеет характер соблазнения, коррупции. Это первая фаза коррумпирующей операции, запланированной в постороннем. Вторая, завершающая фаза этой операции разворачивается на следующий день. Эта вторая фаза может заинтересовать нас с "технической" точки зрения. Поутру к художнику является квартирный хозяин в сопровождении полицейского пристава с целью взимания задолженных денег за квартиру. В ходе препирательств пристав видит портрет ростовщика и "грубой полицейской ручищей" хватает его за раму. Этим квазисексуальным движением, напоминающим о грубых *приставаниях* к женщинам, пристав ломает, точнее взламывает раму портрета. В этот момент (на самом деле являющийся кульминационным моментом рассказа) герой узнает и вспоминает одновременно. Он вспоминает свой "сон" и *узнает* деньги, хотя видит он только кусочек приоткрывшегося внутри рамы тайника и уголок свертка, завернутого в синюю бумагу. Деньги переданы, зародыш попал на крючок, личинка приколота. Слово "лярва", которое употребляет Флоренский в значении "личина", на жаргоне обозначает проститутку и синонимично словам типа "блядь" или "курва". О художнике Чарткове, принявшем деньги, "просунутые" ему из постороннего, можно сказать, что он "скурвился" – он куплен, "проституирован" в том политическом смысле, который сконструирован метафизикой.

Технический интерес здесь представляет способ, каким осуществляется это "просовывание" денег. Фиктивное пространство картины открывается и выпускает из себя изображенного персонажа. Это ход традиционный. Вся романтическая (и не только романтическая) литература наполнена повествованиями о входящих в картину и о выходящих из нее, равно и обоживающих статуях и каменеющих живых телах. Однако открывание пространства картины (само по себе жанрообразующее, если иметь в виду такие модернистские и постмодернистские жанры, как объект и инсталляция, о чем мы писали в тексте "Фонтан-гора. Рождение объекта из покосившейся картины") сопровождается не менее важным вскрытием – вскрытием пространства рамы. В глубинах эстетического дискурса содержится гигиенический импульс – стремление не столько к красоте, сколько

к чистоте, к экспозиционной внятности, к предуготовленности переживаний – контрспонтанность, выбор, гигиеническая обработка восприятия, отредактированного тем или иным образом. Каждый экспозиционный буфер, отделяющий "одно" от "всего", здесь сакрален – он освещен специальными иппохондриями эстетизма. С точки зрения этих иппохондрий, "паразитарное" использование внутреннего пространства рамы для хранения денег – катастрофично. Катастрофична и сама дегерметизация этого пространства – с помощью подобных катастроф и рождаются новые жанры. Гоголь подчеркивает этот психodelический катастрофизм, называя невозможное количество червонцев, найденных в раме. Об ирреализме Гоголя и о его страсти к гиперболам часто писали его комментаторы – в раме "Портрета" Чартков обнаружил 1.000 червонцев. Тысяча золотых монет сделала бы портрет неподъемным, раму – огромной. Легкомыслие автора делает повествование тяжеловесным, а описываемым событиям придает статус сакрментальных схем. Этот статус нас вполне устраивает – схемы, как и схимники, живут долго.

Важна констатация: мистический опыт делает художника коммерческим художником. Мистика представляет собой попытку сделать метафизику несколько менее политичной, придать ей экономический характер. Поэтому деньги неизбежно мистичны. Когда портрет выходит из рам, он еще остается в рамках, но когда он просовывает деньги сквозь раму, он ломает рамки – он ломает их грубой рукой полицейского (делается акцент на хрупких, тонких стенах тайничка), указывая на то, что вводимые жанровые инновации приобретают отныне статус закона. Между прочим червонцы это тоже портреты – круглые золотые портреты монарха.

