

*Е.А. Маковецкий*

### **Не только музей: к герменевтике искусства**

Когда в работе "Искусство и подражание" (1946 г.) Гадамер обсуждает вопрос об эффективности традиционных стратегий трактовки искусства применительно к современному искусству, а точнее к нефигуративной живописи, он вынужден признать, что теории подражания, выражения и знаков оказываются в этом случае несостоятельными. Гадамер предлагает собственный способ чтения, восходящий к пифагорийцам: "...при необходимости сформулировать универсальную эстетическую категорию... я мог бы опереться на древнейшее понятие мимесиса, предполагающее представление только порядка, и ничего другого. Засвидетельствование порядка - вот, по-видимому, то, что от века и всегда значимо; и каждое подлинное произведение искусства даже в нашем мире, все больше меняющемся в направлении равномерности и серийности, свидетельствует о духовной упорядочивающей силе, составляющей действительное начало нашей жизни". Есть некий первородный порядок, некая гармония, музыка сфер, которая является истоком как природы, так вещи: и если мы понимаем это, глядя на произведение, то мы понимаем даже нефигуративную живопись, мы никогда не пройдем мимо прекрасной слаженности Числа. Сходную транскрипцию можно найти и в "Строении вещей" (1939 г.) С. Эйзенштейна, настаивающем на "органичности", на том, что вещь должна расти из того же корня, что и природа: "ощущение органичности, получаемое от произведения, должно возникнуть в том случае, если закон построения этого произведения будет отвечать законам строя органических явлений природы". У художника есть два композиционных приема для того, чтобы достичь искомой органичности: "золотое сечение и "скок в противоположность", или закон роста и закон развития, и если произведение будет строиться согласно этим законам - оно вырастет из той же неоскудевающей почвы, что и природа. Оставляя пока разбор трех первых, предложенных Гадамером, подходов к искусству, обратимся к последнему, "пифагорейскому" под-

ходу Эйзенштейна-Гадамера. Его эффективность по отношению к современному искусству бесспорно, тем более бесспорна, чем массовее и унифицированнее это искусство будет, поскольку если для отстаивания "идеалов" зла и хаоса требуется невероятное взаимное напряжение как художника так и зрителя, то добро и хаос всегда найдут свое алиби в питательной среде обыденного сознания. Чтобы согласиться с победой добра над злом, порядка над хаосом не нужно быть героем, чтобы воспроизвести эту победу не надо быть гениальным художником. В искусстве героизм требуется как раз для обратного. В этом один из парадоксов мимесиса: герой совершает подвиг, но герой же описывает поражение. Незнание этого, в свою очередь, является одним из мощнейших механизмов профанации искусства - я вижу как добро побеждает, как торжествует порядок, и радуюсь этому как своей победе, но дело-то в том, что это принципиально не моя победа: иначе как бы я смог все это увидеть со стороны. Скорее даже, и это ужасно, я сражаюсь на стороне зла и хаоса, если оказываюсь свидетелем победы добра. Этот парадокс мимесиса и сопутствующая ему профанация являются первой причиной нашего сомнения в универсальности "пифагорейского" подхода. Другой повод для несогласия мы заимствуем у Делеза, вернее в той части его понимания ницшеанского вечного возвращения, которую сам Делез характеризует как "тайный" смысл вечного возвращения. Суть этой тайны состоит в том, что возвращается не То же самое и Подобное, а Различное; возвращается, т.е., как раз таки хаос, а не порядок. Он, стало быть, обосновывает наш мир: и природу и искусство разом, поэтому искусствоведческие апелляции к порядку оказываются в высшей степени безосновательными. Другое дело, что и сам этот тайный смысл Вечного возвращения еще требует обоснования своей применимости в области искусства. Приведем два аргумента на этот счет (ценность случайного и сила произведения "когда б вы знали из какого сора растут стихи").

