

Под общей редакцией
докт. филос. наук, профессора
С. А. Лишаева

Mixtura verborum' 2013: время, история, память :
М 76 философский ежегодник / под общ. ред. С. А. Лишаева. —
Самара : Самар. гуманит. акад., 2014. — 178 с.
ISBN 978—5—98996—140—5

Материалы ежегодника *Mixtura verborum* с разных ракурсов и в разных аналитических измерениях освещают проблематику временных аспектов человеческого существования. Статьи, помещенные в ежегоднике за 2013 год, знакомят читателя с содержанием докладов, прочитанных участниками конференции «Время, история, память в зеркале философской рефлексии» (Самара, Самарская гуманитарная академия, 6-7 февраля 2014 года).

Опубликованные в ежегоднике исследования могут вызвать интерес как у специалистов гуманитарного профиля (философов, социологов, культурологов, психологов и др.), так и у широкого круга читателей, интересующихся вопросами современного философского и гуманитарного знания.

**УДК 1
ББК 87**

ISBN 978—5—98996—140—5

© Самарская гуманитарная академия, 2014

Экспозиция времени: театральная иллюзия

* * *

Понимание времени, несомненно, нуждается в новых инструментах, причем не столько в инструментах аналитических, сколько в альтернативных проектах наглядности. В таких проектах нуждался уже Кант, определивший время как форму чистого созерцания¹, но особенно, как мне представляется, наглядного инструментария не хватает Сартру, чья книга «Бытие и ничто» и на сегодняшний день остается одним из самых ярких образцов метафизического исследования времени.

Полагаю, что для обновленной экспозиции времени любопытно было бы задействовать воображаемый театр. Примерно так.

Вертикально-горизонтальная сцена разбита на ячейки-соты, имеющие разный объем и глубину. Ячейки-отсеки как бы погружены в дымку, в каждой из них есть люди и вещи. Где один человек, где несколько. Люди застыли в неподвижности, но если присмотреться, можно заметить, что иногда они совершают какие-то замедленные движения: поднимают и опускают руку, улыбаются или хмурятся — так медленно, что мы едва можем отнести подобную фоновую мимику к выражению человеческого настроения.

Это соты, в которых замерзло время, впала в анабиоз некая событийность, какая-то иная, недопрожитая, отложенная жизнь или ее значимый эпизод. В зависимости от замысла спектакля это могут быть жизни одного и того же персонажа или просто случайный депозитарий происходившего и не до конца произошедшего, видимая обычно лишь Богу экспозиция *munda humana*.

Смысл представления в витрификации ячеек и во взаимной индукции возможных ответвлений, в том, что

¹ *Кант И.* Сочинения в восьми томах. Т. 3. М., 1994. С. 169.

в хронобиологии принято называть «отеплением». Перед нами великий ненаблюдаемый анабиоз, точнее, «научно наблюдаемый» преимущественно у микроорганизмов — но на то и театр, чтобы вывести из невидимости, визуализировать свернувшиеся измерения анабиозов, хранящие зачастую то, что кажется исчезнувшим навеки.

Жизнь впадает в анабиоз и самооткладывается при наступлении критически неблагоприятных условий. Опять же, на примере микроорганизмов мы знаем, что в отложенном состоянии, вплоть «до востребования», жизнь может храниться тысячелетиями, до тех пор, пока не распогодится, пока не сойдутся, не совпадут несколько решающих указателей, запускающих витрификацию².

Итак, зритель становится свидетелем, быть может, случайного первого отепления, когда вдруг размораживается одна из сотовых ячеек и пребывавшая там некая жизнь интенсифицируется, набирает нормальные обороты. Портной (один из наших персонажей) берется за свои ножницы и начинает тихонько напевать, ибо его услуги понадобились и сейчас придет заказчик. Чайник зашумел на плите, лицо оживил румянец, в комнату-ячейку вошла дочь, обняла папу за плечи и что-то говорит ему на ухо. Зрители сосредоточили свое внимание на ожившей ячейке, где начало что-то происходить, они уже вникают в историю, ячейка, соответственно, укрупняется и выдвигается, даже если в буквальном смысле остается той же самой. А далее начинается взаимоиндукция, поскольку витальное излучение меняет общие параметры среды. В мире природы это называется весной, оттепелью, капелью — да и в истории подобное явление тоже нередко именуется оттепелью. А для театрального улья подходит и метафора окрыления «пчелок»: они расправляют крылышки, начинают жужжать, отправляются за медом-нектаром.

