

В. Л. Лехциер

***Опыт исчезновения: еще есть,
но уже нет; уже нет, но еще есть***

Исчезновение — тема нашего времени. Она возникает как неизбежный эффект основного его процесса — процесса *симуляции* реальности. Современное перепроизводство во всех сферах экономики, виртуализация жизни, замещение реальных чувств их знаками, аудио-визуализация жизни, препоручение ее биотехнологам и кибернетикам — вот некоторые причины этой симуляции. Происходит симуляция веры в религиозном фундаментализме, симуляция любви к Родине — в идеологии патриотизма, симуляция любви вообще — в любовных романах, симуляция влечения — в порнографии, симуляция счастья — в глянцевах журналах и рекламных роликах.

Тему симуляции реальности начал в современной философии Жан Бодрийяр. Он первый увидел в перепроизводстве знаков реальности симптом ее исчезновения. На месте искусства появляется трансискусство, на месте пола — транссексуальность, на месте политики и экономики — трансэкономика и т. д. Вот что он пишет в книге «Прозрачность зла» (1990): «Исчезло искусство в смысле символического соглашения, отличающего его от чистого и простого производства эстетических ценностей, известного нам под именем культуры — бесконечного распространения знаков, рециркуляции прошлых и современных форм. Нет больше ни основного правила, ни критерия суждения, ни наслаждения... Застой живой формы искусства — и одновременно размножение, беспорядочная инфляция ценности, многочисленные вариации всех предшествовавших форм (словно движения чего-то уже мертвого). И это вполне логично: где застой, там и метастазы... Как все исчезающие формы, искусство пытается возрасти посредством симуляции, но вскоре оно окончательно прекратит свое существование, уступив место гигантскому

искусственному музею искусств и разнужданной рекламе»¹. В книге «Соблазн» (1979) Бодрийяр развивает концепцию эклиптики (исчезновения, затмения) пола, реальность которого исчезает тем быстрее, чем в больших объемах происходит производство знаков пола и фигур желания. Утрачена символическая логика соблазна, тайна, искусственность, смертельная игра знаков, женственная сущность любви. Современность подверглась «либидинозному дизайну»², сексуализации. Исчезновение реальности пола произошло посредством ее исчерпания в гиперреальности, посредством эскалации видимых знаков пола, его сверхобозначения, умножения.

Другой персонаж исчезновения во французской философии (именно французы почему-то разыграли эту карту в XX веке) — автор. «Исчезновение автора — событие, которое начиная с Малларме без конца длится...» — говорил М. Фуко в своей лекции «Что такое автор?» (1969)³. У Барта автор исчезает в пространстве письма, у Фуко — в безличной социальной функции, у Лакана — в символическом порядке (речи Другого). В общем-то это уже успевшая набить оскомину фишка. Думается, что единство текста и биографии, слова и поступка, письма и судьбы отменить невозможно, как и задачу приобретения авторского лица, почерка в анонимном пространстве культуры и массового общества.

Можно не соглашаться с французами, с Бодрийяром, с его диагнозом нашей жизни, тем более что он не очень утешителен. Можно ссылаться на более или менее заметные острова реального: реального чувства, искусства, пола. Однако нельзя не замечать того, что что-то важное действительно исчезает. Так было всегда, но всегда по-разному. Сегодня это происходит через преумножение и технизацию, через беспрецедентно возросшую власть СМИ. Исчезновение реального, скрывающееся за его преумножением и преувеличением, наиболее печально и наиболее фатально, потому что неоче-

¹ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2000. С. 23–25, 27.

² Бодрийяр Ж. Соблазн. М., 2000. С. 58.

³ Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. С. 19.

видно и безболезненно. Чтобы его увидеть, нужно хорошенько встряхнуть себя во время просмотра телевизора, журнала, плаката, во время собственной речи, кажущейся твоей, во время дружеского рукопожатия, прикидывающегося естественным.