### **Тайное и явное вечное возвращение**

Итак, явный и тайный смыслы вечного возвращения: суть первого - в возвращении порядка в вечной победе космоса, этот онтологический оптимизм может обернуться умопомешательством демиурга, возвращающегося все время к Тому же самому, строящему даже хаос по модели порядка (по законам тождества и подобия: идея тождественна себе, вещь подобна идее);

при всем том, однако, гуманистичность этого смысла вечного возвращения бесспорна. Возьмем теперь тайный, открытый, - если верить Делезу, - Ницше, смысл вечного возвращения: возвращается Иное, торжествует модель, построенная на различии, это онтология симулякров, мир хаоса. Казалось бы, невозможный для человека мир; это лишенность каких бы то ни было твердых оснований; этот мир призраков не может быть родиной человека. Но это не так. Обратимся к простому примеру. Представим себе, что моделью явного смысла вечного возвращения является симфонический оркестр. Музыкантам известны гармонии, инструменты настроены по камертону и подстроены друг под друга, у дирижера и музыкантов есть ноты исполняемого произведения и оркестрантам понятен язык жестов, с помощью которых дирижер руководит оркестром во время исполнения. Короче есть некий онтологически предшествующий исполнению порядок, который и воспроизводится на каждом концерте. Теперь представим тот же симфонический оркестр в тайном свете вечного возвращения: мы увидим собрание музыкантов, настраивающих свои инструменты каждый на свой лад. Вот скрипач то ослабляет струны, то натягивает их так, что они со звоном рвутся, и при этом он все время водит смычком - то по струнам, то по спинке стула, на котором сидит его сосед. Так же ведут себя остальные музыканты и дирижер, которого особенно-то никто не замечает, также беспорядочно размахивает руками, с шумом вырывая и комкая листы из нотной тетради. Может ли их какофония этого оркестра родиться музыка? Несомненно, это возможно: вот вдруг возникает гармония двух инструментов, вот трех и, может быть, что и весь оркестр зазвучит как одно целое, это возможно. Из хаоса возникнет порядок, симулякры, как говорит Делёз, симулируют То же самое и Подобное: идеи и вещи. Все значение, которое мы стремимся извлечь из этого примера, состоит в том, что гармония явного смысла вечного возвращения не так дорога, не так ценна как гармония тайного смысла: зачем беречь то, что и так надежнее самого надежного, что и так пребудет во веки вечные: пропустив один концерт я попаду на другой, пропустив один взгляд и встречу следующий; пренебрегши одним чувством я всегда найду то же самое или подобное. Это очень прочный, но вялый мир, это не уникальный мир, для которого мой приход случается в той мере, в какой случайно все то, что может быть повторено. И совсем иначе со случайной гармонией, возникшей вдруг из ка-

кафонии хаоса: если эта гармония все же возникла я буду беречь ее, пока хватит сил: я не пропущу концерта, не отвернусь под пристальным взглядом, сохраню чувство. И хотя гармония здесь возникает случайным для меня образом, сама эта гармония в силу своей неповторимости уже не случайна, дорога мне. По сути, космос при всей своей внешней аподиктичности гуманитарно намного более случаен, чем хаос. Хаос это в чистом виде человеческое место, родина человека, и антропология хаоса состоит в описании человеческой нужды, в необходимости подвига и в отсутствии у него алиби.

Кроме того, можем ли мы феноменологически быть уверены в том, что художник, строя здание своего искусства, опирается на модель порядка, - не является ли порядок, наоборот, результатом, а не основанием? Вспомним ахматовскую строку: "Когда б вы знали из какого сора растут стихи". Мы не знаем, поэт не говорит, но не достаточно ли уже и этого намека, чтобы прервать гул космологического оптимизма, делающим случайный каждый мой шаг от первого до последнего?

Итак, если порядок не является онтологическим основанием для хаоса, если у нас есть некоторые основания полагать, что всё обстоит прямо противоположным образом, то можем ли мы довериться "пифагорейской" стратегии понимания искусства. Не обманщик ли Пифагор? Не Прометей ли он, владеющей вечной тайной и обманывающий Зевса. Не скрытая ли это битва хтонического чудовища, ласкового с людьми, и прекрасного владыки богов и людей? Почему бы и нет? По крайней мере, мы не должны упустить из виду еще одну стратегию понимания искусства, кроме тех четырех, что были упомянуты Гадамером. Следующий по мере упоминания, но никак не по старшинству, путь искусства - это кража, с которой впервые мы встречаемся в мифе о Прометее.