Но в этих капсулах анабиоза не только мирный портной, старая учительница и примороженная, свернувшаяся любовь девичья. В одной из них скован льдом безжалостный диктатор, тиран, когда-то лишившийся всех шансов тиранствовать. И

² Ушакова Т. Н. Анабиоз и криптобиоз. М., 1984.

для него могут наступить благоприятные времена, сигналы индукции могут неожиданно пробудить и востребовать все, на что он способен, и тогда никому мало не покажется.

Но в целом цепная реакция витрификации есть торжество жизни, родники микроисторий сливаются друг с другом так, что настоящая река истории освобождается ото льда, панорама разворачивающейся событийности предстает перед зрителями как захватывающий, самодостаточный сюжет. Тут есть, за чем следить и что исследовать! Помимо взаимоиндукции ячеек (персональных историй) столь же возможной остается и блокировка, экранирование, ингибирование раскрывающихся и разлетающихся миров. Кроме того, периферийные истории становятся известными благодаря их причастности к какой-нибудь из главных, но главная, доминирующая история, даже если ей ничто не мешает и даже именно потому, что ей ничего не мешает, захлебывается в самоисчерпании, догорает и растаскивается обитателями соседних ульев и близлежащих ячеек.

Экспозиция улья вполне может стать долгосрочным, долгоиграющим театральным проектом. Зрители примерно знают историю, «размещенную» в том или ином окне: они ее видели, но видели версию или фрагмент, а ведь смысл не просто меняется, но и вообще устанавливается в зависимости от порядка взаимного индуцирования, от контекста Улья. Ведь порядок пробуждения и связанная с ним непредсказуемость взаимной хроноиндукции гарантируют зрителям, что сегодня они увидят нечто новое и нечто иное, но не другую пьесу, а вариацию в духе бесконечного сериала. Каждый достаточно большой и стабильный театр мог бы иметь такой зал Иллюзиона Времени — как постоянно работающую лабораторию (полигон) и как поток представления non-stop.

* * *

Театр, в котором идет день за днем «Иллюзион времени», может и в самом деле оказаться несравненным инструментом познания для исследования/понимания истории и даже изохронии мира, то есть хронопозиса вообще.

Можно высказать предположение, что среди отеплившихся событийностей побеждают те, что имеют наибольшее сходство с внятной историей — преимущественно обладают сюжетные, хорошо темперированные потоки. Предположим, ячейки

снабжены фиксаторами зрительского внимания, которое является для них важным ресурсом выживания и последующего процветания, с ним также тесно связана способность к индуцированию остальных замороженных историй, а также устойчивость к блокировке со стороны соседних, в том числе и более мощных хронопотоков.

«Моя история» есть в любом случае *моя*, подобное опознание является важнейшим ресурсом выживания и привлечения внимания. Таким образом, панорама происходящего очень быстро приобретает неоднородность: сюжетные многоклеточные организмы стремительно поглощают простейший окружающий хронопланктон. Скажем, история отчаянного и стильного Бени Крика³ быстро задвигает на задний план и старого портного с его лекалами, и пожилую учительницу. Хотя, пожалуй, и Бенья Крик попал бы туда же, не поучаствуя в его истории крошечные хрономеры.

Однако не только славный одесский бандит, но даже и кровавый диктатор не могут занять внимание безраздельно и слишком надолго. Яркие иллюминации событийности быстро выгорают: только что все взоры были привлечены к агонии Гитлера, и вот вдруг обращает на себя внимание влюбленная парочка, а в глазах у них читается: «Да пошли вы со своим Гитлером!» Преимущество ярко выраженной сюжетности и всеохватности не является абсолютным — всякого хронопозиса, всякой Истории.

Во-первых, имеет место выгорание исходных и расходных материалов, иногда в виде фейерверка. Во-вторых, всякая захваченная, витрифицированная индукцией история тяготеет к тому, чтобы стать «моей» и с тем самым своей собственной историей. По природе своей все подлинные истории центробежны, и лишь мощные, но привходящие обстоятельства упаковывают их в единый поток. Тут важно еще вот что: начиная с некоторого момента, вход в анабиоз невозможен, отложить проживание больше нельзя, какие бы критические условия ни сложились. Таков не только Рубикон Истории, но и Рубикон всех хронопозисов. Театр мог бы

дать наглядно-чувственную достоверность такого Рубикона, санкционировав его в качестве своего рода научного понятия.