Исчезновение — тема нашего времени, но мы не умеем и по существу еще не начали ее обсуждать. От простой констатации исчезновения того или иного давно уже пора перейти к его анализу. Насколько действительно исчезновение — скрытый диагноз нашего времени? Насколько он излечим, и вообще необходимо ли в этом случае лечение? Чтобы это понять, нужно всмотреться в само исчезновение как феномен, как постоянную составляющую нашей жизни, как ее необходимый конститутивный элемент. Европейская философия привыкла говорить о том, что есть, о сущем, о явлениях, о феноменах, о том, что так или иначе дано. С недавних пор мы начинаем осваивать язык для выражения и описания того, чего нет. Последнее не менее важно для понимания человеческой жизни, в которой всегда чего-нибудь нет: времени, места, денег, сил, здоровья, полномочий, прав. Но исчезновение — это не просто отсутствие чего-либо, не достаточно заменить «метафизику присутствия» (Ж. Деррида) на метафизику отсутствия. Исчезновение — это то, что *еще есть*, но *уже нет* или *уже нет*, но *еще есть*. В нем бытие оказывается небытием, а небытие — все еще бытием. Так, например, исчезает наша привязанность к другому человеку — ее уже нет, но все-таки она еще есть, ее все меньше и меньше, но все-таки...

Исчезновение — странный феномен. Оно странно именно как феномен. Исчезновение — не просто вещь, которая исчезла. Исчезнувшей вещи нет, но ее исчезновение есть. Присутствие исчезновения производится отсутствием того, чего нет. В этот момент исчезновение показывает себя, приводится к очевидности, становится *феноменом*. Исчезновение чего-то в себе, в других, исчезновение других вообще, как и вещей возможно только на основе *заботы* как базового экзистенциала Dasein, выражающего его онтологическую целостность. Например, забота об окружающем сущем, реализующаяся в мире как «взаимосвязи значений», позволяет

заметить пропажу вещей и факт исчезновения как таковой. Для Хайдеггера *ситуация пропажи* подручной вещи есть та феноменологическая ситуация, в которой кажет себя, во-первых, наличность *подручности* как способа бытия средства, во-вторых, мир как «целое средств»: «Равным образом (наряду с поломкой подручного. — В. Л.) пропажа подручного, чья повседневная подвертываемость сама собой разумеется так, что мы ее даже не замечали, есть *слом* открытых в усмотрении взаимосвязей отсылания. Усмотрение толкается в пустоту и только теперь видит, *к чему и с чем* пропавшее было под рукой. Опять заявляет о себе окружающий мир» (курсив автора. — В. Л.)⁴. Однако прежде, чем пропажа на что-то укажет, что-то проявит, она сама должна быть замечена. Замечена она будет, только если мы очень заинтересованы в том, что пропало, то есть мы уже должны быть вовлечены в сущее, должны быть «посреди» (*inter-esse*). Практическая заинтересованность делает возможным феномен исчезновения.

Хайдеггер упомянул о пропаже вскользь — и не как о феномене, а как о ситуации, в которой кажут себя другие феномены. Между тем это вполне самостоятельный экзистенциальный феномен, играющий колоссальную роль в нашей жизни. Исчезновение организует многие сферы человеческой деятельности, фундирует многообразный опыт, производит различные социальные роли и фигуры смысла. Вспомним в этот феномен. В каких модусах он нам дан? Я бы выделил три модуса исчезновения, то есть те способы, какими вообще что-либо исчезает: *безвозвратный уход, ускользание и пропажа*. Каждый из них имеет свою экзистенциальную и социальную топикку, своих персонажей и производных, вместе с тем между ними нет и не может быть непроходимой грани, поскольку все три модуса реализуют один и тот же феномен — исчезновение.

1. Модус безвозвратного ухода, утраты, угасания. Это самый сентиментальный и элегический модус исчезновения. Он связан как с естественными процессами старения и умирания, так и с историческими процессами расставания с про-

⁴ Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С 75.

шлым. Так исчезают круги на воде, рисунок на песке, снежная баба. Так безвозвратно исчезли с лица земли динозавры и мамонты. Так уходит молодость, стопроцентное зрение, невинность, выносливость. *Так проходит слава мира*, герои становятся легендами, поколения — воспоминаниями. Так появляется «последний герой», «последний из Могикан», «последний поэт деревни», «последний поэт Серебряного века» и т. д. В этом модусе исчезновения все последнее: чувства, корка хлеба, шанс, попытка, силы, надежда. Персонаж такого исчезновения — *последний герой*. Он герой — именно потому что последний. Например, последний экземпляр исчезающего вида животных или растений, записанных в Красную книгу. Красная книга — это летопись и опись исчезновения. Этот институт, некогда порожденный исчезновением, теперь сам производит наше внимание ко всему исчезающему. Мандельштам как-то писал: «Подобно тому, как существуют две геометрии — Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна — говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же»⁵. Красная книга — это всеобщая история утрат. Каждый из нас раньше или позже окажется на ее страницах.