### **Прометей**

"Прометей, смешав землю с водой, вылепил людей и дал им тайно от Зевса огонь, скрыв его в полем стебле тростника", - сообщает Апполодор. По разным свидетельствам сам Прометей или через своего сына создает людей; он дает людям только огонь или же огонь и ремесла, что делает людей способными противостоять случайным прихотям Зевса. Прометей не участвовал в титаномахии, не встал на путь физического сопротивления, заранее обреченного на провал, если помнить о зевсовых

перунах и преданности сторуких олимпийцам. Прометей противопоставляет себя Зевсу не космогонически, а антропологически: только на этом поле его кавказское поражение является победой, как побеждает тот, кому сочувствуют, а не тот, кто обрекает на муки. Только на этом поле огонь и ремесла - не случайная деталь и крохи вселенского пирога, а величайшие трофеи. Сила Прометея в том, что он старше Зевса, это значит, что он знает будущее: он был в те времена, когда Зевса не было, значит может жить и тогда, когда Зевса не будет. Он для Зевса - самая страшная тайна, раскрыть которую, значит, проиграть, а отвернуться - погибнуть. В самом деле - наказать Прометея - признаться в том, что был обманут, а убить - обрубить хтонические корни. Почему отношения Зевса с Прометеем это всегда тайна, обман, загадка, оттягивание и мука? Почему они ни разу не вступают в открытый поединок, который бы раз и навсегда расставил бы всё по местам? Кажется, у них просто нет того общего места, где они могли бы сойтись в честном бою. Если Зевс - это сияющий властитель, скрывающийся - да и то не всегда - только из жалости перед теми, кто не сможет вынести его вида; то Прометей - это хтоническое чудовище, которому суждено увидеть не олимпийское будущее и единственный доступный для него модус существования в мире блеска и молний - это существование под покровом тайны, а единственный способ взаимодействия с олимпийским миром - кража. Кража - это превращение явного в тайное, это обнаружение незнания, прояснение тьмы: вот я уверен, что мой кошелек в кармане, а вот мне доказано, что мой гносеологический оптимизм напрасен. Я думал, что у моего стола есть ножки, потому что видел их ещё вчера, а сегодня все летит вверх тормашками вместе с домом и целым городом. Кража показывает "сырость", "недоделанность" мира, его открытость метаморфозе. Тайный мир Прометея ничем не лучше явного мира Зевса; эти миры - просто хаос и космос - вся интрига в том, как эти миры сообщаются. Потому что в строгом смысле человек и есть это сообщение: я живу в хаосе и лишен алиби, хотя я и единственный, кто уловил единственную, существующую только для меня гармонию; я обитаю в космосе и потому случаен, хотя все в космосе занимает отведенное ему место. Но вот это напряжение между двумя мирами, оно действительно, это глагол, как сказал бы Левинас; это поверхность, как сказал бы Делез, а все страсти которые я испытываю в космосе и хаосе, сами космос и хаос существуют толь-

ко как это напряжение. Но это то, что показывает кража - только ее феноменология, в чем же ее ноуменология? Противоборство Зевса и Прометея, во-первых, неизбежно, во-вторых, всегда тайно, в-третьих, всегда действенно. Это кража, - действие, которое вместе с наказанием, прощением и пирровым триумфом в конце (когда Геракл освобождает Прометея) длится вечно, вылепленная фигура мира. Каждый из этапов кражи парен: нужно чтобы было у кого украсть; наказание Прометея предполагает и его активность-сопротивление мукам и т.д. Вместе с тем, кража не означает равновесия и не является способом, например, справедливого распределения богатств, как это было у А. Азимовова в рассказе "Билет на планету Транай". Это только один вектор кражи - когда порядок ворует у хаоса. Когда же исчезает то, в наличии чего ты был уверен - это обратный вектор, похищение порядка.

Кража - это невозможное; это осуществление, реализация того, что в принципе не может быть проектом, потому что проект всегда составляется в одном из возможных миров (в космосе или хаосе), а осуществляется уже в другом, в невозможном мире. Кража - поле борьбы стихий, где нет места человеку, но именно в ней человек и находит себя, впервые обретая огонь и ремесла. Более того, кража - это воплощение: песок и глина всегда крадены у первичного порядка, где они и занимают подабающее место, далекое от стихии метаморфоз, в который их включает кража, делая человеком. Кража - порядок метаморфозы, может быть единственный, включающий и самого человека. Кража это первое человеческое действие, производимое от первого лица.