Далее. Вскрытые пласты времени выбрасывают некий событийный поток, и вот он со своими чеканными, хорошо выписанными различиями, со своей подготовленной, хорошо темперированной кульминацией врывается в историю и даже становится историей, пригодной для хроник и учебников. Но тут его подстерегает новая превратность: конкуренция на предмет яркости и отчетливости соответствующего сюжета. Новая, более поздняя, но еще более внятная версия может захватить и потопить предыдущую. Так, мы можем представить себе, что и до Бени Крика существовал удачливый и популярный одесский вор, ну, скажем, Фима Крюк. Его проделки впечатляли, как говорится, «я вам не скажу за всю Одессу, вся Одесса очень велика, но и Молдаванка и Пересыпь уважали Фимочку Крюка». Но потом пришел Бенья Крик и хладнокровно присвоил его историю, ничего специально для этого не деля, а просто запечатлевая яркую монограмму своей собственной незабываемой истории. Мы выносим за скобки то, что в данном случае речь идет о персонаже Бабеля, ведь этому же правилу подчинялась, например, письменная и уж тем более устная история греков.

Принципиально не может быть захвачена и похищена только *моя история*, но по отношению к истории других и, тем более, *всех других* дело обстоит иначе. Вот почему у портного всегда есть шансы, и зрелище, именуемое Иллюзионом времени, могло бы подтвердить это со всей непреложностью. Ведь миграция линий взаимоиндукции завораживает сама по себе, мы не устаем следить за тем, как колония простейших, этот слабо светящийся хронопланктон, всплывает, тонет и вновь оказывается на плаву, словно танцующая какой-то медленный белый танец — и нет танцу конца. Особенность простейших в том, как известно, что при случае они всегда могут впасть в анабиоз — в хронобиоз в случае наших простейших. Стало быть, их незатейливые истории не успевают до конца забыться. И постоянный зритель, возможно, скажет с умилением: «Вот, смотри, сегодня этот чудака с гитарой проснулся... что-то поет:

³ *Бабель И.* Сочинения. В 2 т. М., 2012.

“...давно протерся и не нов он,
И я зову к себе портного,
И перешить пиджак прошу...”»

Значит, гитарист разбудит портного, а тот непременно расскажет ему подзабытый, но чрезвычайно поучительный анекдот о том, как еще один чудака-портной шил костюм заказчику целый месяц, а когда потерявший терпение заказчик упрекнул его: «Послушай, Изя, даже сотворение мира заняло у Б-га всего шесть дней, а ты не можешь управиться с каким-то пиджаком», то портной ответил ему: «И что? Ты посмотри на этот никчемный мир, а потом взгляни на мой пиджак! Неужели не видишь разницы?»

И ничего, что на этот раз все обошлось без комиссаров, диктаторов и без несравненной Юдифи, пленившей все сердца. Незатейливых историй в неожиданном их сплетении будет вполне достаточно, чтобы занять вечер и реанимировать душу путем приобщения к Иллюзиону Времени, к его щедрым ресурсам.

Кстати, спектакль, длящийся non-stop, способен визуализировать и еще одну важную вещь, касающуюся двух ритмов истории. Один — тот, когда яркая, магистральная история поглощает и привязывает к себе все остальные. Другой характеризуется отсутствием принципиального лейтмотива; иногда это называют безвременьем, хотя в мире тогда, напротив, цветет самая разнообразная прихотливая темпоральность.

Большие регулярности погружаются в тень и выбывают из истории, из *собственно истории*, низводясь к уровню фона, регулярности же, впервые обозначившие свою поступь, напротив, поднимаются из глубин. Яркосюжетные многоклеточные хроноорганизмы передают свое доминирование другим, молодым и хищным, передают, как эстафетную палочку, и буквально на глазах вымирают. Они умирают и без передачи эстафетной палочки, просто от тотальной высказанности, которая зрителями воспринимается как вдруг наступившее самопроизвольное оскучение: тогда и наступает как раз неразбериха перебивающих друг друга микроисторий, не только о портном, но и о швейной технике, не только о гитаристе, но и о музыкальных инструментах. Такую картину можно назвать местечковостью, и дело не изменится, даже если это будет всемирная местечковость.