То, что исчезло таким способом, вернуть невозможно, несмотря на все усилия. Даже если каким-то чудом возвращение происходит, то все равно опыт утраты — это опыт того, что вернуть невозможно. Того, что ушло навсегда, кануло в Лету, затерялось в глубинах истории, «пожрано жерлом вечности». Безвозвратный уход демонстрирует необратимость времени, точнее, время его необратимости. А поскольку оно необратимо, поскольку *подобное исчезновение подстерегает каждую пылинку мироздания, все приобретает особую ценность здесь-и-теперь*. Видимо, ценность чего-либо только и возможна в свете перспективы исчезновения, особенно это касается так называемых вечных ценностей, хрупче которых нет ничего на свете. Именно потому, что все окрашено неиз-

⁵ Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2: Проза. М., 1990. С. 175.

бежностью или возможностью исчезновения, *здесь-и-теперь* жаждет забыть, беспамятства, сиюминутности, жаждет полноты ощущений. С другой стороны, в перспективе безвозвратного ухода *здесь-и-теперь* заранее готовит собственные следы, закладывает капсулы с информацией, строит «на века», создает нетленки, стараясь уйти от подобной перспективы. Неслучайно археологи натываются на кости доисторических животных или стоянки первобытных культур — как в таких случаях говорят: это сама природа позаботилась о том, чтобы ничего из ее сокровищ не пропало насовсем.

2. Модус ускользания, мерцания

*А вот еще: тайное бьется вокруг —
Не звук и не цвет, не цвет и не звук, —
Гранится, меняется, вьется,
А в руки живым не дается.*

Анна Ахматова. Последнее стихотворение

Вот формула исчезновения в модусе ускользания: «а в руки живым не дается». Вроде бы *здесь*, но и не *здесь*, вроде бы *есть*, но и *нет*, невозможно ухватить, остановить, присвоить, запереть в клетку. «Мир ловил меня, но не поймал», — написал Григорий Сковорода в своей автоэпитафии. Ускользание — способ существования человеческого «я». В. А. Конев называет этот способ существования «принципом Колобка», имея в виду персонажа известной русской сказки⁶. Я от бабушки ушел, я от дедушки ушел, а от тебя... — здесь переменная — и подавно уйду. В частности на месте этой переменной всегда будет находиться смерть⁷, а также различные социальные образования. Даже тогда, когда «я» живет по принципу «сложения» (М. Кундера), когда оно кайфует от отождествления с той или иной идентичностью, в минуты трезвости и честности, наедине с собой, смотря в зеркало, оно все равно голо, свободно, отдельно и неуловимо.

⁶ Конев В. А. Индивидуальность в культуре и экология культуры // Он же. Онтология культуры (Избранные работы). Самара, 1998. С. 88.

⁷ Секацкий А. К. Ускользание и обман в поединке со смертью / Фигуры Танатоса: Искусство умирания: Сб. статей. СПб., 1998.

Другой вечный герой ускользания — это *смысл*. «Свойство ускользать от того в чем он находит временное выражение, — онтологическое свойство смысла. Другими словами, смысл — это *само* ускользание» (курсив автора. — В. Л.)⁸. Феноменология смысла содержит несколько сюжетов ускользания. В первом — ускользает *выражение* смысла, его означающее. Во втором — сам смысл, означаемое. Автор первого сюжета Э. Гуссерль.

Напомню, Гуссерль различал акты придания значения и акты явления выражения. Функция акта явления выражения состоит в том, чтобы «растворяться в интенции значения, а иногда и в ее осуществлении»⁹, чтобы оставаясь незаметным, «вызывать в нас смыслопридающий акт и указывать на то, что „в нем интендировано...“» (Там же). По Гуссерлю, здесь действует правило «либо-либо»: либо мы представляем знак как чувственный предмет (и тогда он приравнивается к любому другому физическому объекту), и в этот момент ничего им не выражаем, либо мы что-то выражаем с его помощью, переходим по нему, как по мосту, к предмету, и в этот момент он как бы приносит себя в жертву, делаясь невидимым и абсолютно бесплотным. «Таким образом, характер смыслопридающего акта является совершенно другим, в зависимости от того, направлен ли интерес на чувственный знак или же на объект, представленный посредством знака (даже если этот объект не представлен в фантазии наглядно)»¹⁰. Поскольку для Гуссерля привилегированная материя выражения — это слово, то о нем он и говорит прежде всего: «Слово (как внешний индивидуум), хотя и присутствует для нас еще наглядно, (хотя оно) еще является, но мы не устремлены к нему, в собственном смысле оно не представляет собой более предмет нашей „психической деятельности“. Наш интерес, наша интенция, наше смыслополагание

⁸ Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2. Исследование I. Выражение и значение // Логос. 1997. N 10. С. 26.