### **Истории с кражами. Кража из корысти**

Кража - это хтоническое чудовище в платоновском мире порядка, несколько нижеследующих примеров призваны продемонстрировать, насколько ее позиции прочны в современной литературе.

Герой "Паутины и скалы" гениального Томаса Вульфа Джорд Уэббер - вначале маленький мальчик, живущий в семье родственников умершей матери в маленьком городке Либия-хилл где-то в Старой Кэтуобе. Со временем он заканчивает колледж, предпринимает путешествие по Европе на деньги, оставшиеся от отца, а когда все деньги выходят, молодой человек возвращается в Америку и становится преподавателем в одном

из нью-йоркских колледжей. Преподавание литературы бесплодным школьникам его ничуть не радует, но дает средства к существованию, у которого есть не один смысл: это во-первых взаимная любовь к доброй и умной Эстер, которая, впрочем, иногда омрачается, поскольку в придачу к врожденной подозрительности Джорджа прибавляется и тот факт, что миссис Джек в течение всего времени их отношений остается любящей и преданной женой другого мужчины. Но у героя есть и другая страсть, намного более могущественная - писательство: с самого своего приезда в Нью-Йорк Джордж пишет книгу о своем детстве в Либия-хилл, он мечтает о писательской славе, тем более, что рассчитывать на нее у него есть все основания. Но пока это только первая книга и никакой уверенности в успехе нет даже тогда, когда одно серьезное издательство включило его книгу в свои планы. И вот наконец книга увидела свет, все его знакомые из Старой Кэтоубы спешат прочитать первое творение своего в будущем несомненно знаменитого земляка и тут наступает непонятная для автора пауза: молчание. Так же внезапно это молчание вдруг прорывается шквалом угроз и обвинений, сыплющихся на голову бедного писателя из его родного города. Смысл этих обвинений в том, что он предатель, они ему доверяли ничего от него не скрывали, относились как к собственному сыну, а он все запоминал и накапливал, чтобы высмеять их перед целым светом, чтобы несправедливо изобразить дураками, мелкими людишками, корыстолюбцами, развратниками и пр. И, главное, все эти обвинения приходят на фоне высочайшей оценки его писательского труда со стороны настоящих знатоков. И ничего здесь странного нет, все дело в том, что Джон Уэббер - вор, он украл у либияхильцев что-такое, что позволяло им жить в неведении относительно самих себя, он украл душу родного города, вдохнув ее в свою ставшую от этого гениальной книгу. Он вор, лишаящий сна и покоя, он вдруг сорвал покрывало и оказалось, что под прочно привинченными ножками сто лет спокойно стоящего стола нет не только пола, но и вообще земли. Кто его просил показывать людям бездну? Кому это нужно? Кучке ценителей, молокососам-эстетам? Или же человек все же должен знать некую страшную правду, раскрывающуюся только в тот момент, когда циничная рука вора сдвигает покровы святого неведения. Зачем мне трудное счастье, если у меня уже есть простое? Важна в этой истории и ещё одна деталь, проясняющая существо кражи: кража корыстна.

