

де. Что же будет дальше? Дерево продолжает цвести, в то время как титры убегают вверх экрана, «освобождая» для дерева место. Как явствует из последней, *Тринадцатой книги*, написанной на теле борца сумо:

- Я стара, — сказала книга.
- А я тебя старше, — ответило тело.<sup>16</sup>

#### Примечания

- <sup>1</sup> Гринуэй П. *Идеальная модель кино*// Искусство кино. 1999. № 5. С. 27.
- <sup>2</sup> Greenaway, Peter. *The Pillow Book*. Paris: Dis Vor, 1996. P. 31.
- <sup>3</sup> Ibid.
- <sup>4</sup> Lawrence, Amy. *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1997. P. 143.
- <sup>5</sup> Willoquet-Maricondi, Paula. «Fleshing the Text.» *The Journal of Postmodern Culture*. <http://muse.jhu.edu/>.
- <sup>6</sup> Гринуэй, С. 30.
- <sup>7</sup> Greenaway, P. 57.
- <sup>8</sup> Quoted in Willoquet-Maricondi, <http://muse.jhu.edu/>
- <sup>8</sup> Ibid.
- <sup>9</sup> Гринуэй, С. 34.
- <sup>10</sup> Ibid.
- <sup>11</sup> Quoted in Willoquet-Maricondi, <http://muse.jhu.edu/>
- <sup>12</sup> Ibid.
- <sup>13</sup> Ibid.
- <sup>14</sup> Willoquet-Maricondi, <http://muse.jhu.edu/>
- <sup>15</sup> Quoted in Willoquet-Maricondi, <http://muse.jhu.edu/>
- <sup>16</sup> Greenaway, P. 112.

Ольга Шпарага

#### АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ПОВЕРХНОСТИ или несколько слов о материальности снов

... я вставал из-за стола, садился в кресло около телефона и ждал, когда окружающие меня вещи превратятся в знаки другого мира.

О. Памук

Изначальное отсутствие субъекта письма означает также отсутствие вещи или референта

Ж. Деррида

но не отсутствие автобиографических поверхностей, переплетенных с культурными слоями. Из чего складываются автобиографические поверхности? По мнению Ольги Сазыкиной, о проекте которой, собственно, и должна идти речь в данном повествовании, из тройкого рода материи. Но прежде чем перейти к перечислению и характеристике этих материй, скажем несколько слов об идее повествования.

Эта идея состоит в том, чтобы говоря о проекте Ольги Сазыкиной, одновременно говорить на свои собственные темы. Обозначить их можно, как проблема *материальности*, понимания материальности в современную «постмодерную» эпоху. Проблема эта связана с тем, что из этой эпохи *исчезли вещи*. Произошло это где-то в конце 60-ых, т. е. в мироощущении и текстах Делеза (*Логика смысла*, 1969) и Эко (*Отсутствующая структура*, 1968), Деррида (*Грамматология*, 1967) и Фуко (*Слова и вещи*, 1966). Не говоря уже о всей традиции аналитической философии, провозвестником которой стал *Логико-философский трактат* (1921) Л. Витгенштейна, на первой странице которого на смену *предметам*, заполняющим прежде мир, приходят *факты* и их существование, *со-бытие* (Sachverhalt), являющееся в то же время связью (несуществующих) объектов. Вне всякого сомнения, вещи, предметы, объекты не перестали существовать. Скорее, их *существование* перестало быть тривиальностью, чем-то само собой разумеющимся. Оно стало предметом рассмотрения (можно сделать предположение, что *до того* предметом рассмотрения были законы этого существования (прежде всего логики и номосы), сначала *субстанциальные* (логос есть фюзис), затем все более *мыслимые*, т. е. сами мысли и их носители (от Бога до трансцендентальной субъективности). Однако в качестве предмета рассмотрения *существование* должно было стать *соразмерным* способу рассмотрения, взгляду или размышлению, которое еще с Аристотеля претендовало на знаковое, прежде всего логическое, выражение. Но если раньше эта соразмерность была