⁹ Там же. С. 17.

¹⁰ Там же. С. 36.

(Vermeinen) — если считать их синонимичными выражениями — направлены исключительно на положенные в смыслопридающем акте вещи. Говоря чисто феноменологически, это означает не что иное, как: наглядное представление, в котором конституируется физическое явление слова, претерпевает существенную модификацию, если предмет этого представления приобретает значимость в ы р а ж е н и я» (выделение автора. — В. Л.)¹¹. Таким образом, модификация чувственной стороны выражения, то есть означающего, состоит в том, что оно делается прозрачным, идеальным, незаметным — его как бы и нет, а есть интенциональное содержание выражения. Означающее в акте явления выражения испаряется в воздухе сознания, в котором остается актуально различимым только значение.

Сюжет ускользания самого значения имеет в свою очередь два сценария. Один из них, если следовать логике наших дескрипций, набросал Ж. Деррида. В ходе *деконструкции* основных гуссерлевских оппозиций (знака как указания и знака как выражения, воображаемого и действительного в применении к языку, настоящего и повторения, интенции значения и осуществления полноты значения в созерцании) он предложил собственную феноменологию смысла. Смысл, с точки зрения Деррида, подобен картине Теньера, изображающей картинную галерею, которая изображает другие картины и т. д. — это бесконечная игра отсылок одного означающего к другому, бесконечное *замещение* одним другим, а «сама вещь всегда ускользает»¹².

Деконструкцию гуссерлевской теории знака Деррида проводит с помощью своих фирменных понятий: «различие», «репрезентация», «письмо», «след», «дополнение», и, хотя он и говорит, что все они для него чисто *инструментальны*, тем не менее в них явно выражена основная интуиция Деррида.

¹¹ Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2. Исследование I. Выражение и значение // Логос. 1997. N 10. С. 18.

¹² Деррида Ж. Голос и феномен: и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб., 1999. С. 137.

Эту интуицию в тех же понятиях он развивает в вышедших практически одновременно с «Голосом и феноменом» книгах «О грамματοлогии», «Письмо и различие», и годом позже в лекции «Differance». Так в своем знаменитом докладе «Differance» (1968), являющимся ярким примером *буквальной* философии, Деррида с помощью введения неографизма *différance* взрывает онтологию (присутствия), рисуя образ мира как «всеобщей референциальной системы»¹³, где все стало относительным и взаимообусловленным, все связано круговой порукой. Однако подобный круговорот не знаменует всеобщую упорядоченность и согласованность, которые предполагают наличие единых принципов порядка и согласия. Наоборот, всеобщая соотносительность отрицает любой строй мира. Все есть «игра означающих отсылок»¹⁴, *игра*, то есть «отсутствие трансцендентального означаемого»¹⁵. Все есть след, след следов, но структура следа — *стирание*¹⁶, значит, все стирается, исчезает прямо на наших глазах. *Последовательность* приводит к опыту мерцания мира, *очевидность* становится невероятной. Мы блуждаем в мире, как в туманности Андромеды. Только тени забытых предков и слабые очертания предметов указывают хоть какую-то дорогу, дорогу в никуда.

Провозглашаемая Деррида игра означающих в отсутствии означаемого не есть просто отвлеченный принцип, направленный против метафизики присутствия. Это принцип вполне опытный, имеющий свои экзистенциальные основания. В частности то, что игра означающих способна образовывать состав переживания, показал Бодрийяр, определяя опыт соблазна в качестве «эстетики исчезновения»: «Соблазн не в простой видимости, как и не в чистом отсутствии, но в затмении присутствия. Его единственная стратегия — разом

¹³ Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. Différance. Томск, 1999. С. 154.

¹⁴ Деррида Ж. О грамματοлогии. М., 2000. С. 120.

¹⁵ Там же. С. 172.

¹⁶ Гурко Е. Указ. соч. С. 153.