Возможно, что Прометей одаривает людей краденым огнём, чтобы укрепить свои позиции в непрямом противостоянии Зевсу, но возможно даже, что он действует и бескорыстно. Но у Джорджа Уэбера всё вполне определённо - он пишет свою книгу, он ищет славы, справедливо полагая, что тот писатель, который якобы не стремиться к славе - просто лицемер. Корысть - это онтологический мотив, изобличающий человека. В мире борьбы стихий, космоса и хаоса, нет места человеческому поступку, там человек лишь один из элементов, причём далеко не исходный. Должен быть механизм, запускающий стремление метаморфозы, должно быть начало, точка, где всё смешается, чтобы увлечь мир к новым формам. Это точка - своекорыстие, разрушающее гармонию, заменяющую музыку сфер на скрежет хтонического самостояния. Кража - это не онтологический этап, это антрологический бунт, слепая всегда необоснованная претензия: "вы все ничего не понимаете", "я один вижу правду и достоин немеркнущей славы", "весь мир принадлежит мне". Кража - это насильственный штрих, выходящий за рамки природного порядка, это искусство и тем оно легче и благороднее, чем больше корысти лежит в его основании. Джордж Уэбер крадёт спокойствие маленького городка, обрекая его в недалёком будущем на ложь предкризисной спекуляции, переносит из порядка в хаос, чтобы миметическим порядком свое произведение. Вопрос о том, был ли доуэбберовский порядок Либия-хилл действительно порядком - бессмысленен, он так ощущался и таким был, важно, что он исчез. Нет смысла спрашивать была ли только что лужица раскаленного золота ювелирным украшением, если мы видели, что была. Более того, не важно во что она превратиться в будущем, поскольку в истории Томаса Вульфа содержится ещё один важный для нас урок: кража не разрушает мир, приводя его к хаосу, она, напротив, разоблачая первобытный порядок, обрушивая его в хаос сразу же создаёт новый порядок. И если мы видим на месте прежнего спокойного городка улей встревоженных злодеев, то это не значит, что игра Зевса сыграна и титан одержал верх - просто по закону косвенного сражения Зевс переместился в гениальную книгу Уэббера. Это то, что отличает природу от искусства: если в первой все векторы превращений устремлены в бесконечность, т.е. если в первой смерть бесповоротна, а жизнь беспредельна; то во втором вся метоморфоза укладывается между двух берегов - космосом и хаосом - ещё так, что одно не существ-



вует без другого. Река течёт и не может не течь, животное не знает о своей смерти; художник же может лишь забыть о соре, из которого растут его стихи, но если он обрубит корни, то весь его мир сразу погибнет. Искусство потому ещё принято интерпретировать как подражание природе, что оно принципиально содержит в себе эту двойную матрицу космоса-хаоса, добра-зла, низкого-высокого, корыстного-благородного и т.д., чего в природе нет и в помине, поскольку там нет никакой коммуникации между космосом и хаосом, поскольку Зевс и Прометей никогда не вступают в открытое сражение и поскольку там нет никакой корысти самостояния, заставляющей перемешать миры кражей и начать такую метаморфозу, в результате которой даже вновьобретённые формы понесут на себе печать двойничества: жизни и смерти. Это печать двойничества, которую несёт на себе искусство в плату за своё корыстное начало.

Иллюстрацию этой идеи "замкнутости" искусства, когда оно само себя изолирует от природы, мы находим в книге другого замечательного писателя XX века - Константина Вагинова, она называется "Труды и дни Свистонова" .

Свистонов, - герой Вагинова, - знаменитый литератор и его манера письма заслуживает особого разговора. Он читает какую-нибудь книгу, черпая из неё вдовновение самым буквальным образом: заимствует детали, просто переписывает сцены, помещая туда своих героев, - и всё в таком роде. Свистонов, тем не менее, - не какой-нибудь жаклий плагиатор. Во-первых, книги его пользуются искренним вниманием и даже любовью современников, - а это ли не достаточно веская причина, чтобы говорить о человеке серьёзно. Во-вторых, его сочинительство простирается далеко за книжные обрезы: прямые и возвратные потоки творчества переполняют его жизнь. Мы увидим, что прямая творческая интенция, - воплощение, - подвластна Свистонову, как и любому настоящему творцу; с другой же стороны, возвратная интенция творчества, - развоплощение, или разрушение, - тоже является неотъемлимой чертой его таланта. Вспомним, как Левинас отзывался о Гамлете: это трагедия трагедии потому, что у героя Шекспира не остаётся даже той последней надежды, которая есть у самых разнесчастных трагических героев, - он не может прикрыться от судьбы своей смертью. Даже в смерти, говорит Левинас, Гамлет не чаёт найти избавления от злосчастливого бытия. Так и Свистонов: он превосходит концепт творчества, он творит и разрушает одновременно,