«соразмерностью» некоего универсального закона, в равной мере содержащегося в мире и в мышлении как пронизывающая и то и другое божественная или общечеловеческая (мыслящая вещь, трансцендентальная субъективность и т. д.) разумность, то теперь она стала знаковой соразмерностью, которая к началу XX века все больше стала именоваться языком: прежде всего языком как речевой или письменной деятельностью, а не просто идеей языка. Понятием, способствующим *преломлению* существования в знаках, стало понятие *смысла*. При этом заслуга введения, или даже скорее раскручивания этого понятия принадлежит Э. Гуссерлю, упоминание которого (вместе с его «открытием») можно в равной степени найти у всех перечисленных выше и многих-многих других современных (начиная с 60-х гг. XX века) авторов. Так вот, упомянутый *смысл*, словами Делеза, — это и *выражаемое, то есть выраженное предложением, и атрибут положения вещей*. Он развернут одной стороной к вещам, а другой — к предложениям... Он является именно границей между предложениями и вещами<sup>1</sup>. И именно в этом смысле он — нонсенс (*non-séns*), поскольку в полной мере не зависит ни от предложения, является неким его случайным эффектом: я высказал нечто именно таким образом; ни от положения дел, так как на это положение не наложим так, как на него некогда было наложимо «правильное суждение» (что знаменовало собой истину — совпадение правильного суждения с самим положением дел). По существу отношение смысла и с предложением, и с положением дел (объектом) загадочно: смысл встроен в них, но все-таки с ними не совпадает. Он делает одно *соизмеримым* другому: предложение чем-то большим предложения (единицы языка), вещь — чем-то большим ее всякий раз ускользающего от нашей мысли субстрата, т. к. преобразует этот субстрат в знак. Смысл и есть сам этот *перевод*, в силу непроясненности «законов» которого (он ведь и есть праобраз всяких законов) он может быть назван абсурдным, нонсенсом. Смысл как нонсенс есть *потенциал, различие* между материальным субстратом некоего объекта и лингвистическим субстратом предложения (языка). Эко называет этот потенциал референцией, заместителем (отсылая здесь к Пирсу<sup>2</sup>). Проблема и Делеза, и Пирса, и Эко, и Деррида при этом в том, что несмотря на *различительную и отличительную* — от субстанциальности вещи и лингвистики предложения — природу смысла, определяется он в большей

мере в связи со вторым — лингвистичностью предложения, что делает его от нее зависимым. Речь ведется тогда об общем порядке языка, письма, знаков, из которого, пожалуй, интенсивней всех пытается вырваться Делез, говоря о *событии*: смысл есть событие. *Мой ответ* на всю эту проблематику, скажем так, замены «конфликта и согласия вещи и слова» *смыслом*, будет разворачиваться в пространстве между вещью и словом — в пространстве *художественного опыта* Ольги Сазыкиной. К нему мы теперь и перейдем.



Ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что всякий художник работает с *материалом*. Об этом красиво говорит Мерло-Понти, я имею в виду ряд его соображений по этому поводу из «Ока и духа», типа: «Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело»<sup>3</sup> или «Усилия современной живописи и состояли не столько в том, чтобы выбрать между линией и цветом или даже *между изображением вещей и созданием знаков*, сколько в умножении этих *систем эквивалентов*, в их освобождении от внешних оболочек вещей, что может потребовать издания новых материалов или новых *выразительных средств*, но иногда достигается посредством нового изучения и переосмысления тех материалов и средств, которые уже существовали (курсив — О.Ш.)»<sup>4</sup>.