С точки зрения рассматриваемой здесь театральной идеи, Улей как раз и должен давать изменчивую экспозицию микроисторий, воспроизводить рябь на поверхности величественного океана, шевеление волос в бороде Хроноса.

* * *

Что еще можно разыграть на этой сцене?

Кое-что для понимания прошлого. В качестве экспериментальной установки Улей пригодится для исследования времени в самом метафизическом смысле. Обратимся к Сартру:

«Нет вначале универсального прошлого, которое затем индивидуализировалось бы в конкретные прошлые времена. Напротив, то, что мы вначале находим, и есть прошлые времена. И действительной проблемой будет проблема понять, через какие индивидуальные процессы эти прошлые времена могут объединиться, чтобы образовать *одно прошлое*»⁴.

В самом деле, линейное повествование репрезентирует единственное востребуемое прошлое. И представлено оно как *настоящее повествования*. Это, конечно, несколько иной формат, чем настоящее текущей жизни, но все-таки из него непосредственно не вытекает *вообще прошлое*, или, как говорит Сартр, «одно прошлое». Образуется в высшей степени характерный разрыв между грамматическим, да и «метафизическим» прошлым, с одной стороны, и данными хроносенсорики, в которых на этот счет нет ничего достоверного. Преобладает сбивчивость, которая не является даже трансцендентальной иллюзией, а является именно путаницей, одним из важнейших препятствий для ясности самоотчета. Вот мы противопоставляем настоящее прошлому — но это не самое радикальное противопоставление. Преднаходимые «прошлые времена» внутренне значительно более разнородны, чем, например, мое авторизованное или мое же *вмененное* прошлое в моем настоящем. Обратимся вновь к Сартру:

«Злопамятность прекращается обычно в смерти: это значит, что человек соединился со своим прошлым, он им

⁴ Сартр Ж. П. Бытие и ничто. М., 2000. С. 141–142.

является, <уже> не будучи за это ответственным. Пока он живет — он объект моей злопамятности, то есть я его упрекаю в его прошлом не только, поскольку он им является, но и поскольку он снова берет его в каждый момент и поддерживает его в бытии, поскольку за него ответственен»⁵. И далее Сартр обращается к своему главному тезису: прошлое — это просто то, что есть. Это прежде всего бытие как вмененное и как гарантированное. Весь регион «в себе» состоит, в сущности, из захваченного, присвоенного и надежно упакованного времени — из прошлого. На такое прошлое действительно можно положиться и, напротив, переиграть его никоим образом нельзя.

Но как раз *переиграть* его может наш спектакль, наш воображаемый театр — он это и делает. Театр подступает к прошлому иным образом и, тем самым, подступает к иному прошлому. В отличие от повествовательного прошлого, которое давно прикреплено к настоящему посредством пометки «я читаю» или «я слежу», и в отличие от того, что *просто есть*, поскольку было (было и, стало быть, вот оно, есть), перед зрителем предстает колония хроноорганизмов, где режимы настоящего и прошлого заданы иным образом.

О чем свидетельствуют случайно пробуждающиеся и индуцирующие друг друга истории? Возьмем упомянутую злопамятность: демонстрируют ли ее обитатели миров, вдруг выплывающие из растаявшего льда? В общем случае нет, поскольку отепляемое прошлое ни в чем не уверено, лишено одержимости, его наполнение жизнью, объемом, глубиной, вообще содержанием зависит от успеха взаимной индукции, от того, кто придет к портному, от того, объявят ли вновь (или на этот раз) войну, мобилизацию, экспроприацию... Прошлое в нашем иллюзионе не подчиняется требованию *есть, поскольку уже было*. Само устройство сцены дает понять, что зритель имеет дело не с заводными куклами, поставленными на паузу, как несравненная сура Кая⁶, хотя организация практически всех остальных технических средств визуальности именно такова: нажал кнопку, и сюжет идет либо с прерванного

мгновения, либо с начала — с того же самого начала. Так устроен господствующий тип визуальности, а впрочем, и господствующий нарратив вообще.

