

корректнее было бы говорить об «онтологии негативности» или «негативной онтологии» в духе негативной диалектики Адорно? Любой из этих вариантов все равно не решил бы проблемы. Хотя бы потому, что во всех случаях сохраняется корень «логия». Но как возможна логика небытия – того, что противоречит самой идее логики? Не осмеяли ли бы нас древние за столь вольное обращение с терминами? Этот вопрос я оставляю открытым, поскольку он требует тщательного обдумывания и сопоставления различных типов логики, знанием которых я похвастать не могу. Скорее всего следует согласиться с Чаньшевым и использовать пусть более размытое, но зато более «нейтральное» словосочетание «философия небытия».

И. Г. Лапшин

Маска-ландшафт

В преображении маской человека обнажаются невозмещаемые узлы сокровенного, по которым становится возможен отсчет человеческой принципиальности: глубже смерти и встречи Другого помыслить можно разве что их совпадение. В пределе оба эти понятия составляют иное человеческого, теснящую его изнанку. То, что делает наше существо (само)достаточным, – это «радость перед лицом смерти», символическое (в преддверии последнего) исполнение иного, позволяющее «достигнуть» суверенного момента и деонтологизировать в искусстве неизбежную истину умирания. Архаическое искусство, будучи синкретичным, отвечает, как известно, не столько эстетическим запросам, сколько подготавливает их выявление на фоне ритуальной и социальной практики. Жизнь, в таком случае, разрешима эстетически как поддержка полнокровного утверждения самой себя вопреки смертному страху. Радость, заигрывающая со страхом, ставит на кон бренное, проективное облачение человека и привечает в нем сокровенное – развеществление, сакрализация жертвы в момент жертвоприношения идентичны тому, что происходит с шаманом, надевающим маску: наряжаясь, или, вернее, обряжаясь, он обнаруживает вещь, отстраняет ее, тем самым добавляя измерение иного. Почему необходима эта встреча с иным и как она полагается в маскировке между радостью и страхом?

Происхождение маски. Маска-ландшафт

Далекие от идей эволюционизма этнологи (Леви-Строс, Эванс-Причард, Элькин), увязывая в своих работах воедино все многообразие этнографического материала в привычный ряд наиболее употребительных категорий, применяемых для обобщения, зачастую, пополняя его, говорят о некой туземной, или естественной, философии, что может быть расценено

но как запоздалое¹ и потому несколько неуместное со стороны европейца приношение извинения-дара. Уже из разряда мифов то обстоятельство, что портретист, комплексувший по поводу чрезмерной длины собственного носа, своим моделям также склонен атрибутировать это досадное свойство. Досадное или нет, а в случае поглощенного учеными занятиями этнолога (равно как и философа, находящего себя всюду тоскующим по дому) подобный анекдот, возможно, и есть та отправная точка, из которой представляется объяснимым трансэтническое вытеснение мудрого желания, желания мудрости. Архаический человек и без того мудр, а формулировки типа «философия до философии» (будь они снисходительны или учтивы) при всей условности представляются тем же соблазном схватить предмет мысли в терминах, чуждых изучаемым². Желание другого в своей безответности доходит до того, что сам европеец становится предметом собственного же этнологического исследования.

¹ Если до этого этнология (в лице Фрезера) и признавала за туземцами возможность философии, то характеризовала последнюю как примитивную. Еще более предвзятое отношение питали к собственному предмету археологи-эволюционисты: «С пещерным прошлым эволюционизм связывал только один образ – “призрак пещеры”, служивший аллегорией всего самого низкого, дикого... Когда же перед ученым миром в виде многоцветных картин Альтамиры предстали подлинные шедевры, то они сразу же были осуждены как заведомая фальсификация» (Столяр, А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985. С. 22. Примечательно, что автор со своей стороны также впадает в крайность).

² На лежащую в основании этого затруднения мифологему, а именно – ситуацию встречи белой плоти и цветной кожи, которая якобы приводит к укрощению варварского инстинкта цивилизацией души/духа, указывал Р. Барт: «...стоит вспомнить сугубую осторожность, с которой Мосс, Леви-Строс или Леруа-Гуран уже давно пользуются двусмысленными терминами типа “первобытности” или “архаичности”, их интеллектуальную честность в борьбе со скрыто расистской терминологией, – как нам сделается ясна одна из наших главных бед: удручающий разрыв между научным знанием и мифологией. Наука быстро движется вперед, а коллективные представления не поспевают за ней, отстают на целые столетия, коснеют в заблуждениях под влиянием власти, большой прессы и ценностей порядка» (Барт, Р. Мифологии. М., 2000. С. 110).

Вопрошание ученым Другого оборачивается лишь молчанием, и если последний еще и в маске, это молчание особенно неприступно: в сравнении с наскальной живописью, рассматриваемой сюжетно, они поражают особым иератизмом. «Дописьменная» культура с ее немотой, сковывающей движение мысли в образе ритуала, достигает в маске удивительной компактности послания: задавая ей рамки (тотемические, родовые), длительность (обрядя, той же охоты) сама подается в свертке, тогда как в письме длительность разворачивается, собственно и приобретая качество таковой³. Поэтому выражение масок, повешенных на стену в музее, в отличие от изображенных в пещерах, ни о чем не говорит смот-

³ Стоит отметить, что динамические комментарии («племя охотится...», «охотник преследует...» и т. д.) подходят к рисунку уже довольно поздним – времени неолита. Палеолитическая живопись не отвечает требованиям композиции, при ее оценке важен стиль, который, «являясь медиатором между структурой и функцией, формирует и формулирует концепцию Центрального образа. Сюжет же только называет его (определяет структуру)» (Мирманов, В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997. С. 52–53). Возможно, домысливание сюжета к пещерным рисункам – некоторая модернизация, поскольку любое длительное действие требует свободного событийного пространства, где бы оно разворачивалось, тогда как архаический космос преисполнен духами, и предприимчивое вмешательство со стороны человека в нем исключено. Охота, основная деятельность в палеолите, происходит как бы помимо себя самой, как эпифеномен тесного контакта животностей, изменяющего лишь пропорцию, но не количество или дистанцию сил: «...мясо животного или рыбы поедается, кости же тщательнейшим образом собираются и выбрасываются или в лесу, или в реку. Если все кости сохранены, это должно якобы обеспечить возрождение убитого или пойманного животного; его можно будет снова убить, и так до бесконечности» (Авдеев, А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.; М., 1959. С. 57). Действительно, в случае известного рисунка в пещере Ласко (где изображены: низвергнутый человек с выпирающим фаллосом и в обличье птицы, умирающий бизон со вспоротым чревом, птица на вершине шеста и удаляющийся носорог), какая бы последовательность событий ни предполагалась в подобной ситуации, всякий раз история оказывается чересчур замысловатой. Древние изображения ждут взора охватывающего и соответственного чтения – не последовательного, но, сколь это возможно, одномоментного.