Проект Ольги Сазыкиной накладывается на последнее высказывание Мерло-Понти: она находится *между* изображением вещей и знаками, умножая при этом *системы их эквивалентов* (у нее даже есть такой *культурный слой — между фактом и искусством*), говоря, что работает с «клетками модуля автобиографической структуры», которая и представима, ее же словами, тремя видами материи (с этого мы начинали):

1. *уплотняющий или скрепляющий материал*, типа гипса, мела, песка, воска и их наложения. Так, к примеру, смешение мела и песка дает стекло, обеспечивающее *прозрачность*, одно из важнейших измерений материала;

2. *телесными оболочками*, типа пуха с крыльев ангела, дневниковых записей и пассионарности, волос и козьего молока, привкуса йода и морского прибора. Такого рода *мифологическая материя* имеет отношение, скорее, к первой цитате, т. е. к тому самому *телу*, которое художник дает миру. Однако это не только его тело, но и его тело, соприкасающееся с другими телами, например, с подушкой, из которой происходит пух с крыльев ангелов, или листами бумаги, на которых рождаются дневниковые записи, молоком козы, которую, условно

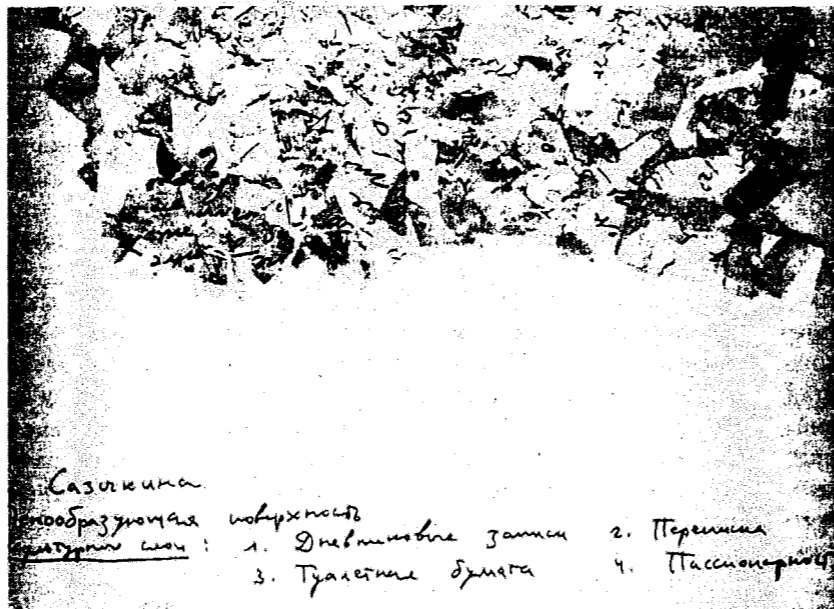
говоря, художник доит, морского прибоа, который успокаивает его нервы... *Давать* миру тело означает, в таком случае, одновременно *брать* тело у мира, обмениваться с миром телами или автобиографическими структурами и культурными слоями. Можно с полным правом согласиться здесь с Деррида, что ни субъекта, ни вещи как субстрата или единства некоторых статичных качеств больше не существует: эти качества и их единства, скорее, обретаются в прохождении сквозь биографические поверхности и культурные слои. Вопрос в том, как конкретно они взаимодействуют. Ответ на этот вопрос последует за характеристикой третьего вида материи;

