

---

## КРОСНА ПЕНЕЛОПЫ: К ИКОНОЛОГИЧЕСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКЕ ТЕСТУАЛЬНОСТИ<sup>1</sup>

О.А. Комков

Идеи, которыми я хотел бы здесь поделиться, возникли в процессе размышления над названием одной из секций конференции «Феномен творческой личности в культуре» — «Человек в зеркале текста». Эта формулировка для меня чрезвычайно актуальна — но, как и всякое употребление метафоры зеркала, неизменно ставит меня перед странными вопросами. Так, например, я спрашиваю себя: когда человек впервые увидел себя в «зеркале текста»? Едва ли можно указать здесь какую-либо точку во времени. Кажется, мы склонны считать, что с возникновением первых текстов<sup>2</sup> человек уже в них отражен. Тогда выражение «человек в зеркале текста» синонимично «культуре» как способу человеческого бытия. Когда Жак Деррида постулировал свою, поистине граничащую с мистицизмом, идею об абсолютной первичности письма (в частности, его первичности по отношению к речи) [см.: 3], а значит, в какой-то мере, о первичности текста, он по сути упрочил то здание, которое в его грандиозном проекте должно было быть подвергнуто деконструкции — определенную форму убежденности в том, что в тексте человек изначально и заранее уже находит и узнает себя. Я имею в виду, что текст как формосодержание культуры, в котором человек всегда встречается с самим собой, оказывается монолитом, неприступным для деконструкции. Но в таком случае у меня возникает другой вопрос, из которого я и хотел бы исходить. Его можно задать так: кого именно или что именно видит человек, глядящий в зеркало текста? Если «кого» — то, например, «себя» или «другого»; если «что» — то, скажем, свое «я» или же собственное *видение* своего «я»? Уже эти два варианта образуют «сады расходящихся тропок», составляя при этом единую, сложную фигуру. Мы понимаем, что «себя» не идентично «я», хотя каким-то тесным образом они связаны. Мишель Фуко в курсе лекций «Герменевтика субъекта» противопоставлял

---

<sup>1</sup> Доклад, прочитанный 28.10.2016 на пленарном заседании конференции «Феномен творческой личности в культуре. Фатюшенковские чтения» (МГУ имени М.В. Ломоносова, факультет иностранных языков и регионоведения, 28–29 октября 2016).

<sup>2</sup> Под текстом здесь и далее я понимаю любую структуру, создаваемую в стихии языка как первичной репрезентации мира [см.: 1, с. 505]; о том, как «языковость» охватывает внеязыковые феномены человеческого существования, творчества и коммуникации (включая, напр., изобразительное искусство) прекрасно написано у Г.Г. Гадамера [см.: 2, с. 43–59].

не только два античных принципа: знаменитое «познай себя» (γνῶθι σαυτόν) и «заботу о себе» (ἐπιμέλεια σαυτοῦ), бывшую, по его мнению, основой стоических и эпикурейских практик и вошедшую в плоть и кровь эллинизма, — но и то «себя», которое культивировалось эллинизмом, тому «я», открытие и углубляющееся освоение которого стало путем христианской антропологии [см.: 4]. Так или иначе, задаемся ли мы вопросом о том, что видим в зеркале, или просто произносим «я», обращает на себя внимание тревожная зыбкость этого «я», возникающая не оттого, что «я» это последняя буква в алфавите и не по причине многочисленных и противоречивых его толкований, но, прежде всего, потому что «я» — всегда жест самоутверждения, ровно ничем не подкрепленного и не гарантированного. Если угодно, произнося «я», мы всякий раз делаем шаг в бездну — как минимум, в бездну неизвестности, разве только полагаясь, как на авось, на его мнимую обеспеченность. Что же касается другой «оси» намеченной фигуры — вопроса о «другом» и о «видении», то здесь первым делом мне вспоминается книга русского философа Якова Семеновича Друскина «Видение невидения» [см.: 5], которая начинается с развернутого феноменологического анализа пресловутой ситуации «человека перед зеркалом»: ужаснувшись своему отражению в зеркале и ища непонятную причину этого ужаса, мыслитель приходит к необходимости увидеть собственное невидение, т.е. увидеть свою неспособность видеть самого себя, собственное существо, к необходимости увидеть слепоту, связываемую им с греховностью человеческой природы — она-то и есть источник ужаса. Зато свое «я», загромождающее от человека и мир, и Бога, и свою сокровенную сущность, человек, как правило, видит кристально ясно и не упускает возможности им полюбоваться.