Злопамятность — необратимо вмененное прошлое, и в нашем театре оно возникает лишь изредка, например, когда пробуждается и начинает командовать тиран. Зритель тут мог бы заключить: прошлое — это и есть тиран, безжалостный, неумолимый диктатор, любой бунт против которого обречен. Мог бы, если бы не видел других версий, не видел того, как хроноорганизмы вступают в симбиоз, как они обмениваются ситуативным настоящим для обретения некоторой глубины взаимозависимого прошлого — вот и тиран при другом раскладе, при другом порядке индукции, возможно, станет хорошим дирижером симфонического оркестра (об этом «Репетиция оркестра» Феллини), завсегда Иллюзиона вполне может этого дожидаться. Такое прошлое не относится к региону «в себе», оно именно перед нами, передо мной. Но как раз таким образом оно и дано как некая простейшая человеческая темпоральность, здесь водораздел с настоящим только намечается и едва виден. Почему же мы выбрали мир, в который является некий Злодей или некое анонимное зло, которое принудительно вменяет прошлое кому-то посредством вердикта «этого уже не переиграть», а все остальное ветвящееся время объявляет небывшим? Причем этому злодею приписывается невероятное могущество, в котором он превосходит Бога: ведь известно, что даже сам Бог не может сделать бывшее небывшим...

* * *

Но все же, благодаря реализации этой театральной идеи, злопамятное прошлое становится *одним из прошлых*, оно теряет свою всевластность, когда оказывается среди других погрузившихся в хронобиоз прошлых. Выясняется, что хроноорганизмы (но, так сказать, именно простейшие) способны впадать в частичное забвение, явно противоположное свирепой злонамеренности Прошлого.

Тут попутно стоило бы обратить внимание на воспитательное значение годового абонемента, способствующего вдумчивому просмотру спектаклей и их сравнению. Отход от повествовательных стереотипов, когда бывшее есть раз

⁵ Сартр Ж. П. Бытие и ничто... С. 145.

⁶ Пелевин В. SNUFF. М., 2012.

и навсегда вмененное, истребляющее и поглощающее своих «детей» (по отношению к такого рода Прошлому образ Хроноса чрезвычайно убедителен), позволяет заметить, что каждый, в сущности, располагает таким репертуаром жизней, находится (при желании) в симбиозе с многочисленными хроноорганизмами, то и дело отправляемыми в спячку благодаря поддерживаемому извне закону мономаниакальности, благодаря нарративному императиву, в соответствии с которым удерживается одно из двух: либо злопамятство, либо беспамятство. Воспитание снисходительности, любопытства, навыка отслеживания — это одновременно и реабилитация хроносенсорики, и даже искусство выставления ее самых тонких настроек. Еще раз вернемся к Сартру (вот бы ему посмотреть такой спектакль!):

«Нет никакого основания, чтобы наше прошлое являлось таким или другим, оно появляется в целостности своего ряда как чистый факт, учитывать который и нужно как факт, как беспричинное»⁷. Это избранное и вмененное прошлое и в самом деле есть опора присутствия и его основание. Простая исходная фактичность в горизонте истории представляет собой важнейший узор, идентификатор, за который следует держаться изо всех сил. Речь как раз идет о сингулярностях, без которых облик индивидуума нераспознаваем, — о гусах, спасших Рим, о Сагайдачном, доблестном козаке, о котором поют: «Променял він жинку на тютюн да люлюку, необачный!» Эти удержанные моменты по большей части являются элементами мифологем, но одновременно по своему характеру они «просто факты» и они — непоправимо фактичны. Даже если эти исходные события и имели место в самом эмпирическом смысле, они все равно ничем не отличаются от чисто мифологических обстоятельств, потому что произвольно удержаны, выхвачены из континуума, из происходящего (как безумный, но неистребимый вопрос отдаленных потомков отдаленным потомкам: зачем же вы Христа распяли?), и не случись этого, зародыши будущего были бы тут же поглощены другими хроноорганизмами.

⁷ Сартр Ж. П. Бытие и ничто. С. 149.

* * *

Порядок вменения фактичного прошлого Сартр описывает так:

«Каким является первое значение Настоящего? Ясно, что существующее в настоящем отличается от всякого другого существования своим характером присутствия. Во время поименной переключки солдат или ученик отвечают “Здесь!” в смысле “adsum!” И присутствующий противопоставляется отсутствующему, а также прошлому. Таким образом, смысл настоящего и есть присутствие по отношению к...»⁸

Таков и в самом деле господствующий способ введения в настоящее. Господствующий, но не единственный. Мы не обязаны встречать переключку присутствия, как солдаты в строю — только как солдаты. Мы можем вести себя и как следопыты, ведь «присутствие по отношению к...» касается не только нас, но и их, обитателей, чьи истории оттаивают у нас на глазах. Их вхождение в настоящее зависит от нашего внимания, от чуткости следопытов. Отогреваемые отзываются, если их правильно окликают по именам, тогда они отвечают: «Здесь!» — и все же по большей части они остаются манифестациями другого прошлого, которое мы в наше настоящее не принимаем, ведь у нас свое вмененное прошлое, являющееся одновременно и опорой присутствия, и камнем, тянущим на дно.