рящему: в отсутствие *прикладной* перспективы восприятия они обесмысливаются и в своей пластике. Если же смотреть на них с мифологических и ритуальных позиций, они, подобно анаморфозам, обретают эстетическую плоть, демонстрируя саму длительность, начинают повествовать. Только смотреть на такие анаморфозы нужно со всех возможных позиций разом. И тогда еще никем не записанная история в маске находит своеобразный способ консервации (в ряде случаев, правда, недолговечной – по окончании ритуала ее надлежит сжечь). И все же как *фигура* речи, не обретшей твердого понятийного стержня, маска приоткрывает историю там, где повсеместное присутствие духов нами расценивается как молчание. Образ переводится в знак и становится читаемым, маска начинает говорить на своем языке.

Как здесь возможна история? На наш взгляд, в ландшафте. Он^{ый}, не будучи картинным, чужестранным, принимает единый с человеческим лицом масштаб. Присутствие в нем и с ним – это, похоже, единственное, что значили первые пещерные меты. Место, отмеченное рукой (как животные метят территорию), становится «тем самым местом», выделяется. Первый след тянет за собой следующий, запуская *механизм полагания присутствия*: «Важно, что воспроизводится не только конкретное предшествующее изображение – повторяется само действие, то есть процесс нанесения изображения (позже надписи) на скальную поверхность. Традиционный резчик не просто делает копию старой маски, но воспроизводит все действия, которыми сопровождался процесс ее изготовления»⁴. Такой ландшафт не присвоить, не заключить в рамку (опасность, которую несут современные фотографии рисунков, без конца тянувшихся по стенам пещеры), эта такая ответственность, которая неотчуждаема – как «журавль в небе» – поскольку итак безмерно чуждо то, что внове – осознать себя не-животным, отстраненным. Придать в маске меру своему отчуждению, скрыться – похоже, естественное действие, следующее за этим. Как самим собой разумеющимся для вкусивших запретного плода стал стыд наготы.

⁴ Куценков, П. А. Начало. Очерки истории первобытного и традиционного искусства. М., 2001. С. 74.

Остановимся и сделаем несколько оговорок о механизме полагания присутствия. Само понятие механизма неминуемо наводит на мысль о первородстве присутствия, задевающего его лишь в качестве приложения. Конечно же, аппликативный конструкт такого рода едва ли отвечает той *ситуации прото*, неразлучность которой организует присутствующего. Если бы последнее было первично, т. е. самодостаточно, то как тогда можно было бы объяснить его меты? Изъявление желания? Но желакший не является сам по себе достаточным. Или мета – это свершившаяся насущная потребность в отстранении, опосредовании себя представлением? «Во всех этих описаниях трудно избежать механистического, техницистского, телеологического языка – причем как раз в тот момент, когда требуется обнаружить (перво)начало и возможность движения, механизма, *techné* и вообще ориентации. По правде говоря, это не просто трудно, но, по сути, невозможно ни в каком типе речи. Различие между разными типами речи (*discours*) касается лишь способа их обитания внутри системы понятий, которая обречена на разрушение или уже разрушена. Внутри этой системы понятий (но уже как бы без нее) следует попытаться воссоздать единство жеста и слова, тела и языка, орудия и мысли, не дожидаясь того момента, когда проявится своеобразие того или другого, и не допуская, чтобы эти глубинные единства приводили к смешению всего и вся»⁵. Вернее было бы вслед за Деррида предположить, что само присутствие возможно через, или сквозь, разбивку, различие. При этом грамма, рассмотренная в качестве «нутри» наличия, а не только как его сподручное дополнение, объемлет наличествующее, делает возможным его дискурс и историю: через членораздельность как свершение линейной артикуляции к членовредительству как методу политического насилия писаного, разделяющего тела слова.

Значит, маска как слепок ландшафта – это не просто воспроизведение окружающего в уменьшенном масштабе, но в каком-то смысле сам процесс окружения, вылепливание ландшафта в его пределах. Потому – маска-ландшафт. О ее истории нужно говорить, отмечая привычные схемы линей-

⁵ Деррида, Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 219.

ности или кругового обращения. Любая история маски-ландшафта – уже не ее история, поскольку сама она вытесняется исторической «линеаризацией» (Деррида), закладывающей временные структуры языка. Маска-ландшафт может служить образцом того, что «Леруа-Туран называет “мифограммой”, а именно письма, символы которого были многомерными: смысл тут не подчинен последовательности, порядку логического времени или же необратимой временности звука. Эта многомерность не парализует историю в ее сиюминутности, скорее она соответствует иному слою исторического опыта, так что можно, напротив, рассматривать линейное мышление как редукцию истории»⁶.

Распознаваемо ли в маске-ландшафте архе-письмо, иначе говоря, воспринимаемо ли само условие наличия? В одном из рассказов В. Набоков пишет о своей героине, что у нее были «длинные глаза». Пожалуй, именно в такой невозможной морфологии восприятия и доступны ракурс расселины, интервал различия. Сфера глаза, издавна лелеемая субъектом как ойкумена, где благополучно свершились все стадии гносеологической метафоризации зрения, «самого благородного из чувств», это сфера, окончательно линеаризовавшая историю, при истинном взгляде на маску-ландшафт сама оборачивается разделительной чертой, которой нечего разделять. Уже не-зритель, Hetero Sapiens, проваливаясь в нее, видит невидимое, читает еще не написанное: как сливаются воедино, разбегаясь, fort и da.