наличествовать и отсутствовать, как бы мерцающая и мигающая»¹⁷. Соблазн похож на порнографическую симуляцию пола тем, что и там, и там исчезает реальность пола. Но если в последнем случае она исчезает в гиперреальности означивания, в непрстойном обнажении и преувеличении реальности, то в соблазне она еще не стала реальностью пола, оставаясь тайной, фантазмом, ухищрениями искусственности, вызовом, «поверхностной бездной», взаимной и смертельной игрой пустых знаков, в которой все время повышаются ставки. Соблазн — это замороженность пустотой, незначащими означающими, например, пением сирен, глоссолалией, магической речью, секретами мадридского двора, таинственными взглядами, недомолвками, тайными знаками, за которыми ничего нет, точнее, что-то есть, но это что-то мерцает и ускользает, приманивая и обольщая.

Сюжет ускользания смысла знает и более классический сценарий. В частности, он был хорошо прочувствован русской поэзией. Начиная с В. Жуковского, и вплоть до футуристической заумы и современных поэтов-«метаметафористов», русская поэзия разрабатывала тему невыразимого.

*Что наш язык земной пред дивною природой?..
Невыразимое подвластно ль выраженью?..
Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному названье дать —
И обессилено безмолвствует искусство?..
Какой для них язык?... Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.*

Василий Жуковский. Невыразимое (1819)

Примечательно, что на протяжении всего стихотворения Жуковский стремится именно выразить, «с усилием поймать» и «в полете удержать» черты красоты природы, он многословен, но чем более он говорит, тем ближе он к выводу о преимуществе выразительности молчания. «Молчи, скрывайся и таи // И чувства и мечты твои», «Мысль, изречен-

¹⁷ Бодрийяр Ж. Соблазн. М., 2000. С. 154.

ная, есть ложь», — как писал Ф. Тютчев. А Фет восклицал: «О, если б без слова // Сказаться душой было можно!», «Как сердцу высказать себя? // Другому как понять тебя?» Действительно, сердце не может высказать себя непосредственно. *Интенция значения*, чтобы достигнуть результата, то есть значения, должна быть явлена в акте *явления выражения* (Гуссерль). Этот опосредующий акт, всегда обусловленный исторически, обусловленный наличным состоянием языка и других означающих, отклоняет интенцию от искомой цели. Поэтому она попадает не туда, и в итоге мы говорим: «Я не то хотел сказать», «Я не о том» (М. Мамардашвили). Дело тут не только в обманке взаимопонимания. Мы ведь и сами себе говорим: «Я не то имел в виду» и перечеркиваем только что написанное слово. Наша интенция остается неудовлетворенной. *Перечеркнутое слово* — знак ускользающего смысла, знак невыразимого, данного лишь посредством выражения. Перечеркнутое слово — слово черновика. Черновик — текст исчезновения¹⁸.

Итак, ускользает «я», выражение смысла, сам смысл. Другие герои исчезновения в модусе ускользания и мерцания — мир и вещь, целое и часть. Об этих фигурах исчезновения замечательно писали обэриуты. Например, Хармс — в произведении «Мир», где «мир» улизнул уже из названия, однако, все еще мерцающая в нем:

«Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир был недоступен моему взгляду, и я видел только части мира. И все, что я видел, я называл частями мира... Но тут я понял, что не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то, что я видел, был не мир. И я всегда знал, что такое мир, но что я видел раньше, я не знаю и сейчас... Но только я понял, что я вижу мир, как я перестал его видеть, я испугался, думая, что мир рухнул. Но пока я так думал, я понял, что если бы рухнул мир, то я бы так уже не думал. И я смотрел, ища мир, но не находил его.

А потом и смотреть стало некуда.

¹⁸ Лехциер В. Л. Зачеркнутое слово: парадоксы выражения // Смысл «и» выражение: контрверзы современного гуманитарного знания: Сб. статей и выступлений. Самара, 2001.

Тогда я понял, что куда было куда смотреть — вокруг меня был мир. А теперь его нет. Есть только я. А потом я понял, что я и есть мир.

Но мир это не я.

Хотя, в то же время, я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

И больше я ничего не думал»¹⁹.

«Я» мечется между миром и его вещами. Если есть вещи, *что-то*, то вроде бы нет мира. Если нет вещей, то должен быть мир. Но его тоже нет, поскольку он Ничто, а Ничто не видно. Мир становится проекцией «я», только оно есть. Но я знает, что мир — это что-то другое, не я.