Быть следопытом времени в китайской традиции относится к важнейшим элементам философии «жить»⁹, а в греческой неотделимо от подлинной заботы о себе. И неудивительно, ведь непритязательное прошлое, представленное в виде историй других, историй, как бы выплывающих из тумана, может быть обращено и на себя, и тогда оно предстанет как бережливое обращение с собственными хроноресурсами. Пусть даже сам Бог не может сделать бывшее небывшим, но разморозить *другие бывшие* не только в его, но и в наших силах: разморозить и принимать ежедневно как лекарство от одержимости.

⁸ Там же. С. 150.

⁹ См. подробнее: Жюльен Ф. О времени. Элементы философии «жить». М., 2001.

Этот благодатный хроноресурс следует также отличать от так называемого прошлого (ушедшего) будущего, которое представлено как захлопнувшиеся окна тех проектов, которые были открыты как будущее, но так и не стали настоящим. Отчасти именно их чрезвычайная болезненность препятствует усилиям следопыта времени: уж больно велик шанс среди всякого прочего бывшего наткнуться на заколоченные окна, из которых ты когда-то выглядывал, и уловить их могильный сквозняк. И тут театральная идея взаимной индукции в процессе выхода из анабиоза могла бы прийти на помощь. Помочь, например, в разрешении следующей дилеммы Сартра:

«...очень хорошо понимают, что наше прошлое совсем не является для нас как ограниченное чистой и простой линией (это осуществилось бы, если бы сознание могло внезапно ворваться в мир *перед* тем, как иметь прошлое), но что оно теряется, напротив, в прогрессирующей темноте до полного мрака, которым, однако, являемся еще мы сами; можно понять онтологический смысл этой шокирующей солидарности с зародышем, которую мы не можем ни отрицать, ни понять. Так как, наконец, этим зародышем был я, то он представляет фактическую границу моей памяти, но не границу права на мое прошлое. Метафизическая проблема рождения существует в той степени, в какой я беспокоюсь о том, чтобы знать, как именно из некоторого эмбриона я родился. И эта проблема может быть неразрешима»¹⁰.

Вот тут-то и может прийти на помощь питомник автономных, бесхозных, точно еще не моих эмбрионов и демонстрируемый ими иллюзион мультирожденности. Смотрим: вот отдельные, отепленные, вышедшие из спячки истории сплетаются в единый хронопоэзис, и происходит это не под чью-то диктовку, а само собой (если вообще что-то может происходить само собой) — ведь хронопоэзис и есть аутопоэзис по преимуществу.

Я вижу, что эмбрионов много, и начинаю подозревать, что и мне, чтобы родиться, нужен, быть может, не один эмбрион. Вижу, что эмбрионы развиваются с разной скоростью и достигают разных стадий. Что большинство

¹⁰ Сартр Ж. Бытие и ничто. С. 168.

из них отпадает, не рождаясь по-настоящему, большинство застывает в своих ячейках, где их обещание угасает медленно, вплоть до неразличимости, вплоть до полного мрака, как и пишет Сартр.

Но очевидно и другое, человеку одного эмбриона недостаточно. Мультирожденность есть необходимое условие появления человека в мире и, разумеется, условие появления сознания. Однако и этого мало, человеку требуется не только *широкий фронт* рождения, но и достаточный ресурс возрождения. Вот где и понадобятся недоразвившиеся эмбрионы, а для их отепления, витрификации наверняка потребуется и внешняя хроноиндукция.

Сразу вспоминается знаменитый осел, крик которого пробудил к жизни и возродил князя Мышкина¹¹, — персонаж Достоевского демонстрирует прекрасную точность самоотчета. На месте осла могли бы быть и морщины, проступившие на лбу портного...