При таком настрое взгляд не встретит препятствий, если выражение маски, как сперва кажется, не находит коррелята в лице ни одного возможного существа. К примеру, одна из каменных масок эпохи неолита, найденных больше века назад при раскопках в Сев. Америке, демонстрирует «... большую искусственность в обработке материала, нежели в изображении человеческого лица. Камень довольно жесткий. Чтобы сделать его гладким, в процессе обработки его необходимо долбить или откалывать, а потом тереть или шлифовать. Неизвестно назначение отверстий, рупорами исходящих из головной части; уши расположены сбоку головы слишком низко; подобные нос и рот невозможны у реального человека; но

⁶ Деррида, Ж. Указ. соч. С. 220.

при этих частностях камень был хорошо обработан и гладко отшлифован»⁷. Часто объясняют такую недо- или, может, сюр-реалистичность архаики путем противопоставления возможных алгоритмов изображения предмета: либо он изображается так, как его видят, либо так, как знают. Второй случай якобы преобладает, в этой связи говорят об «интеллектуальном реализме» архаического искусства. Однако если глаз смотрящего будет стремиться к «удлинению», то это различие окажется нерелевантным. Поскольку нужно стараться видеть в видимом выражении линию, его образующую, вкладываться в нее, как вкладывался в свою работу тот, кто создал маску (попытаемся сделать это чуть ниже).

К основным видам архаических масок Леви-Строс – предложенный им перечень представляется оптимальным – относит:

- Духа (в том числе демона болезни);
- Предка (к примеру, «Мать Масок» у африканского союза Поро);
- Тайного союза (для устрашения непосвященных);
- Охотничья;
- Тотемная.

Леви-Строс включает в эту классификацию и рисунки на лице. По его мнению, они рознятся с масками лишь по форме, но не в назначении. И те, и другие обслуживают родовую и индивидуальную идентичность: «Узор действительно сделан на лице, но в другом смысле само лицо предназначено для узора, поскольку только благодаря ему и только через его посредство оно приобретает свое социальное достоинство и мистическое значение. Узор задуман для лица, но само “лицо” существует только благодаря узору»⁸. Для маори и индейцев-кадувео, рисунки которых исследовал Леви-Строс, вступать в брак с европейцем, не раскрашивающим лицо, – попустительство, поскольку такое лицо не несет зримого, а значит, весомого гаранта социальной благонадежности. В принципе, раскраска лица, имеющая полурелигиоз-

⁷ Wilson, T. Prehistoric art: or the origin of art as manifested in the works of prehistoric man. Washington, 1898. P. 486.

⁸ Леви-Строс, К. Структурная антропология. М., 2001. С. 274.

ный, полуэротический характер, – аналог европейского церемониала (в том числе и брачного). Щепетильность, с какой женщины кадувео регулярно подводят узоры на лице (эта процедура может занимать часы, что вызвало у миссионера Санчес-Лабрадора предположение, будто тем самым туземцы пытаются обмануть голод⁹), не уступает жесткости символического порядка в случае европейских процедур родства (визиты, помолвка, венчание и т. д.)¹⁰. В обоих случаях желание проявляет себя в отсрочке.

Маска использовалась еще в эпоху палеолита, о чем можно судить по живописи этого периода. Обратимся еще к нескольким версиям назначения маски, оценивая при этом переоплощение как функцию телесности в целом и отмечая, какие изменения оно оставляло – или принимало – в ландшафте.

функции: сокрытие или замена?

Ж. Батай в основании искусства склонен видеть страх смерти. Как нам кажется, в качестве причины такой страх заявляет о себе, будучи оттененным, уравновешенным *бесстрашным равнодушием* в лице людей, окружающих художника и ведущих *безыскусный* образ жизни: губительная тяга к потустороннему уравновешивается непоколебимым желанием неискусшенных «просто жить». Позывы к имманентному, выливающиеся в откидывание на лоно природы с ее гипнотическими циклами всевозможных круговоротов (вещств, существ, светил и т. д.), естественным образом питают центрирующую силу художественного тщеславия. Не те-

⁹ *Леви-Строс, К.* Печальные тропики М., 1984. С. 79.

¹⁰ Рисунки на лице или татуировки – явление преимущественно женское. Туземным женщинам татуировка обеспечивает неустранимый капитал целомудренности. Женщину с татуировкой – а в Новой Гвинее она зачастую покрывала значительную часть тела – сложно представить себе обнаженной. Вот что замечает по этому поводу Миклухо-Маклай, срисовывавший рисунки с женских тел в обмен на табак: «..девушки, предоставляя, даже с удовольствием, рисовать татуировку, делали это без малейшего намека на стыдливость со своей стороны; они положительно не видели в этом ничего худого и, я думаю, не могли понять убеждения миссионеров, что не следует выставлять на вид татуировку» (*Миклухо-Маклай, Н. Н.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 2 М., 1993. С. 317).

рять головы окончательно там, где «у Женщины-Матери на лице печать тьмы» (С. де Бовуар), – вот возможное кредо художника (и, как правило, это мужчина) масок¹¹. Экстаз, выпадение в головокружение, вживание в вещи, несмотря на захватывающую брутальность и отрешенность, являются все же инсценированными и служат, в конечном счете, скрепой племени, поддерживают его *устой*: «Маски – это и есть настоящие социальные узлы»¹². В *размытом экстатическом пространстве маска позволяет шаману, странствующему*