демонстрируя собой замкнутый цикл человеческого участия в споре между порядком и хаосом, демонстрируя тем, что сам попадает в непреодолимое двузначие замкнутого пути между порядком и хаосом, не имеющего выхода в жизнь или смерть; демонстрируя собой замкнутое существо искусства. И смысл этой замкнутости вовсе не в отрыве от жизни или смерти, потому что там в избытке есть и то и другое; и не от реальности, потому что реальность плена искусства недвусмысленна и, может быть, ещё более неприложна, чем любая другая. Настоящий смысл этой замкнутости - в неизбежности, в безвыходности, в невозможности стать только жизнью, либо только смертью. Это как "жить, али застрелиться" в "Вишнёвом саде", только без зевка, а, наоборот, со слишком человеческим оскалом напряжения. Но, повторимся, это плата за кражу, это груз корысти, к которому привязан человек в своём единственно человеческом деянии: смешении стихий, в стихосложении хаоса и космоса.

Но вернёмся, наконец, к тексту. На что же ещё распространяется писательская активность Свистонова? Естественно, в направлении иной, т.е. не книжной, реальности. Свистонов воюет не только в чужих книгах, но, главным образом, у живых людей. Его знакомый, некий Куку, - уже не молодой человек, не лишённый некоторых талантов, зато начисто лишённый хотя бы капли трудолюбия, вместе с нашим героем отправляется на дачу куда-то в Токсово, чтобы вдвоём заниматься творчеством. Что может быть лучше совместного плодотворного труда на лоне природы? Естественно, трудится только Свистонов и труд его - открытая кража: он пишет о Куку, выводя его в новой книге под нехитрым именем Кукареку. Куку влюбляется в молодую, умную, во всех отношениях замечательную девицу. Она отвечает ему взаимностью, их отношения продолжают и в Петербурге, и дело, к взаимному удовлетворению влюблённых, идёт к свадьбе. Между тем, труды Свистонова в продолжении всего этого времени тоже имели благоприятное развитие и, наконец, пришли к завершению. Он уже кое-где почитывает свой новый роман. Куку узнаёт об этом, и переполненный радостью от того, что трудами друга и его имя заслуженно получило бессмертие, прибегает к Свистонову в дом с искренним желанием услышать, как автор читает свою книгу. Наконец, он уговорил Свистонова почитать, он слушает и к концу впадает в полное отчаяние: вся его жизнь уже прожита на страницах романа, ему больше нечего делать, Свистонов его обокрал! И Куку остаётся

только удалиться от всего того, что ещё недавно составляло всю его жизнь: от друзей, любви, привычек, - чтобы в отчаянии закончить своё существование. И это не единственный случай, когда Свистонов напитал космос своей книги энергией чужой жизни, повергнув её в хаос. Были и другие кражи. Но важнее финал: Свистонов сам попадает в клетку искусства. Он больше не в состоянии отличить реальность от вымысла, превращается в героя собственной книги, крадёт собственную жизнь; разрушает, чтобы создать и разрушается в созданном космосе, прекраснейшем из всех. Такова плата за корысть, таков онтологический слепок с кражи - искусство, как чистейший человеческий яд, запускающий круговращение космоса и хаоса; запускающий ту метаморфозу, которая неизвестно чем ещё одарит бытие, зато известно как привяжет к себе корыстного человека.

#### **Кража из нужды**

То немно и немногое, что нам удалось пока выяснит по существу противоборства Прометея и Зевса можно выразить тремя формулами. Во-первых, невозможное казалось бы сообщение между хаосом и космосом, запускающее вселенскую метаморфозу, центром и источником которой является человек, есть кража. Во-вторых, кража корыстна и чем более возвышен предмет корысти тем более очевидно проявляется вся глубина коварства человеческого места в мире, расположенного на нескончаемом перепутье хаоса и космоса, в вечной борьбе Прометея и Зевса. Дажа более того, корысть в краже открывает книгу, где сама эта борьба олимпийца с титаном прописывается человеком; человек сам начинает то повествование, в котором он будет разыгрываться хаосом и космосом в качестве главной карты; он не то что ввязывает в чужую борьбу, - он развязывает войну между стихиями, с которыми уже не сможет совладать. И, наконец, в-третьих, искусство изолировано от природы, то есть являет собой неделимую смесь жизни и смерти (в отличие от природы, которая может быть и живой и мёртвой и которой доступны жизнь и смерть во всей своей полноте и чистоте), поскольку оно одновременно событие порядка и хаоса, и так оно расплачивается за корысть, лежащую в основании человеческого поступка .