* * *

И тем самым мы с другой стороны подходим к определению человека как сущего, творимого сейчас (см), и эмбриология времени здесь тоже оказывается подспорьем. Сознание действительно не может ворваться в мир перед тем, как иметь прошлое, однако и в этом случае уместно говорить о травме рождения. Сознание разбивается о вмененное прошлое, как волна об утес, и в этот самый момент возникает нечто подобное фрейдовской первичной сцене. И она может быть истолкована как внезапное вменение прошлого, как удержанный, высвеченный, выхваченный из мрака эмбрион, и для рождения сознания *для себя* нужен лишь следующий акт отрицания.

Конечно, Фрейд сузил участок рождения, но в любом случае прошлое, с которым надо что-то делать и ничего поделаться нельзя, является необходимым условием рождения сознания в его открытости будущему.

Другое дело, что неоплодотворенные эмбрионы извергаются после тщетного ожидания семени — так обстоит дело в физиологии млекопитающих. Вот и менструальное

¹¹ Достоевский Ф. М. Идиот. М., 1999.

время вполне можно было бы представить себе как сброс микроисторий, не удостоившихся развития, не принятых к проживанию, к вмененному соучастию. Существенная разница в том, что не все они погибают, многие остаются в качестве чьих-то историй, иные уходят в хронобиоз, но их, историй, должно быть много, чтобы событие сознания могло передавать в будущее эстафету воспламенения. В том числе и в собственное будущее.

* * *

Вариация идеи — городок в табакерке.

Можно сместить акцент с рождения на угасание и дать иную хроноэкспозицию, не менее правдоподобную и похожую на саму жизнь. Сотовые ячейки (допустим) теперь связаны механически, инерционно, и перед попадающим в насущную историю всякий раз пробным героем находится своего рода городок в табакерке. Тут будет удобно призвать на помощь кукольный театр, хотя комбинация кукол и людей перспективна для всех представлений подобного рода.

Вот герой вторгается в эту кукольную, механическую и как бы доживаемую жизнь, инвестируя в нее свой талант, замыслы, страсти, всю свою витальность, его приход в ту или иную ячейку оборачивается крупным планом (выдвижение вперед) и преобразованием кукол в людей. Точнее, становится ясно, что перед нами люди, хотя все же нечто кукольное в них остается. Степень преобразования и его результат должны меняться от спектакля к спектаклю; в общем виде можно выделить несколько схем.

1. Герой с энтузиазмом включается в жизнь, принимает близко к сердцу участь портного, учительницы, пытается вернуть влюбленных на тропу любви...Куклы, одна за другой, становятся людьми, но где-то в переломной точке процесс затормаживается и незаметно, исподволь начинается обратное оукливание. В конце концов одной из кукол становится и сам герой.

2. Герою удается расколдовать заколдованный лес времени, запустить *большую историю*, в которую вливаются все жизнеспособные соки за исключением засохших ветвей — те на наших глазах опадают сами. Зрители в этом случае становятся свидетелями труда одушевления, который

(труд одушевления) и составляет ненадоедающую фабулу спектакля.

3. Кое-что (кого-то) удастся вырвать их этого омота. Причем единственным возможным способом — решительным изъятием из среды, поскольку герой обнаруживает, что вместо хроноиндукции здесь повсюду царит лишь взаимная интоксикация, прогрессирующее оукливание жизней, тел и душ. Есть только три сестры, герой с крыльями и уносит их, поскольку остальные уже неспасаемы.

4. Случай, похожий на первый, но все несколько иного рода. Сюжет начинается с иллюминации, проходит через передачу эстафеты и движется к замиранию. Герой воспламеняет, темперирует чью-нибудь жизнь, но теряет при этом свой *elan vital*. Его преемник/преемница в свою очередь успевает вспыхнуть, передать эстафету и затеряться среди болотных огней. Зрители наблюдают слабое, мерцающее свечение, идущее по угасающей, но оно не обязательно должно угаснуть к концу спектакля.

Несомненно, возможны и другие варианты развития событий, в сущности, «городок в табакерке» представляет собой некую версию общей идеи витрификации ячеек замороженного времени, версию более близкую к авантюрному роману, в котором главный герой отчетливо маркирован. Различия значимы, прежде всего, в отношении к «большой истории» — она ведь действительно амбивалентна. Она может быть рекой Гераклита, так сказать, стремниной, тогда образующиеся болота и в самом деле ассоциируются мерзостью запустения. Но хроноструктура может быть и системой родников, иногда уходящих под землю, а родник, вдруг разлившийся в реку, неизбежно затем пересыхает и испаряется.