Книга Друскина — один из примеров предельного продумывания ситуации «человека перед зеркалом». В случае с «зеркалом текста» речь также идет об особом опыте видения. Недаром Жак Лакан в своей радикальной ревизии психоанализа ввел в топологию психики понятие «стадии зеркала»: именно на ней, как он полагал, в детстве формируется «я» как психическая структура будущей личности: ребенок, видя свой образ в зеркале, отождествляет себя с увиденным [см.: 6, р. 11–17; 7, р. 17]. Но в топологическом смысле речь может идти о том, что это формируемое «я», objet (petit) а, есть на самом деле *отражение* «Другого», т.е. бессознательного, представляющего как «я», и потому принадлежит у Лакана к порядку воображаемого, взаимодействующему с порядками символического и реального. С этим воображенным «я» мы продолжаем отождествлять себя на протяжении жизни. Однажды увиденное в зеркале становится неким центром, точкой отсчета в наших представлениях

о себе, в наших представлениях *себя*. Стало быть, подлинное «себя» — Другой, т. наз. «большой Другой», непостижимый и недостижимый, однажды поставивший — или вечно ставящий — перед нами коварное зеркало. Но если бессознательное действительно «структурировано как язык» [см.: 8, р. 449—495], остается буквально один шаг до «зеркала *текста*». Ибо текст создается языком и на языке.

Независимо от концепции Лакана я хотел бы отметить в этом построении некий творческий аспект. Идея зеркала, стоящего у истоков личности, означает, что у этих истоков «я» появляется не иначе как сотворенное, ибо становится действительностью, пусть даже воображаемой, но от этого ничуть не менее действенной. «Я» как порождение зеркала — не это ли имеем мы в виду почти всякий раз, когда говорим о «метафоре зеркала», в т. ч. и зеркале текста? Однако текст — «текстура», ткань, вытканная из нитей языка. Текстура, создаваемая человеком для того, чтобы в ней впервые проступило человеческое «я». «Зеркало» и «ткань» в одной фразе способны вызвать «когнитивный диссонанс» (а впрочем, если прислушаться, «зеркало текста» говорит то же самое) — но он исчерпнет, если мы заметим, что порождение «я» в «зеркале текста» происходит не способом отражения внешнего, но способом проступающего движения изнутри — выражения, Ausdruck, и вы-свобождения, ἀνάλυσις (что плохо слышно в современном слове «анализ»). Это двуединое движение, и «зеркало текста» не статичная метафора — она именуется некую метаморфическую структуру, в которой происходит постоянное превращение одного в другое: усилие утверждения, необходимое для выражения как создания текстуры «я», должно обратиться в усилие отрицания или отречения, требуемого для высвобождения, распускания сотканной ткани. Так у Гомера Пенелопа, чтобы обмануть женихов, по ночам распускает (ἀναλύει) сотканное за день полотно. Сотканное текстом «я», эта «мысль изреченная», неизменно обрекает человека на риск провалиться в бездну, оно опасно, оно обладает колдовской силой мнимости, оно может ввести в искушение, оно лукаво, оно способно двойиться, тройиться, множиться — но оно является необходимой формой узнавания себя, и для того чтобы это узнавание совершилось, нужно взглядывание как распускающее высвобождение собственного пространства этого узнавания. Ткацкий станок Пенелопы — машина текста, производящего «я» как образ «другого *себя*», однако изначально настроенная на распускание сотканной текстуры для свободной встречи с подлинностью себя.