¹¹ В прямом смысле упадок мужского достоинства можем наблюдать в фильме Д. Линча «Eraserhead» (1977), где герой, попадая в организованное по типу эстрады пространство желания, при виде женщины с бугристыми, рыхлыми вздутиями грима на лице-яйцеклетке подвергается следующей экзекуции со стороны инстинкта: в нервическом ожидании его голова выталкивается из воротничка чем-то стремительно мощным, фаллообразным и катится по полу. Мыслящая субстанция претворяется в чистую поколенную протяженность в результате *стирания* личной истории и установления линейного инварианта жизнебездеятельности. Не хотелось бы впадать в морализаторство, тем более что фильм отчасти автобиографичен, важно отметить безысходность столь линчевского жеста приподымания институциональных завес. Безысходность, балансирующую между пароксическим отчаянием и светлым глумлением над сработанными в искусстве схождениями с ума. Вообще же, если отвлечься, то это стирание мужского лица – результат эротических трансформаций XX в. – в американской культуре (амальгаме европейской рефлексии) имеет свои корни. К примеру, Г. Миллер, подавая пример инфантильного фаллоцентризма, заявляет о некой «личной эрекции» («Тропик Козерога», 1938–1939). Однако плеторическое распаление текста в условиях нарастающей военной бессмыслицы уже у него отмечено будущим пресыщением знаками плоти, что после времени «разбитого поколения» выливается в апатичное утверждение Э. Уорхола «Секс – это работа» («Философия Энди Уорхола», 1975). Здесь уже на лице мужчины видим пас перед инстинктом, воспринимаемым как повинность. У Линча же мужское лицо напрочь исчезает, и это подтверждает то положение, что предельное обострение фаллоцентризма (т. е. его изнеможение) сменяется на финише «большой истории» коллоцентризмом, что также заметно в последующих фильмах этого режиссера («Синий Бархат», 1986; «Твин Пикс: Сквозь огонь», 1992).

¹² *Кайуа, Р.* Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М., 2007. С. 109.

среди духов, удостоверить себя потерянного в изображении Другого, оставляя тем самым зазор к возвращению в границы родового тела. Р. Кайуа уделяет особое внимание связи головокращения (ilink) и симуляции (mimicry) – сочетанию, сакральная сила которого достаточна, чтобы конституировать общество «хаотического» типа (в отличие от общества «бухгалтерского», существующего как «компромисс и имплицитный расчет между наследственностью, то есть некоторой случайностью, и способностью, предполагающей сравнение и соотнесение»¹³).

Культ предков, отправляемый мужскими тайными обществами («обществами масок»), толкуется исследователями как экстатическое представление прародителя. При этом страх живых обретает черты мужества и воинственности, как только неофитам раскрывают «тайну» общества: миф о Высшем Существо, магические приемы, техники экстаза, нередко также и способы добычи и обработки необходимых ресурсов. Важно, что даже такое привилегированное знание зачастую незначительно по сравнению с самим фактом существования общества: в принципе холостая, таинственность обществ масок дает жизненно необходимый разряд иерархической структуре полов. Поэтому тайные общества также называют *экзистенциальными*¹⁴. М. Элиаде также упоминает историко-культурную школу (или, как ее еще называют, культурно-историческую), которая вслед за Л. Фробениусом «считает комплекс “маски – культ предков – тайные общества с посвящением” принадлежащим к культурному циклу матриархата, причем тайные общества, согласно этой школе, – это реакция против господства женщин»¹⁵. Известно, помимо прочего, весьма праг-

¹³ Там же. С. 107. Наследственности и способности в терминах Кайуа соответствуют alea (удача) и agfn (соотнесение) – еще два вида игры, на которых строится его социология.

¹⁴ Кайуа, Р. Братства, ордена, тайные общества, церкви // Коллеж Социологии. СПб., 2004. С. 145–163.

¹⁵ Элиаде, М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. Киев, 2000. С. 160. Сам Элиаде как историк религий считает эту версию недостаточной: для него в тайных обществах более существенна потребность ощущения *специфической* стороны сакрального, доступного каждому из полов в его атрибутике.

матическое назначение масок у членов мужских союзов (Поро, Ю-ю, Геледе – в Африке, Дук-дук – в Меланезии, у ирокезов – в Сев. Америке): Кайуа приписывает их обладателям упоение властью и наслаждение устрашать как элементарные зачатки политической организации¹⁶. Что делает фиктивность власти плодотворной. Однако речь не о том, чтобы закрепить прерогативу ангажированного подражания за мужчиной и тем самым обременить его еще одним предметом гордости – женские тайные союзы тоже имели место (Бунду в Сьерра-Леоне), – вне зависимости от половой принадлежности маска переводит глубину самозабвения в полноту культурного обстояния (термин М. Бахтина). Разверстое, распластанное головокращение изнутри прорывается к вертикальному удержанию над таинственной лакуной. Так водится, Другому изменяют в его темноте, используя в качестве трамплина собственной идентичности: «Если мужчины в своих тайных ритуалах использовали символы, связанные с особенностями женской жизни (... например, символику рождения при посвящении), то женщины ... заимствовали мужские обряды и символы»¹⁷.

Едва ли маскировка, будучи, как следует из вышесказанного, орудийной/оружейной деятельностью, была обусловлена единственно охотой. Согласно «охотничьей» трактовке маскирования, охотник натягивает на себя шкуру убитого ранее животного, венчает свою голову его головой (возможно, первейшая форма перевоплощения), чтобы подкрасться к зверю незамеченным. Но так ли уж он отличал себя от животного, не было ли у него, по самоощущению, тесного родства со зверем? «В палеолитической – менее дифференцированной – картине мира символы, выражающие формулу жизни, являются, по существу, актом ее самосознания. Осознание общности живого – первый шаг к классификации явлений – свидетельствует о глубокой интуиции первочеловека, не отделяющего себя от иных обитателей скромного Ковчега жизни»¹⁸. Ровно насколько *уплодотворение*

¹⁶ Кайуа, Р. Игры и люди.. С. 116.

¹⁷ Элиаде, М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. М.; СПб., 1999. С. 204.

¹⁸ Мириманов, В. Б. Искусство и миф.. С. 52.

отдаляет маскирующегося от зверя, происходя из самой нужды уподобляться, настолько и *разобщение*, желание быть *сверх* может быть вызвано полужвериным мироощущением архаического человека. Вполне возможно, маска – это не предмет конспиративного внедрения, притирания к животному (и это тоже, но уже впоследствии), а наоборот – в первую очередь средство выделиться за счет своеобразного обмана зрения: по виду своему сделаться похожим, но по замыслу исключить себя из подобного. Ведь не столь важно на охоте сойти за зверя, сколь не быть случайно убитым в качестве такового.