Каждый из нас может оказаться и в той, и в другой роли, но чаще в роли путника, заплутавшего, уставшего, прикованного к безжалостно вмененному прошлому и жаждущего глотка свежего времени. Ему (как и нам) нужен родник, вытекающий из бывшего, но не сбивающий с ног, подобно разлившейся реке, не уносящий, как щепку. Исчерпавшему свое второе, третье, очередное рождение больше всего нужно возрождение — неназойливая, избирательная хроноиндукция, на которую,

однако, не способны куклы, да и люди, окуклившиеся в коконе повседневного присутствия.

Стало быть, благодать одушевления и труд одушевления всегда идут рука об руку, а самый геройский герой поразительным образом может и должен предстать агентом бытия-для-другого. Представим себе такого самопровозглашенного демиурга: он увлек всех, захватил в свою историю все, что только можно. Вот и портной стал шить новенькие гусарские мундиры, и пожилая учительница стала преподавать вдохновляющие примеры истории, получившей ранг Истории, и даже влюбленные смогли интенсифицировать свое чувство посредством причастности к Общему Делу.

Принудительность прошлого можно разомкнуть, дав новые шансы, но никакой герой и никто из смертных не в силах отменить бытие к смерти. Всколыхнувшийся поток вышел из берегов, развернул яркую событийность и мощную бытийность, но захлебнулся в саморассказывании, перешел в стадию неизбежного спонтанного оскучения. И иссяк.

Однако (и наш театр об этом свидетельствует) усилие бытия для другого, усилие одушевления и одухотворения не пропало даром. Инициированные хроноорганизмы смогли зажечь своей жизнью, они восприняли *elan vital*, намытое русло обеспечило кратчайшие пути взаимной хроноиндукции, и даже испаряющийся поток-mainstream может теперь при случае пополняться влагой, проливающейся прямо с небес. Так устроен Иллюзион времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бабель, И. Сочинения. В 2 т. — М., 2012.
2. Достоевский, Ф. М. Идиот. — М., 1999.
3. Жюльен, Ф. О времени. Элементы философии «жить». — М., 2001.
4. Кант, И. Сочинения в восьми томах. — Т. 3. — М., 1994.
5. Пелевин, В. SNUFF. — М., 2012.
6. Сартр, Ж. П. Бытие и ничто. — М., 2000.
7. Ушакова, Т. Н. Анабиоз и криптобиоз. — М., 1984.

Человеческое измерение времени

Вопрос «Как человек измеряет время?» вряд ли у кого-нибудь вызовет затруднение. Всякий укажет на часы: вот прибор для измерения времени, тут есть деления на часы, минуты, секунды. Кто-то, подумав, может сказать, что есть еще календари, которые тоже служат своеобразным прибором измерения времени.

Но если в первом случае измеряется время как нечто текущее, время как бескачественное дление, *durée* (А. Бергсон), в котором все его моменты различаются только своей продолжительностью, то во втором случае календари, отмеряя отрезки времени, указывают на их качественные отличия друг от друга: дни недели, месяцы, периоды года. Известно, что свои имена те или иные периоды получали от знаковых для них процессов природы или человеческой деятельности, например, вот славянские корни в названии месяцев: январь — січень, февраль — лютий, март — березень, апрель — квітень, май — травень, август — серпень и т. д. В этом случае, хотя и сохраняется представление о непрерывном круговороте времени, но оно перестает быть пустым длением, а становится временем определенным, т. е. временем, имеющим свое лицо, свое содержание, которое определяется деятельностью человека или каким-то содержательно значимым процессом. Это время действия. И мы говорим: время обеда, время прогулки, время собирать камни и время разбрасывать камни.

Здесь возникает вопрос: что в этом определении времени по деятельности первично, т. е. что стоит в подлежащем суждения, а что в его предикате? Обед определяется временем или время определяется обедом? Обед есть время или время есть обед? Вы подходите к дверям магазина, а на дверях висит табличка «Обед с 12 до 13 часов». Что это? Обед с 12 до 13 часов означает, что отрезок времени с 12 до 13 часов есть обед. Это время есть обед. Время преобразилось в обед, в действие.

И так всегда для человека. Нет для человека просто дления секунд-моментов, а есть всегда исполняемые секунды-