Позвольте мне предложить подумать о работе этого станка на трех известных примерах. Коль скоро я затронул психоаналитическую тему, не будем пока из нее уходить, тем более, что психоанализ стал более чем

серьезным напоминанием о том, что такое «анализ» в указанном выше смысле. Если у Лакана целью психоанализа было по существу примирение с символическим – которое есть царство означающих, не имеющих означаемых, – то у Карла Густава Юнга, как мы знаем, психоанализ был способом обретения себя. И мы знаем, чего стоил Юнгу этот способ, нам доступна теперь тайная сторона его работы, приведшей к созданию аналитической психологии и «аналитической культурологии» в буквальном смысле обоих слов. В 1913 году Юнг начинает писать свою тайную «Красную книгу» и пишет ее в течение почти двадцати лет. Впервые опубликована она была только через много лет после его смерти, в 2009 году [см.: 9]. В «Красной книге» Юнг описывает опыты, которые ставил над собой, работу со своей собственной психикой, со своим бессознательным: работу со сновидениями, свободными ассоциациями, «активное фантазирование». Но книга не была «отчетом» о некоем виртуальном «путешествии в глубь себя». Она сама была этим путешествием. Это был беспрецедентный опыт текста, посредством которого Юнг *одновременно* создавал собственное «я» и вглядывался в него как в зеркальный образ, проступивший на поверхности бездонных вод – и тогда вглядывание становилось рассеканием этой поверхности, погружением в нее сквозь *исчезающее «я»*, высвобождающим движением, в котором воспарение освобождающейся души, путь «вверх» и путь «вниз», как когда-то сказал Гераклит, были одним и тем же. Там, за исчезнувшим «я», ждала встреча с Тенью. Тень как темное и непредсказуемое в личности – лишь часть содержания этого юнговского архетипа. Прежде всего, Тень – знак глубины, знак начала пути, знак встречи, знак продления себя в ином. И после прохождения этого знака «погружение» продолжается: через более глубинные архетипы, тоже являющиеся как образы (ибо по-иному архетипы не являются вовсе) – анима ли, младенец, старец или персонифицированные архетипы, как, напр., «четверица», мандала и проч. Стало быть, это снова множественные «я», теперь уже на глубине, т.е. необходимые «зеркальные» формы узнавания и вместе с тем проводники к последней глубине, к встрече с тем, что Юнг называет *das Selbst*, Самость, с самой собой. Этот путь Юнг называл, как известно, процессом индивидуации – обретения *неделимости*, цельности, единства себя. В большей степени, чем все работы Юнга, хотя эти работы и выстроены сообразно той же структуре, «Красная книга» являет собой двуединство выражения-высвобождения, (само)утверждения-отрицания, ткаения-распускания. Вот почему, думая о человеке, увидевшем себя в «зеркале текста», я в первую очередь вспоминаю Юнга. Для того, чтобы продемонстрировать ту работу текста, о которой идет речь, в данном случае

потребовалось бы цитировать «Красную книгу» страница за страницей подряд, поэтому сейчас я ограничиваюсь только отсылкой к ней – и перейду к другому примеру.