Маска обрядовая в не меньшей мере высвечивает собственно человеческое на фоне иного. В принципе, она изготавливается дважды: сначала резчиком, затем ряженым, который проводит свою линию¹⁹ поведения, намеченную логикой обряда. По мысли Мосса, маска дает «уже у пазубло в общем и целом понятие личности, индивида, единого со своим кланом, но уже оторванного от него в церемониале маской, своим званием, рангом, ролью, своей собственностью, своим выживанием и возрождением на земле в одном из своих потомков, наделенном теми же местом в иерархии, именем, званием, правами и функциями»²⁰. Периоды важных трансформаций, приведших к современному понятию Я, отмечены использованием масок, которые, будучи материалом с куда большей резкостью ино-сказания, чем лицо, способны удерживать на нужном человеке фокус с трудом поддающихся отслеживанию осей очередного социального поворота. Маска, соответствующая характеру действия ряженого, гипостазировывает момент исполнения некоторой роли в обряде в противовес самой роли, включенности в него. В утаивающей, казалось бы, ауре маскировки тело исполнителя конденсиру-

¹⁹ Русское слово *обряд* образовано от глагола *рядить*, имеющего также значение «договариваться, нанимать», родственные с ним чешские *maditi* «упорядочивать» и *midnti* «управлять» наводят на мысль об организующем (вплоть до политической организации), вертикальном эффекте маскировки (Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка Т. 3. СПб., 1996).

²⁰ Мосс, М. Об одной категории человеческого духа: понятие личности, понятие «я» // Общества. Обмен. Личность / М. Мосс. М., 1996. С. 270.

ется как незаменимое. Место человека уже здесь неотчуждаемо, персонально.

К. Вульф выделяет три вида образа в культуре: магическое присутствие, миметическая репрезентация и техническая симуляция²¹. На первом этапе образ задействует статуэтки, маски, обрядовые и сакральные изображения. Сообщаемость в архаике не знает репрезентации, при которой предмет замещается идеальным объектом (такая «неразборчивость» в отношении материального/идеального, в частности, выражается в серьезнейшем, вплоть до смерти, репресировании тела при нарушении запрета). Поэтому в отношении маски презентация иного возможна при отстранении самого лица – игра сменяющихся присутствий проходит по принципу «не больше одного». Будучи в тени, лицо, строго говоря, нигде не существует, оно поглощено, но лицевая размерность при этом должна быть сохранена²², и маска как раз отвечает этой потребности. Разобщение с представляемым в маске существом придает ей странный эффект самоотрицания: фигуративность иного всякий раз такова, что статус его умалется – разграничивая области иного и собственного, человек вынужден делать выбор, т. к. демаркация – это всегда замыкание с одной стороны, и, разумеется, он делает его в пользу человеческого. Маска (как и облегченный ее вариант – рисунок на лице) прозрачна в своей инаковости.

Не искушаясь особенно рационализацией этого эффекта, можно все же упомянуть о довольно распространенном на Аляске способе, каким маски избавляются от *удушающей* аллергии аллегоричности. Некоторые из них образованы сдвинутыми створками, и как только створки раскрываются, становится видным скрытое изображение. «Погружаясь» в образ, отбрасывая рамки маски, пронизательный взгляд улавливает здесь возможность переключки изображений, попеременного диалогического присутствий: «Эти маски со створками, обозначающие тотемического предка в различных состояниях: то благодуш-

²¹ Вульф, К. Антропология. История, культура, философия. СПб., 2007.

²² Примечательно, что эта размерность может накладываться и на коллектив в целом: в Новой Гвинее были известны маски, которыми, как навесом, укрывалось пятнадцать и более человек.

ного, то рассерженного, то в человеческом, то в зверином обличье, подтверждают поразительную связь между двойным изображением и маскарадом.. Когда наступает момент разоблачения, то маска, как бы выворачиваясь наизнанку, раскрывается на две половины, в то же время сам актер обретает двуединство в расщепленном изображении, в результате чего, как мы уже видели, наступает *разоблачение* в прямом и переносном смысле в ущерб ее носителю»²³.

Кризис демаркации, который всегда намечается уже ее проведением, должен затрагивать саму линию между собственным и иным (или, с известными оговорками: профанным и сакральным), а не только противные стороны, иначе он будет безвыходным отлагательством. Место сакрального, тайного в архаике сразу заявляло о себе как выделенное так, чтобы быть для профанов недоступным и неустранимым не здесь. Строились специальные хижины для хранения ритуальных предметов (тотемов, трещоток, масок). «В Австралии, где сложены священные предметы чуринги, известно не всем: профаны, то есть не посвященные в таинства культа, остаются в неведении относительно точного местонахождения тайника. Они знают его лишь очень приблизительно и, если у них какие-то дела в той стороне, стараются сделать большой крюк, чтобы не обнаружить его случайно»²⁴. Во время инициационных обрядов, происходивших, к примеру, далеко в зарослях, обозначением тайны служили раскаты божественного грома, издаваемого трещотками. Как показал Элиаде, частый мотив инициаций – уединение в пустынном месте, т. е. путешествие в потустороннее (видимо, сродни этому библейский мотив встречи бога в пустыне). Иницируемый берет на себя право говорить от лица смерти. Тому же, кто не посвящается, видна лишь устрашающая маска сакрального, задающая *плотный иерархический разряд*: «Не подступай!» Стушевывать его время от времени, *упразднять* делимость пространства, делать недостижимое здешним – некоторые составляющие праздника: «Принудительная логика ритуала проводит человека по определенным психофизиоло-

²³ Леви-Строс, К. Структурная антропология. С. 275.

²⁴ Кайуа, Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 153.

гическим состояниям, эффективно добиваясь того, что открывается сокрытое, неявное, тайное и появляется неизвестное до того ему состояние»²⁵.

В этой неразличимости, как известно, произошло зарождение театра. И если сакральное поддается более или менее четкой локализации указанием (а именно, в центр), то театральное пространство, простираемое *представлением*²⁶, изначально является фантомным. Действо, подпадающее под категорию театральное, разворачивается здесь и сейчас из ниоткуда и всякий раз вынуждено находить себе обиталище, делимость же, организация здесь вторичны. Даже сам термин театральное пространство появился только к Новому Времени, когда за театром было наконец закреплено постоянное здание²⁷. Как только это происходит, театр принимается очерчивать свою собственную неприкосновенную область пространства – линией рамы. Последняя при этом продолжает биться в пульсе своей предшественницы – линии сакрального, становясь то сплошной (в «эпоху нравственной трансцендентальности»), когда зритель *со стороны* черпает смыслы из происходящего на сцене), то пунктирной (когда оппозиция зритель/действующий не является жесткой, скажем, в афинском театре Диониса или уже в XX в. – у драматургов новой волны), то совсем невидимой (как в хепенинге – «оживленной “обманке”»).