Введенский поставил ту же проблему, связав ее с темой освобождения реальности от имен. Вот что он писал во фрагменте «Простые вещи»: «Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегают мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого что ты ошибочно называл шагом (Ты путал движение и время с пространством. Ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь)»²⁰.

Стихийный бергсонизм Введенского поддерживает давняя традиция философии становления. По сути исчезновение в модусе ускользания есть становление: смысла, мира и его частей, «я», каждой вещи. Становящееся всегда ускольза-

¹⁹ Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л., 1991. С. 313–314.

²⁰ Введенский А. Серая тетрадь // Логос. 1993. N 4. С. 134.

от понимания, от власти, от захвата, то есть от тождества. Ускользание — другое имя различия. Так оказалась различена вещь на живописных полотнах. История европейской живописи — это история исчезновения вещи. Исчезала она постепенно: сначала она еще мерцала в мимолетных виденьях, впечатлениях, в потоках световых лучей, угадывалась в цветных пятнах и геометрических формах. Но потом вовсе исчезла с полотен, оставив после себя узоры на лягушачьей шкурке без самой шкурки, как улыбку чешырского кота. Там же, где она еще осталась, например, в сюрреализме, ее исчезновение произошло особым образом: она выскользнула из цепких лап нарицательного имени, загадав задачку о другом своем имени — собственном, имени своего *собственного*. Подобное исчезновение тождественной себе вещи, чье тождество обеспечивается обычным именем, констатировал М. Фуко, комментируя известные картины Р. Магритта «Это не трубка» и «Две тайны». Подпись под изображенной трубкой гласит «Это не трубка». И хотя это действительно не трубка, а всего лишь ее изображение, тем не менее автоматическое замещение реальности ее изображением создает почву для возникновения конфликта. Окказионализм «это» неизбежно сталкивает лбами вещь и ее имя, сталкивает трубку (мы ведь видим, что это именно трубка) и утверждение «это не трубка». Фуко полагает, что сущность этой «странной игры» проистекает из природы каллиграммы, ибо каллиграмма — *двойной объект*, в ней самой заключен конфликт. Каллиграмма — «двойная ловушка для вещи»²¹, «двойная западня»²², капкан *представления и названия*. Каллиграмма притязает стереть все базовые оппозиции цивилизации: показывать \ называть, изображать \ говорить, смотреть \ читать. Но как бы она ни старалась это сделать, «вербальный знак и визуальная репрезентация никогда не даны одновременно»²³. Поэтому мы имеем либо текст, либо рисунок, наша интенция колеблется, мы либо

²¹ Фуко М. Это не трубка. М., 1999. С. 18.

²² Там же. С. 21.

²³ Там же. С. 38.

смотрим, либо читаем. Магритт демонстрирует, распускает каллиграмму, «открывает ловушку, которую каллиграмма захлопывает на том, о чем она говорит»²⁴. И теперь, когда «невозможно определить аспект, позволяющий сказать, что утверждение („это не трубка“ — В. Л.) является либо верным, либо ложным, либо противоречивым»²⁵, когда оно, указывая, делая жест в сторону трубки, то есть действительно утверждая ее существование, о чем замечал сам Магритт, все таки отрицает ее идентичность как трубки, теперь вещь исчезает, выпархивает, скрывается: «Нигде нет трубки»²⁶. *Что-то* есть, что-то, что с этой минуты стало вести окказиональное апофатическое безымянное существование, но трубка исчезла. Одна вещь, ранее знакомая и узнаваемая, исчезла. Появилась другая — *res incognitus, res secretus*, тайна.

Я все время говорил о героях ускользания, но есть и одна героиня — это *истина*. Истина всегда искажена. *Искажение* — то же, что *исчезновение*. Корень и этимология выдают родственность этих состояний. На истину объявлена охота, но она прячется, заслоняется призраками, предрассудками, мнениями, искажается, то есть кажет себя, но в неверном свете. Она гримасничает, издевается, насмехается над своими охотниками, которые вынуждены уже говорить, что «истина — это процесс», что не все так просто, как *казалось*. Метод, инструментарий, аппарат, теория, модели, — все это снаряжение охотника-ученого, расставляющего силки, капканы, сети, в которые всякий раз что-то попадает: хвост истины или ее плавник, но сама она, как ящерица, отбрасывая свои части тела, оказывается на свободе.