Пример контекстуально близкий – Герман Гессе. Хорошо известно, что Гессе был близок психоанализ, причем именно в юнгианской версии, что он, как принято об этом говорить, сильно «повлиял» на Гессе. На эту тему написано очень много и очень хорошо. Я лишь хочу подчеркнуть, что для Гессе психоанализ вовсе не был откровением. Он был для него ничем иным, как *узнаванием своего*. И в некотором смысле психоанализ и как практика, и как концепция, стал для Гессе своего рода «зеркалом», в котором он видел себя и свое творчество. В записке, адресованной Гансу Райнхардту, Гессе писал: «...психоанализ является не верой или же философией, а переживанием. Испытать это переживание до самого конца и сделать из него выводы для жизни – вот то единственное, что делает анализ ценным. В ином же случае он останется лишь милой игрой» [10, с. 472–473; цит. по: 11, с. 38]. Запомним эти слова об игре. Что же до психоанализа как переживания – это чрезвычайно важно: ведь всякий текст (если он, конечно, не объект анатомического вскрытия) в первую очередь *переживается* – будь то текст сочиняемый или читаемый. Поэтому, говоря о «зеркале текста», я не стал бы проводить различие между письмом и чтением, между «созданием» и «восприятием»: и то, и другое суть творческие акты.

Вспомним Игру в бисер – не только и не столько роман, сколько саму Игру – этот удивительный плод творческой фантазии Гессе. Игра в бисер как форма хранения богатейших содержаний духовной культуры представляет собой не что иное, как постоянное порождение текстов, символически выражающих эти содержания. В сущности, Игра у Гессе – самое настоящее «зеркало текста», в которое культура непрестанно смотрится и видит свои множественные отражения. Эта зеркальная игра культуры со своими отражениями, игра носителей культуры с отражениями своих «я» – магическое, возвышенное, завораживающее действие, в котором создается единый в своей многоликости, подвижный, переливающийся *образ*. В годы работы над романом было создано большое стихотворение «Orgelspiel», – уникальное лирическое воплощение основной идеи романа. В самом начале стихотворения, в ходе развития темы музыки как архитектуры, возводимой духом, появляется метафора сотворенного божественного образа:

Seufzend durchs Gewölbe zieht, und wieder dröhnend,  
Orgelspiel. Andächtige Gläubige hören,  
Wie vielstimmig in verschlungenen Chören,

Sehnsucht, Trauer, Engelsfreude tönend,  
Sich Musik aufbaut zu geistigen Räumen,  
Sich verloren wiegt in seligen Träumen,  
Firmamente baut aus tönenden Sternen,  
Deren goldene Kugeln sich umkreisen,  
Sich umwerben, nähern und entfernen,  
Immer weiter schwingend sonnwärts reisen,  
Bis es scheint, es sei die Welt durchlichtet,  
Ein Kristall, in dessen klaren Netzen  
Hundertfach nach reinlichsten Gesetzen  
Gottes lichter Geist sich selber dichtet. [12, s. 647].

Вздохом, гулом, громом наполняет своды  
Звук органа. В трепете глубоким  
Внемлет паства многогласным токам  
Слёз, томленья, ангельской свободы —  
Музыке, что ввысь растёт волнами  
И, блаженными объята снами,  
Зиждет неба звучные просторы,  
Где в священном, ревностном круженьи  
Реют золотых созвездий хоры,  
К Солнцу вознося мольбу и пенье;  
И сияет космос бесконечный,  
Как кристалл, огнём светил зажжённый,  
И, в несчётных гранях отражённый,  
Божий Дух творит свой образ вечный.

(перевод мой. — О.К.)

В этом «вечном образе», который творит «Божий дух», человек с радостью узнает отраженное, быть может, *imago Dei*, божественное в себе — но *понимает* ли он явленное? Думается, что в музыке — понимает. И музыка становится основной «моделью» Игры в бисер, но при этом остается самой собой — и, возможно, обретает полноту этого бытия собой только тогда, когда умолкает. Игра же в бисер остается той самой «милой игрой» из приведенной выше цитаты — пусть в самом прекрасном смысле этого выражения, но *лишь* игрой. Мы знаем, что Йозеф Кнехт рано задумал покинуть Касталию и отречься от Игры — как будто бы ради «мира», ради служения «конкретному и несовершенному человеку» (С.С. Аверинцев; [13, с. 26]), и, сделав это, совершает шаг навстречу немедленной