Как в маске мерцает эта линия? Как траектория ее создания/ношения. Поскольку маска для нас – знак возможного сообщения, то к ней оказывается применим подход *гео-прочтения*, предлагаемый В. Подорогой в отношении ряда текстов: «Линия может достичь цели, необходимой ей интенсивности в «связывании» гетерогенных кусочков ландшафтного опыта (опыта, происходящего в визуальном, вербальном и телесном регистрах. – И. Л.) и образовать произведение лишь в том случае, если существует идеальное тело, способное быть имманент-

²⁵ Савчук, В. В. Кровь и культура. СПб., 1995. С. 53.

²⁶ «Когда-то членов актерских гильдий, перемешавшихся от одного очага придворной или бюргерской культуры к другому, называли странниками..» (Гадамер, Г.-Г. О праздничности театра // Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. М., 1991. С. 156–157).

²⁷ См.: Павленко, А. Теория и театр. СПб., 2006. С. 138–143.

ным ее движению»²⁸. Резчик масок – как племенной картограф, обживаемая местность в текстуре создаваемого им изображения проступает изгибами достопримечательностей, родословными маршрутами поведения. Мифологическая их точка отсчета вкрапляется в семантическое поле маски «кодированием» приемов, техник тела, которым членам племени надлежит следовать с поправкой на событие, ставшее для них исконным. К примеру: «Согласно мифам тлинкитов, Ворон, божество-трикстер, перед тем как покинуть индейцев, предупредил их, что при его возвращении на землю никому нельзя смотреть на него невооруженным взглядом, иначе тот превратится в камень. На него следует глядеть сквозь трубку, сделанную из свернутого листа вонючего симплокарпуса. И так же, когда в 1786 г. судна Лаперуза были снесены к берегу, тлинкиты, находившиеся по соседству, верили, что эти большие птицы с парусами-крыльями – Ворон и его свита. В спешном порядке они соорудили забавные телескопы. Они полагали, что, поскольку оснастились выступающими глазами, мощностъ их зрения возрастает, и осмелились созерцать удивительный спектакль, открывшийся перед их взором»²⁹. Это поверие угадывается на некоторых индейских масках (swaiñwi) в цилиндрической форме глаз. Причем соседние племена, ставя барьер мощному скопическому влечению со стороны, использовали для отделки своих масок медные пластинки, гладким блеском обращавшие вспять «рыскающий» взгляд со стороны³⁰. Ритм индейских масок – это ритм взаимного размена, поэтому они отличаются неповторимой яркостью и пестротой, которые и обретают свою действенную силу, будучи мысленно помещенными друг против друга.

²⁸ Подорога, В. А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. М., 1993. С. 9.

²⁹ Леви-Строс, К. Путь масок. М., 2000. С. 87.

³⁰ В этой связи уже как невинный рефлекс распространен сегодня медный загар женского лица – выгарь напускной неприступности, эффектно отсылающей взгляд мужчин восвояси. Мужчины, надо сказать, с высоты лихо достигнутого материального положения визракт подобающе бесцеремонно и цинично, вне всяких стандартов оскорбляя чухонскую бледность. Желание тех и других пустеет.

В случае масок тропической Африки³¹ пластический ритм отличается сдержанностью, некоторой скупостью. Резные черты острые и вместе с тем плавные. Выдержка при сочленении отверстий и линий декора придает выражениям деревянных масок тон неторопливого ожидания. Если и есть в изгибах некоторая прихотливость (скажем, в масках Сенуфо), то она скорее наводит на мысль о застылой, сухой избыточности, нежели о полномводном исходе энергии. Эти маски буквально колотятся, застревая в собственной невольной броскости, которая снова замыкается на себя, очертив темными сухожилевыми трещинами неисторжимый резерв стойкости. Лишние движения расточительны, потому непреднамеренны.

Стратегемы масок сибирских шаманов или, еще севернее, эскимосов выдают мотив почти полной мимикрии. Северный ритм – единичной периодичности, ритм медитативного растяжения. (Эскимосы вообще не нарушали этой естественной длительности всплесками кровопритока, пока она не была нарушена исследователями.) Маска шамана зачастую представляет собой не более чем меха или платочек, скрывающий лицо не полностью. Таким образом, степень ее выделенности минимальна, поскольку весь наряд и так отвечает требованию слияния с «потерянным» на краю света ландшафтом. «Фантастическая ритуальная “рыбья” маска, согласно шаману из Нинивака, представляла собой четырехугольный деревянный диск, поперек которого проведены волнистые линии, изображающие воду... Внутри этого диска изображена рыба морда, по краям – человеческие руки и ноги.. Близкие к описанной “рыбьей маске” эскимосские “трансформационные” маски находят объяснение в том, что внутренняя сила шамана – *inua* имела человеческий облик, поэтому она символизируется изображениями человеческих рук и ног, расположенными по четыре стороны от человеческого лица»³². Собственно лицо такой маски является стягом излучаемых конечностей, изображение в центре задает ту схватку телесностей, вровень с которой проходит жизнь охотника.

³¹ Множество фотографий масок можно найти в книге: Мириманов, В. Б. Искусство Тропической Африки. М., 1986.

³² Иванов, Вяч. Вс. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства М., 1972. С. 124.

Из всего сказанного выше становится уловимым невольное колебание, в котором оказывается смотрящий на маску: либо верить зримому магическому присутствию, следуя императивно выказываемому ряжению, либо отчетливо мыслить за маской чье-то лицо. Во второй ситуации зритель обогащает свой категориальный багаж еще одной из первых оппозиций мышления, избегая принудительности власти и присоединяясь к игре.

Росчерк одного умирания.