Однако, не всё так бесповоротно. Дело в том, что если корыстное человеческое участие во вселенской метаморфозе ли-

шено всякого шанса вырваться в чистоту одной из стихий, а сообщение между стихиями имеет характер тайны и косвенности, является кражей, то возможно же и иное не корыстное - обоснование кражи: нужда. Человек, мучимый голодом и жаждой, подвластный всем немилосердным стихиям мира, наконец отваживается на поступок, ограничивающий стихийную страсть мира, человек не из корысти оказывается в золотой клетке искусства, а из нужды строит себе дом для защиты. Подобную интерпретацию генезиса культуры мы находим в работе В. Н. Топорова "Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина)". Определяя место вещи, Топоров даёт и своего рода космологическое определение культуры: "Творение вещей - хронологически последняя волна космогенеза и антропогенеза, актуально развёртывающийся этап творения" . И немного ниже читаем: "Отныне, с этой черты демиургом, творцом, "делателем" становится человек, и вещи становятся первым его творением. В соответствии с признаками, лежащими в основе космогенеза, первым творится самое важное, нужное, насущное и именно ему придаётся наибольшее значение. Поэтому первые вещи призваны удовлетворять первые, т.е. ближайшие и самые необходимые потребности, и акцент здесь ставится, пожалуй, не на удовлетворении ... но на спасении как минимальном уровне жизнеобеспечения человека: не дать погибнуть, хоть как-то поддержать человека и тем самым не прервать переход космологического этапа в антропоцентрический - вот в чём главная потребность на этой грани" . Очередной этап космогенеза, или метаморфозы, в наших терминах, начинается по-Топорову с нужды, с глобальной антропологической нехватки, делающей его либо лишним в мире стихий, либо вынуждающей его к прямому направленному на этот мир действию. Смысл же этого действия - в творении, творении вещей. Концепции кражи и нужды только выражаются противоположными образами: кража как таинное и косвенное действие, как тайна; и творение вещей - как открытый вызов стихиям, как приручение, забота, возделывание, в общем всё то, что мы привыкли видеть в культуре. По существу же, - и это видно уже из взаимопроникновения концептов культуры и тайны, таинства, - кража и творение отмечают одно и тоже метафорическое событие узнавания, прояснения, воплощения. Кража из корысти и кража из нужды это одна и та же кража, просто корысть и нужда определяют направление противоположных потоков метамор-

## ТРИУМФ МУЗЕЯ?

---

фозы: либо искусство, либо безыскусность (но это в любом случае воплощение и творение), - этого сугубо человеческого поступка. Так я в полной мере постигаю смысл лишь украденной у меня вещи: утрата - вот, что открывает глаза на тот мир, который уже безвозвратно потерян. Вор же, действуя под покровом ночи, своей корыстью проясняет существо украденной вещи не только для меня, но и для себя самого, он обретает как бы из (своей собственной) антропологической пустоты, - это, если и не творение, то выведение из ничего. Вещь стремится из света во тьму и снова на свет запоздалого понимания (для меня); и из тьмы в свет (для него), но снова во тьму корыстной тяжести бытия уже самого вора, но это не отрезок метаморфозы, - это круг, вещь вечно носится там, смешивая день и ночь, явное и тайное своё бытие. Творение, со своей стороны - это такое же воплощение, это прояснение, выведение из потаённого, но также утрата: творение больше не подвластно создателю, оно начинает жить по собственным законам, оно - утрата с запоздалым постижением смысла. В этом смысле, нужда - такая же кража, только ещё не ставшая явной, это дерево, на котором ещё только вызревают антропологические плоды кражи. Ведь не случайно у Прометея есть брат Эпиметей, имя которого можно перевести как "крепкий задним умом", - это тот, кто понимает, только потеряв: единство Прометея и Эпиметея - это суть человеческой смеси, состоящей из кражи и нужды, и делающей возможным как творение и уничтожение, так и вселенскую метаморфозу в результате которой сам человек и находит свое место в нечеловеческом напряжении стихий.



МЕТОД