и неминуемой смерти. Но чего на самом деле не хватает Игре? Пресловутой «реальности»? Подлинно творческого начала (ибо в Игре не создается ничего нового)? Однако Игра настолько же реальность, насколько и творчество — ибо ни то, ни другое не измеряется только лишь мерой «новизны» либо некоей «осязаемости». Игра существует в пространстве романа Гессе и в его воображении как некая высшая реальность. И все же она ущербна, и ущербность ее заключается, на мой взгляд, в том, что она остается игрой отражений, она держит играющих в искусственно созданном этими отражениями пространстве иллюзии (*illusio* — от *ludus!*), в ней не происходит того самого разрешения ее символической текстуры, благодаря которому радостное, «веселое» узнавание способно раскрыться как творческое понимание себя. Кнехт — единственный во всей Кастилии — сделал шаг отнюдь не с «высот» на «землю», не от «многого» к «действительному», не из Игры в «мир»; это было распускание символических, магических нитей Игры, ἀνάλυσις — с префиксом ἀνά-, означающим восходящее движение, — шаг вверх, на новую ступень — о которой говорится в ключевом для романа стихотворении «Ступени», центральном среди написанного Кнехтом и посвященном непрерывной череде превосхождений себя как пути ввысь и вглубь, к подлинному себе. Кнехт не вышел в «мир», но остался наедине с собой, он вошел в зеркало Игры путем преодоления созданного Игрой «я», рассек поверхность зеркала-шифра, упразднил поверхность зеркала-текста Игры жестом Пенелопы. Это пространство обретенной свободы остается сокрытым для мира — но сокрытым иначе, нежели эзотерический мир Игры: внешне эта сокрытость явлена как *исчезновение*. Не так ли настоящий творец исчезает в сотворенном? Не так ли «я» творческого читателя исчезает в тексте, коль скоро в нем действительно узнано своё — исчезновением-встречей, исчезновением-пониманием?

Третий пример — очень кратко — Сезанн. Художник, решивший заново изобрести живопись. Это значило: заново осмыслить ее текстуру и отношение между «изображением» и «природой», в наших терминах — между «отражением» и «отражаемым». В 1904 году, на прогулке в окрестностях Экса Эмиль Бернар спросил у Сезанна:

— *Что вы думаете о старых мастерах?*

— *Они хороши, — ответил Сезанн. — Когда я жил в Париже, я каждое утро ходил в Лувр; но в конце концов я предпочел им саму природу. Нужно стать видением.*

— *Что вы хотите этим сказать?*

— *Нужно сделаться оптикой/взглядом (Il faut se faire une optique), нужно увидеть природу так, как никто еще не видел ее до вас.*

– Вы, значит, некий новый Декарт, вы хотите забыть предшественников, чтобы заново построить мир в самом себе.

– Я не знаю, кто я. Как художник, я должен быть первозданным оком (*un oeil original*) ([14, р. 162]; здесь и далее перевод мой. – О.К.).

Итак, необходимо «сделаться зрением, видением». Что это за видение? Мы на сей раз оказываемся перед необходимостью думать о природе образа. И я вспоминаю замечательного французского мыслителя и педагога Франсуа Федье, который, вслед за Хайдеггером, читает греческое имя образа – εἰκόv, икона – как происходящее, возможно, от глагола εἶκω, означающего «уступать, давать место». Этимология спорная, но вполне возможная. εἶκόv, таким образом, можно читать как причастие настоящего времени, буквально: «дающий место». Получается, что задолго до византийской иконологии греки ухватили в именовании образа его свойство, как отмечают Хайдеггер и Федье, уступать место, давать проявиться иному [см.: 15, р. 189–191]. Образ – феномен, суть и природа которого заключается в *исчезновении*, позволяющем самообнаружиться другому, подлинному. Там, где этого не происходит, нет собственно образа. Византийское богословие иконы, полагаю, стало одной из вполне закономерных кульминаций этого понимания и видения. В этом смысле неувидительна – хотя и не так уж самоочевидна – близость, которая обнаруживается между таким пониманием образа и знаменитым определением *символа*, данным П.А. Флоренским: «нечто, являющее собой то, что не есть он сам, и однако же существенно через него объявляющееся» [16, с. 257]. Это дискурс «символизма», Серебряного века, «религиозного возрождения», переосмысливший греческое σύμβολον, но вернувшийся к существу *образа*. Речь идет не о герменевтическом «приеме», но о принципе: всякий (художественный) образ есть икона (в раннем, увлеченном античностью, смысле) в той мере, в какой он осуществляет собственное предназначение.