3. это самый загадочный вид материи, словами Ольги, «самая тонкая материя». Ее разновидности: сон и явь, порывистый ветер и детские воспоминания, невроз и безумие, недифференцированная оральность и навязчивые мысли, протяженность времени и бред. При этом бред может быть выделен отдельно, так как именно с него, по мнению Ольги, все и начинается, т. е. начинается обращение к материалу, разложение его на клетки с целью последующего клонирования для превращения в *знаки другого мира*, и именно он возвращает нас к делезовскому пониманию смысла как нонсенса. Бред одновременно отказывается от вещей, какие они есть (принимает одни предметы за другие или комбинирует их самым немислимым образом), и от слов, имеющих якобы какое-то отношение к вещам, преобразуя их в нечленораздельные звуки или комбинируя их в несвязные словосочетания. Он является предпосылкой той «идеальной игры», о которой пишет Делез: игра без правил (или со множеством сиюминутных и постоянно изменяемых правил), без победителей и побежденных, без ответственности, которая «может быть только мысленной и которая не порождает ничего, кроме произведения искусства». Вот здесь-то мы и не соглашались с Делезом, так как произведение искусства не является *только лишь мысленным*, а прежде всего *мысленно-материальным*. Отсутствие, которым значим событие-смысл, отсутствие, как то, что или уже было, или еще будет, есть что-то наподобие прозрачности стекла: возникая как сплав самых «грубых» материй, стекло нивелирует, снимает эту «грубость» в прозрачность, через которую, собственно, и просвечивает смысл или самая «тонкая» материя. Бред, нонсенс, сон, воспоминание в руках и материале художника есть продолжение его тела (так волос символизирует «протяженность времени»), а в готовом творении — неотъемлемая его часть: в равной мере его идея и ее воплощение в материале. По таким законам, можно сказать, и взаимодействуют три рода (число их разновидностей может быть умножено и далее) материи: тонкая материя воображения и сна, коррелирующая в представлении художника с сопутствующей ей второго рода материей, например, пухом подушки, на которой эти сны рождаются, или чернилами, которыми они записываются, закрепляется или скрепляется, наконец, самой «грубой» материей, которая в ее смеси с легкостью снова переходит в первую — прозрачность стекла. Автобиографическая поверхность Ольги Сазыкиной как материя в прямом смысле слова есть по сути дела *мыслематерия*. Она существует, поскольку связана с реаль-

ной биографией, но сама реальная биография в ней становится очередным культурным слоем — всем тем, «что останется после меня».

Другие проекты Ольги Сазыкиной: *Инкарнация в синий*, *Мимика легких*, *Созвездия внутреннего неба*, *Единица персонального измерения*, *Расширение пространства* взаимодействуют с заявленной в данном проекте темой взаимодействия различного рода материй. Они ставят под вопрос как материальность знака, которая превращает нас в текст, так как, согласно постструктуралистам, нет ничего, кроме знаков и текстов, так и «грубую» материю без мысли, показывая, что рождение мысли всегда уже самыми различными образами вплетено в материальные контексты. Они реабилитируют *материальность переживания*, которое живет не только в знаках, но и в материалах, которые отчасти становятся знаками (чернила), отчасти остаются живой плотью событий (пух с крыльев ангела). При этом они не погружают в бездну ничто, а преобразуют ничто в «знаки иного мира»: сновидение смещенное с пухом подушки, на которой оно состоялось, скрепленное воском гремящих свечей, символизирующих год прожитой жизни, становится мыслью или поэтическим текстом, опять же сразу во многих измерениях: будучи субстанцией, пронизывающей, слитой с бумагой (текст в обычном представлении), и чем-то выходящим за пределы этой бумаги, ее скрытым смыслом, отчасти выраженным в пояснении к данной «поверхности». *Смысл*, в таком случае, есть 1. творческий замысел, некий исходный бред или нонсенс, так как художник никогда не знает, пока не завершит своей работы, что он получит в итоге; 2. воплощение этого замысла в материале; 3. интерпретация этого замысла художником; 4. интерпретация этого замысла зрителем. Если это и *знак*, то в полном смысле слова «знак иного мира», который есть контекст, пересечение всех тех жизней, которые участвуют в его «написании»: материала как такового или случайного; материала автобиографического, в том числе, тела художника; материала интерпретаторского (от бреда до членораздельных, в том числе, вычитанных у кого-то другого слов), снова-таки, своего и чужого. Скорее даже нужно говорить о знаках *других миров*, в равной мере материальных и идеальных.

Если вернуться теперь к самому началу, к тому, что субъект, а значит, вещи или референт умерли, то можно «солидаризироваться» со сказанным следующим образом: субъект действительно умер, как закон его/моей жизни, как схема его/моего существования. На смену субъекту пришли его/мои автобиографические слои и поверхности, причем не только и прежде всего не мыслимые, а *мыслематериальные*. На уровне этого исходного опыта автобиографических поверхностей мои сны сплетены с пухом моей подушки, воспоминания — с записями в дневнике, измерение моего времени — с ростом моих волос. В том же самом смысле нет и вещей: они превратились в культурные слои или артефакты, т. е. в те части видимого, слышимого, осязаемого и т. д., которые сплетают мир для меня и, как я догадываюсь, отчасти и для Другого. То, как для меня из воска, песка, мела, стекла складываются материальные вещи, может происходить и для Другого, но, скорей всего, для него это происходит несколько иначе, поэтому мне ужасно