3. Модус пропажи. Пропажа может быть *случайной* и *специально организованной*. Герой первой — мasha-растеряша: он (она) теряет не намеренно, часто активно сопротивляясь этому. Так терять можно не только вещи, но и возможности, вид («потерянный вид»), лицо, достоинство, впечатления, тот

²⁴ Там же. С. 34.

²⁵ Там же. С. 17.

²⁶ Там же. С. 33.

или иной опыт, память, сознание. «Ты многое потерял», — говорим мы тому, кто что-то не успел или забыл воспринять. В роли субъекта таких потерь может выступать любой коллектив, вплоть до государства, которое не всегда намеренно теряет свои материальные или интеллектуальные ресурсы. С точки зрения экономики жизни, пропажа — следствие безхозяйственности. Пропадает то, что безхозно. В том числе и душа, — тогда она становится *пропащей*, но и пропащую душу можно вернуть, обрести, найти в бюро находок или через передачи, типа «Жди меня», поскольку случайным образом теряются и люди. За поиск всего *без вести пропавшего* отвечают специальные институты: так возвращаются в хозяйство случайно утерянные вещи, экспедиции, имена, культуры, языки, ценности, миры. Человек может пропасть, никуда не теряясь, и может потеряться, никуда не пропадая. Вот он здесь, но он потерян — для общества, для самого себя. Что упало, то пропало. Главное не падать, не теряться в толпе, в трудных обстоятельствах — не то «пропадешь пропадом», и тогда уже ни одна поисковая команда днем с огнем тебя не найдет.

Пропажа может быть и спланированной. Тогда что-либо исчезает посредством хищения, сокрытия, конспирации. *Сыщик, вор и конспиратор* — вот роли в драматургии спланированного исчезновения. Желание спрятать и спрятаться, что называется, «родом из детства». Ребенок, прячась за собственной ладонью, уверен, что его не видно. Он знает, что «не видно» — это такая игра. Игра в прятки постепенно становится жизнью. Тем более жизнью, перманентно и все более и более изобретательно стремящейся увернуться от смерти²⁷. Наконец, появляются другие термины. Конспирация — наука исчезновения. Лучшая конспирация та, которая не бросается в глаза. Можно исчезнуть, оставаясь под носом у юстиции, общества, любого постороннего взгляда. Смена имени, биографии, гражданства, нередко пола — и ты Монте Кристо, Штирлиц, Финист Ясный Сокол, Царевна-Лягушка, Майкл Джексон, Тони Брекстон... Древнее искусство переодевания,

²⁷ Секацкий А. К. Указ. соч.

уходящее корнями в еще более древние, архаические представления об оборотнях и божествах. Оборотень — фигура исчезновения в модусе конспирации. Конспиратор и похититель производят исчезновение и фигуру детектива. Детектив обязан конспиратору и вору своим существованием, поэтому нередко они делают одно и то же дело, и трудно разобраться, кто из них кто.

Однако исчезновение как феномен — нет ли в таком словосочетании измены исчезновению? Может ли исчезновение показывать себя без остатка, если оно исчезновение? Ведь исчезновение, понятое в своем абсолюте, должно распространяться и на сферу феноменального. Феномены тоже исчезают, в том числе и феномен исчезновения. Как увидеть исчезновение, если все его разновидности подвержены исчезновению? Нужно, наверно, перестать всматриваться. Нужно снова повернуться к тому, что находится на своем месте и никуда не пропадало. Тогда исчезновение исчезнет, уйдет из поля зрения, перестанет быть феноменом. Но опять парадокс: если мы заметили пропажу феномена исчезновения, значит мы опять заметили исчезновение, и оно себя показало. Как сделать, чтобы исчезновение исчезло, но так, чтобы мы этого не заметили? Нужно перестать об этом думать и говорить, нужно просто заткнуться... Но тогда исчезновение станет откровенно кричащим. Нужно говорить, не говоря. Нужно, чтобы говорение незаметно разлагалось.

Как сделать так, чтобы исчезновение исчезло, но мы этого не заметили?
Как сделать так, чтобы исчезновение исчезло, но мы этого не заметили?
Как сделать так, чтобы исчезновение исчезло, но мы этого не заметили?
Как сделать так, чтобы исчезновение исчезло, но мы этого не заметили?
Как сделать так, чтобы исчезновение исчезло, но мы этого не заметили?
Как сделать так, чтобы исчезновение исчезло, и мы этого не заметили?