Маска в древнегреческом театре

Большинство исследователей античности подчеркивают возникновение греческого театра из дионисийских мистерий³³. Не будет преувеличением сказать, что само развитие театра в Греции – это трагедия, возобновляемая снова и снова в умирании одного бога – страдающего Диониса. Трансформация культа в театральное зрелище зачастую описывается как его «вырождение», и неясность, какая возникает при использовании этого термина касательно «дважды рожденного», возможно, говорит сама за себя: утаивая смерть бога, она бесконечно ее отлагает.

Драматические представления во многом сохраняли черты праздничных состязаний, в частности число актеров на сцене остается одинаковым в каждой из театральных «команд» (у Феспида – один актер с несколькими масками, у Эсхила – два, у Софокла – три³⁴). Как сообщает А. Павленко³⁵, изначально мистерия являла собой замкнутую диаду (круг менад и Дионис в центре). В театре же экстагическая женственность круга переживала двойкий разрыв: с одной стороны, роль космического хоро-вода менад отпадала мужчинам, подвергаясь закупориванию «эготромбом» актеров, с дру-

³³ «Достоверным можно считать лишь факт того, что на рубеже пятого столетия до н. э. драматические агоны, а вернее, городские дионисии, в то время еще носившие характер мистерий, были перенесены с агоры на семьсот метров к юго-востоку – на южный склон Акрополя, где в священном участке Диониса началось строительство театра» (Михалевский, Д. Неизвестная античность. Великий миф о великой трагедии. СПб., 2005. С. 35).

³⁴ Латышев, В. В. Очерк греческих древностей. СПб., 1997.

³⁵ Павленко, А. Теория и театр. СПб., 2006.

гой, усечение было вызвано причинами сугубо «архитектурного» характера, так как места для зрителей образовывали лишь полукруг. Поскольку хор распался на два полу-хора, то и центр разомкнутого круга множился, соответственно был возможен рост числа протагонистов. В результате, герой уже не отождествлялся с богом, как это происходило в ритуале, а был всего лишь одним из лицедеев. Загадочная фигура Диониса со временем становится все незначительнее, притом, что его маска, также мистериального происхождения, делает это исчезновение крайне двусмысленным. «Находящийся в центре хорового круга “эксарх” (“запевала”) изображал первоначально Диониса и его ипостаси. Естественно, богу подобает быть самим собой и не иметь в “облике лица своего” ничего человеческого. Поэтому маски – это *лики Диониса*, его ипостаси...»³⁶. Наверняка это замечание не подлежало бы сомнениям в случае любого другого божества, и «совлечение масок», неминуемое при «вырождения», было бы действительно «совлечением религиозности», но Дионис тем и божественен, что быть единым, воплощенным для него невыносимо: растерзанный, страдающим он дает себя причаститься. Быть может, маска лишь прикрывает этот разрыв, спасительную утрату, необозримое отсутствие? Не мучительна ли для Диониса ипостась как таковая? Если это верно, то присутствие посредством маски в его случае означает прямо противоположное – ускользание. Только в распаде и открывается возможность его обретения, и маска скрепляет этот странный союз между богом и людьми, проходящий под знаком *совместной потери места*. Своеобразное «рассеивание» маски Диониса на маски протагонистов, в таком случае, негативным образом лишь *подтверждает* невыносимость нумерического.

Аффективная вместительность дионисийских празднеств, где слезы и смех суть одно, в драматическом разрезе дает членение пространства на сцену (первоначально сооружение, где находился реквизит), оркестр и театрон (собственно места для зрителей). Маска со временем наделяется вполне определенным значением (трагическим или же комическим) – греческие поэты так сочиняли трагедию, что известное лицо на

³⁶ Там же. С. 82.

протяжении всего действия оставалось в одном расположении духа. Орchestra, устроенная у самого «подножия» зрительской массы, хотя и позволяет зрителю отождествлять себя с хористом, сострадать ему, все же сдерживает «наплыв» взгляда из зала³⁷ (столь сильный в огромном амфитеатре, устроенном как усеченная воронка, скрадывающая зрительский интерес вглубь максимального напряжения действия) и обозначает собой ту дистанцию между зрителем и актером, которая позже и вместит чувство эстетики как невовлеченности. Уже в римском театре на оркестре располагался не сам хор, а места для важных зрителей, область приложения взгляда смещается к изолированному просцению (буквально «пространство перед сценой») — он становится шире и глубже, — а позади него возвышается грандиозный сценический фасад, полностью (чего у греков не было) подменяющий пейзаж декорациями. Фактически римская сцена даже несколько понизилась по сравнению с греческой. Но если иметь в виду саму механику представления, то, напротив, она заняла некоторое возвышение, избежав зрительского желания сопереживать. Фигура актера оказывается не в центре внимания, а простирается над общностью интереса, приковывает его к некому утверждающему стержню, а не составляет его. Возможно, в этом возведении, которое продельвает актер при переходе из греческого театра (где наблюдается омофатия³⁸) в римский (в римском театре представления приурочивались не к религиозным праздникам, а к знаменательным событиям общественной жизни), и можно локализовать ту важнейшую, но нигде не случившуюся разово перипетию в истории маски, приведшую к утрате ее религиозного посыла. Косвенное тому под-

³⁷ Вяч. Иванов приводит версию одного из своих университетских слушателей касательно «амортизационной» функции хора в трагедии: «Хор — спасительное средоточие между оркестрой и зрителями, ибо без него хрупкая душа эллинов разбилась бы о трагедию: он служит разрядителем трагедии и принимает на себя, как выдвинутый в море мол, самые тяжелые удары ее волн» (Иванов, Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000. С. 255–256).

³⁸ Перед началом представления греки приносили в жертву Дионису животных и окропляли кровью всех находившихся в театре, после чего мясо разрезалось на мелкие кусочки и поглощалось (История зарубежного театра / ред. Л. И. Гительман. СПб., 2005. С. 19.).

тверждение: в «Псевдоле» римского комедиографа Плавта самой яркой физической чертой главного героя являются его огромные ноги. Причем имя «Плавт» значит «плоскостопый», что служит соблазном предположить, будто автор воссоздал в фигуре раба свои черты³⁹. Правда, не лица. И это тоже отличная расстановка акцентов, иной уровень детализации верха/низа. Образ отрывается от дионисического хора, чьим видением, согласно Ницше, он некогда был, становится самостоятельным; хор же, оставаясь «позади», в прошлом, призван сдерживать в себе смерть бога.