и интересно, как этот Другой живет. И потому, что все эти материальные оболочки пронизаны снами, воспоминаниями, бредом, который уж точно не такой у Другого, как у меня (пусть и выделяют при этом 600 разновидностей снов, к которым сводится все многообразие снов вообще). Сон только и материален потому, что мои бредовые идеи в нем сплетены с предметами, что предметы «выдают» мне сон, а вернее, дают какие-то подступы к нему, которые могут и никуда не вести. Материализуя сон, чаще всего для Другого, я сам из знака себя самого становлюсь «знаком иного мира», т. е. создаю этот мир из всякого подручного материала, претендуя при этом на понимание меня Другим, который склонен не столько читать мои мысли, когда я записываю их на бумаге, но, скорее, считывать их с моих жестов, мимики, движений в направлении каких-то определенных предметов и вещей, которые вытаскивают на поверхность мою автобиографию, давая мне подтверждение того, что я не просто «мыслящая», но и всегда уже «протяженная вещь».

#### Примечания

- <sup>1</sup> Делез Ж. *Логика смысла*. М., 1995. С. 38.
- <sup>2</sup> Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. СПб, 1998. С. 53.
- <sup>3</sup> Мерло-Понти М. *Око и дух*. М., 1992. С. 13.
- <sup>4</sup> Там же, с. 45.



Андрей Горных  
**СНЫ ОБ АРМИИ**  
(выставка Сергея Селецкого)

Сны об армии — это больше чем сама армия. Как случайное воспоминание делает травмой

то, что некогда было достаточно нейтральным опытом. Как человек — в отличие от животного — знает, что он умрет. Так прошедший службу в армии навязчиво путает прошлое с будущим.

В самой армии нет ничего страшного в человеческом, экзистенциальном смысле слова — там сплошная физиология и коммуналность, исключая тонкие и глубокие переживания. Самое страшное в снах об армии не то, что некогда в ней случилось и внезапно, как черт из табакерки, выскочило в спящем сознании. Самое страшное в снах об армии это то, что армия еще предстоит. Общей канвой снов об армии является мотив «вторичного призыва» на службу. Можно сколько угодно раз привести какие угодно аргументы, что: «ха-ха... это же нелепая ошибка, товарищи, вот мой военный билет с отметками, старая форма со «знаками отличия», показывающие что прохождение службы с честью и достоинством это свершившийся факт; или — вот письмо с работы, заверенное начальством, скрепленное печатями и с подписями всех членов рабочего коллектива о том, что меня никак нельзя изъять прямо «сейчас» (как двусмыслен этот модус времени в армии и в снах о ней! — см., например «Ужин») из гуши трудового процесса, не говоря уже о семейно-родственных отношениях». Нет, никто не слышит, и ты в п-ый раз обнаруживаешь себя посреди до боли знакомой N-ской части. Так, наверное, чувствовали себя в сновидном пространстве сталинской культуры люди, которые оказывались в ночном «воронке».

И возникает дискомфортное и пугающее чувство — тебя никто силком не тащит, и оказываешься в «армии» сам собой и... сам с собой. Ситуация тотальной а-коммуникативности, того, что тебя не слышат, оказывается следствием того, что слышать тебя в принципе некому. Ты — один посреди поля-казармы, в которой за тысячу дней и ночей, досконально изучил каждый миллиметр поверхности так, что, куда бы ни упал взгляд, становится до ломоты в суставах тоскливо. Приходит трагическое знание о степени невыносимости вечности. И сновидный «я» это, конечно, не Я, а виртуальный герой компьютерной игры-стрелялки от первого лица. Вернее — его глаз после «первой» смерти, когда еще есть лимит «жизней». Глаз, раз и навсегда застывший на данной точке зрения, который видит — иногда сквозь соб-