Скоррumpированный Чартков становится из девственного романтика салонным живописцем. Салон – вторая фаза его эмбрионального развития и первая фаза после грехопадения. Его карьера "мертвого художника" начинается с портрета молоденькой девушки, барышни, дочки некоей светской дамы. Так в схеме появляется – где-то между ликованием вампира и личинкой – третий необходимый элемент – личико. Кажется, что его могло бы и не быть, но это не так. Это центральный элемент триады – почти всегда окутанный бледностью, вуалью, снежной пеленой, туманом, паром, почти всегда плохо различимый и кажущийся необязательным – на самом деле он является здесь важнейшим. Личико это парадоксальное лицо, точнее парадоксальным становится факт его видимости. Личико это лицо личинки, которое должно быть скрыто, но его видно. Личико это лицо эмбриона, которое должно быть скрыто, но его видно. Личико это лицо нежности и ужаса, которые должны быть глубоко скрыты, но они вдруг оказались на виду. Личико это лицо будущего, которое нельзя увидеть, но оно вдруг, вопреки всему, стало видимым. Вначале Чартков

еще не умеет изображать лицо, он пытается изобразить лицо бледной барышни, "исплясавшейся на балах", он пишет тени на щеках, прыщик, желтизну под глазом. Но все эти дефекты не "проходят". Лицо не обладает деталями, не имеет дефектов, не нуждается в верификациях, его нельзя разглядывать, его можно только увидеть. В конечном счете Чарткову удается изобразить лицо посредством переноса — он переносит лицо девочки-аристократки на тело Психеи, изображенное на другом этюде. Только после этого лицо становится лицом. Это правильный ход — в отличие от лика и лица, лицо не крепится ни к какому телу, оно самостоятельно, автономно, а следовательно, свободно переходит с одного тела на другое. Особенно уместно оно на теле Психеи, то есть на "теле души". История Психеи, как она рассказана Апuleем в "Золотом осле", это история нарушенного табу на лицезрение лица. В тот момент, когда Психея видит своего любовника Амура, она теряет его. Вспоминается легенда о путешественнике-европейце, который спросил некоего дикаря, почему тот ходит голым. "Потому что у меня везде лицо" — был ответ. Об Амуре и Психее можно сказать, что они голые, потому что у них везде — лицо. Лицо может быть локтем, может быть пяткой. Та "узкая пятка", которую увидел Дон Жуан, была лицом. Лицо это полуневидимый центр, куда сходятся центростремительные потоки салона. Это та скользящая и светлая бездна, которая содержится в салонном искусстве, делая его непобедимым. За лицо платят чистоганом, потому что оно само обратимо и эквивалентно, как монетка, как деньги.

Однако, Чарткову не суждено оставаться навеки в нирваническом мире салона. Его ожидают "ады" модернизма и постмодернства. "Негативное пробуждение", неприятный вариант сатори, подстерегает его на выставке некоего коллеги, который, в отличие от самого Чарткова, пошел по пути праведности, не вступал в сомнительные денежные отношения с трансцендентным, а в честной бедности совершил свой талант в Италии и отдал много лет упорной работе над огромной картиной, над шедевром. В этом коллеге легко узнается Иванов. Чартков видит картину, она кажется ему гениальной. Он понимает, что мог бы быть таким же, как его замечательный коллега, но теперь уже поздно: он убил свой талант. Зависть охватывает его. Из "спокойного мертвца" он становится вдруг "злым мертвецом". С этого момента он вступает в свой "модернистский" период. Будучи теперь богатым, Чартков приступает к следующей модернистской практике: на свои деньги он скупает все самое талантливое, прекрасное и значительное, что только появляется в искусстве. Затем он приносит купленные шедевры в свою роскошную мастерскую, запирается на ключ и, оставшись с произведениями искусства наедине, бросается на них с ножом и исступленно кромсает полотна. Говоря языком психоанализа, он воспро-

изводит свою родовую травму, которая есть родовая травма данного сюжета – он вспарывает поверхность картин, эту плеву "иного", чтобы обнаружить (продублировать) щель, которая в свое время выпустила из себя старика. Эти "преступные" роды старика были контрродами его самого – из-за них он так никогда и не родился.