Сезанн отвергает саму возможность мыслить текстуальность живописного образа как зеркальную поверхность. Создавая ее, он тотчас выпускает созданное, чтобы дать отраженному встретиться на холсте с самим собой. Чуть позднее, в той же беседе с Бернаром Сезанн сказал:

*Что до меня, я хочу быть ребенком, и я нахожу радость в том, чтобы видеть, слышать, дышать, в том, чтобы быть вышедшей за свои пределы чувствительностью (une sensibilité extasiée), которая анализирует (analyse; Сезанн слышит то, что говорит это слово! – О.К.) и стремится перевести себя на холст [14, р. 165].*

Стать видением, «первозданным оком» для Сезанна значило: исчезнуть, сделавшись самим увиденным. Так ребенок играет с миром –

не по-касталийски, но без остатка исчезая в нем и потому находя в нем себя. Есть ли другой способ выразить чувство *священного* при созерцании мира и, в частности, при созерцании художественного образа? Ибо образ – не вне мира и не заключает в себе некий «мир иной», но, напротив, есть то, через что мир как священное впервые становится видим. Не в этом ли, в конечном счете, существо *лика*? И есть ли у творца другой способ сказать об истине, кроме как попытаться создать образ, умеющий исчезать?

### Список использованных источников и литературы

1. Бибихин В.В. Язык // Новая философская энциклопедия: В 4 т. – М.: Мысль, 2010. – С. 505.
2. Гадамер Г.Г. Язык и понимание / Пер. В.С. Малахова // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 43–59.
3. Деррида Ж. О грамматологии / Пер. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
4. Фуко М. Герменевтика субъекта / Пер. А.Г. Погоняйло. – СПб.: Наука, 2007. – 677 с.
5. Друскин, Я.С. Видение невидения. – СПб.: Кедр; Зазеркалье, 1995. – 177 с.
6. Lacan J. Some reflections on the ego // International Journal of PsychoAnalysis. – 1953. – Vol. 34. – P. 11–17.
7. Lacan J. Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956–1957. – Paris: Editions du Seuil, 1994. – 434 p.
8. Lacan J. Autres écrits. – Paris: Editions du Seuil, 2001. – 609 p.
9. Jung C.G. The Red Book. Liber Novus / Translated by Mark Kyburz, John Peck and Sonu Shamdasani. – N. Y.; London: W.W. Norton, 2009. – 369 p.
10. Hesse H. Gesammelte Briefe. Band I-III. – Frankfurt am Main, 1973/1982. – Band I. – 628 s.
11. Каралашвили Р. Мир романа Германа Гессе. – Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984. – 263 с.
12. Hesse H. Die Gedichte. – Frankfurt am Main und Leipzig: Suhrkamp Verlag, 2001.
13. Аверинцев С.С. Путь Германа Гессе // Гессе Г. Избранное. – М.: Художественная литература, 1977. – С. 3–26.
14. Conversations avec Cézanne. – Paris: Collection Macula, 1986. – 237 p.
15. Fédier F. Regarder voir. – Paris: Les Belles Lettres / Archimbaud, 1995.
16. Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). – М.: Мысль, 1999. – 621 с.