Ницше расценивает «сократическую тенденцию» (к ней относится и Еврипид, у которого судьба из принципиально надчеловеческого превращается в нечто, объяснимое лишь из отношений между людьми) как основную виновницу исчезновения Диониса из театра. Фигуры Сократа и Ницше, этих «простецов» в уме, как никакие другие, позволяют рассматривать их философское противостояние в качестве сценического. Оттого, что навязана она была последним, эта контрапозиция не перестает быть острой и для первого. А раз так, маска великого ироника дает еще одну трещинку на крепчающем рациональном холодке: нарушитель хрупкого компромисса между Аполлоном и Дионисом, Сократ сам внешне напоминает то силена, то сатира, словно принимая на себя ту долю безобразности, в энергии которой и нуждается теоретическое деление на гармонию и хаос. Деление, впервые обнаруживающее и, как выясняется, отрезающее пути к страстному. Под таким углом зрения маска его оппонента тоже меняет свое значение: спуская дионисийские потоки в русло письма, Ницше отдает отчет в том, что снятие препон возможно только с оглядкой на уже ставшее аполлоническое, лишь заручившись его поддержкой, безудержное дает о себе знать как желанное. Вот что пишет П. Слотер-

³⁹ Иллюстрированная история мирового театра / ред. Джон Рассел Браун. М., 1999. С. 54.

дайк, предлагающий рассматривать философствование Ницше как экзистенциальное напряжение противоборствующих сил фюзики, неразрешимостью своей открывающее простор драматизации: «Вторая маска Ницше («маска ученого эллина». – И. Л.) бросается в глаза своей симметричностью, своей принципиальной изостеничностью (сбалансированностью)... полярное отношение между Аполлоном и Дионисом не является подвижной оппозицией, свободным колебанием двух крайностей – скорее мы имеем здесь дело с застывшей полярностью, подспудно ведущей к удвоению аполлонического. Аполлонический субъект, опираясь на молчаливо принимаемую аксиому равновесия, следит за тем, чтобы дионисический Другой никогда не выступал как таковой, а оставался только диалектическим или симметричным Другим аполлонического субъекта»⁴⁰. Рискну предположить, что замешательство маски Ницше происходит в том числе и под действием особого стереометризма мысли Сократа, включающей в рассмотрение предметы как самые незначительные, так и наиболее возвышенные, и вследствие такой нечувствительности к вертикали авторитетного помещающей площадное и божественное в единую плоскость: универсализирующая сила суждений скромного, ничтошеньки не знающего Сократа подпитывается возражениями его виртуального обвинителя, столь высокоманерного в своем профетическом гениализме, и отсылает их обратно, пропитанные духом меры, сосредоточенности, аполлонической раз-решимости.

Как бы то ни было, позиция Сократа, практически с зевотой взирающего на трагедию, наводит на мысль о том, что уж самого-то Диониса в театре точно не было: Сократ (кстати сказать, исторически немой в плане самоконспектирования) клит от самой *бескомпромиссности* бога, не желающего довольствоваться кастратическими трагедийными формами и ускользающего из-под патронажа Аполлона в не-трагическое. Дионис – в оральном зиянии, а не за словесными заплатами⁴¹. На этот счет известна эпиграмма Каллимаха,

⁴⁰ Слотердайк, П. Мыслитель на сцене. Материализм Ницше // Рождению трагедии / Ф. Ницше ; пер. А. В. Михайлова. М., 2001. С. 590.

⁴¹ Как известно, словом πρόσωπον, которое у греков одновременно означало и «лицо», и «маска», первоначально назывался

в которой «Дионис, имеющий вид трагической маски, будучи помещен в гимназии, жалуется, что вечно зевает при вечном повторении наизусть все тех же избитых классических отрывков о нем из трагедий Еврипида, и называет себя поэтому воистину Дионисом трагическим»⁴². Маска, на первый взгляд, дающая ему лик, не больше чем знак отсутствия такового, смерти. И эта смерть, только так и обозримая, есть, по существу, смех над безнадежностью, *оставленностью* аполлонических форм представления. Каждый раз, когда он раздражается, умирание делает вздымающуюся маску своего рода росчерком – подобный росчерку пера, что стирает слова по мере их написания⁴³.

Заключение

Основная сложность, подстерегающая зрителя масок, – устройство его собственного взгляда. Искусение видеть в чужой маске самого себя, тем более что и носители ее, как мы выясняли, скрывают лицо, с тем чтобы придать чертам

резонатор самой маски, усиливавший голос. Несмотря на то, что трагедия, а вслед за ней и комедия со временем все более утрачивают связи с Дионисом, ротовые отверстия масок по-прежнему напоминают об этом родстве звучащей маски и страдающего бога. Удивительно отчетливо этот сюжет уловим на одном из известных рельефов, относящихся уже к временам новоаттической комедии. На нем – поэт Менандр, по-видимому, выбирающий маски (он смотрит на одну из них, держа на расстоянии перед собой). Три маски, обращенные на поэта зияющими ртами и черными дырами слепых глаз, с одной стороны, и человеческое лицо, исполненное белизной камня, с матовыми глазами без зрачков и сомкнутыми губами, с другой, как мне кажется, обозначают ту встречу с божественной пустотой, которую сделала возможной для грека ритуальная и, как могло показаться, в меньшей степени, театральная маска.

⁴² Иванов, Вяч. Дионис и прадиионисийство. С. 140.

⁴³ Я отдаю себе отчет, что фигура такого письма-при-смерти (из повести Ж. Батая «Аббат С.») неприменима при историческом или театроведческом анализе феномена маски, но ценна в качестве сравнения, если мы не желаем рассуждать о дионисийстве (в самом широком смысле) как об апофатической робинзонаде, ведущей к субстанциализации иного как вне-положенного чему-то. Наоборот, росчерк маски – это попытка уловить иное в его кромешной имманентности, лишить инаковость прозрачности, пронцаемости. Дерзновение иначить.

последнего еще большую определенность, искушение это может быть хотя бы отчасти преодолено, если представить маску как некоторый микроландшафт, соответствующий 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