В конечном счете он возвращается к источнику своего нерождения – среди своих старых забытых картин находит портрет ростовщика. Однако этот портрет он вспороть не в силах – это полотно, как плева Афродиты, восстанавливает свою целостность после каждой дефлорации. Здесь ломается, начинает пробуксовывать машина младенческого кромсающего "анализа". И с этого момента Чартков входит в завершающую фазу своей пренатальной агонии – в фазу "постмодернизма". Это фаза редубликации, клонирования "исходного" образа. Умирая, Чартков галлюцинирует, и в его галлюцинациях портрет ростовщика бесконечно копирует сам себя, размножается, шпалерами покрывает стены и потолок мастерской, расплюзаясь по миру финальным "иконостазисом" – это фаза ликования вампира, фаза, когда паразитирующий окончательно накрывает собой существо, на котором он паразитирует, становится для своей жертвы ликующими небесами, наполненными бесчисленными версиями пожирающего сосущего лика. В искусстве XX века эта "постмодернистская" фаза начинается с Уорхолла. Уорхолл сам был чем-то вроде личинки, размножающей "лики", иконы современного мира. Массовая культура, которой, в конечном счете, надлежит сформировать его посмертный облик, изображает Уорхолла именно как "молочного червя" – мягкого, тихого, влажного вуайериста, похожего на сырого, непропеченного Голема. Как и Чартков, Уорхолл был покупателем бесчисленных ценностей, однако он не уничтожал их, а просто оставлял нераспакованными.

Искусство, как написал Хайдеггер, умирает так медленно, что смерть его занимает несколько столетий. К этому можно прибавить: агония, которая длится несколько столетий, перестает быть агонией, а становится просто жизнью – процессом обживания многообразных "агональных" пространств, точнее пространств, которые стилизованы под "агональные". Тем не менее, версификация этого сюжета смерти или умирания искусства (а этот сюжет является одним из сквозных дискурсов так называемого "современного искусства") не длится бесконечно. Современное искусство (как живой, агональный дискурс) пресекается, причем неожиданно. Мне кажется, что я даже могу назвать точную дату этого исчезновения – конец 1991 года, момент официальной дезинтеграции СССР. После этого события "искусство как современное искусство" более не существует в формах живого дискурса, оно становится историей – иначе говоря, умирание искусства пресекается. Искусство, можно сказать, ста-

новится предателем своей собственной смерти, оно перестает умирать и внезапно возвращается к состоянию, напоминающему его состояние перед началом агонии – к состоянию предрождения, к состоянию личинки.

Однако каким образом этот регресс связан с событием распада СССР? Зная о том, что метафизика – это конструктор политических пространств, можно вроде бы ответить на этот вопрос. Исчезновение СССР ознаменовало собой устремление расщепления западного мира – эта щель была за-проектирована еще романтизмом, пространство этой щели было нишней как для модернистского, так и для постмодернистского дискурса – и тот и другой дискурс генетически связаны с проблематикой коммунизма и антикоммунизма. СССР как государство впитал в себя не только коммунистическую идеологию, он не просто стал "государственным телом идеологии", он стал самой возможностью идеологической борьбы, идеологической интриги. Исчезая, он "умыкнул" эти возможности. После исчезновения СССР щель, где располагалась современность, спроектированная еще романтиками, внезапно заросла, мир стал тотальным, что означает еще не родившимся, еще не приступившим к своим делам.

Человек, до известной степени, портрет. Само слово "человек" включает в себя "чело" и "веки". Однако мир – не человек, он скорее личинка, куколка, успешно скрывающая от самого себя свое лицо.

Впрочем, иногда внутри кокона появляется волшебное зеркальце, к которому можно обратиться с просьбой:

Чудо-зеркальце, скажи,
Да всю правду расскажи:
Кто на свете всех милее,
Всех румяней и белее?

Зеркальце отвечает, как правило, так:

Ты на свете всех милее,
Всех румяней и белее.

Но иногда оно сообщает, что где-то завелись новые миры, что объявились новое лицо, которое еще милее, белее и румяней, чем все предыдущие.