

Но это твое молчание, отныне и впредь, – вот, во всяком случае, задача, которую ты нам завещал, – нам и другим, которые придут после. Как делает всякая великая мысль. Не для того, чтобы ответить от твоего имени, этого никто никогда не сможет.

Но лишь затем, чтобы продолжить – оставшееся время.

[Тебе я говорю то, что не говорю никогда:] «Аминь».

Валерий Подорога

Близкий чужой слепой

Опыт деконструкции образа

Заметки после просмотра фильма о Жаке Деррида.
Государственный центр современного искусства,
20 января 2005 г.

В ожидании начала фильма «D'ailleurs, Jacques Derrida» («Жак Деррида отовсюду», реж. С. Фатхи, 2000 г.)¹ чувствую радость скорой встречи, как будто нет между нами этой жуткой купюры, обрыва, трещины – смерти – и снова передо мной появится Ж. так же неожиданно, как тогда на авеню Распай. Фильм начинается, Ж. в кадре: вот он подымается по крутой лестнице от пляжа, а позади него, за правым плечом, безбрежное море с долгой и ровной во весь залив волной, сливающейся к горизонту с бело-голубой воздушной завесой. Ж. с убеленной шевелюрой, молодым лицом, живой и подвижный... Моего приветствия он не замечает. Много, очень много воздуха, легко дышать. Сдержанность и осторожная невозмутимость скользящего взгляда Ж., побуждающего меня к воспоминаниям и тут же уходящего в сторону, – не опередить... А какой еще взгляд ты ожидал? Ты что же думал, что встреча действительно возможна и

¹ Первые заметки я сделал сразу же после просмотра фильма, потом все замедлилось, постепенно наиболее яркие впечатления стали уходить, замещаясь размышлениями о всем творчестве и методе ЖД. Не знаю, но мне кажется, фильм хоть и информативен, но чрезвычайно слаб в биографическом и авто-биографическом измерении. Я ничего не узнаю нового, и даже те образы, которые могли быть, – их тоже там не оказалось.

что взгляд Ж. достигнет тебя, признав твоё ожидание, твоё присутствие там, где быть невозможно?.. Но вот Ж. устраивается на парашюте, берет текст (книгу), начинает читать – ещё один образ. Если первый – это Ж.-актер, или человек, чье живое движение передает экран, – визуальная достоверность этого образа вне обсуждения: тот, кто не видит меня, – то второй Ж., читающий (говорящий за кадром), не имеет к первому никакого отношения. Ведь одного я вижу, а другого пытаюсь слушать, даже мыслить... Есть еще третий образ, который появляется, чтобы тут же исчезнуть, это образ Ж., рассказывающего о своей жизни, книгах, своих занятиях, древних культах, предках и «источках». Это ближайший к нам образ, биографируемый. Ж. рассказывает о себе просто, без ложных поз, намеков и условностей. Итак, три образа: *читающий* – тот, кто мыслит вслух; *комментирующий* – тот, кто рассказывает свою историю; и движущийся, образ-в-движении – того, кто движется и чей взгляд уклоняется от встречи с моим... Два первых образа конкурируют, борются, теснят друг друга, накладываются; третий стоит особняком, хотя без него были бы невозможны два предыдущих. Правда, есть еще образ тайный, я бы даже назвал его *криптообразом*. Как мне кажется, в отличие от коллег, столь же известных и влиятельных в 70-80-х годах: М. Фуко, Р. Барта или Ж. Делёза, – открыто обсуждавших политические аспекты своих публичных образов, в фильме Ж.Д. подчеркивает (и не раз) свою экзистенциальную безмянность, переходность, неуловимость, чуть ли не принадлежность к древней конфессии марронитов, исповедующей тайного Бога вопреки всем запретам. В сущности, это все-таки два+два образа, а может быть, даже один криптообраз в трех лицах, формула *Selbstheit, самости* по К. Юнгу (3+1). Но и их недостаточно – того единственного образа, который я знаю и что достался моим воспоминаниям, не сложить из всех презентуемых фильмом образов.

Фильм, похожий на разноцветный буклет книги, со списком фотографий из домашнего альбома.

Мало того что Ж. не видит меня, но, как мне показалось, он не видит и других – старается не смотреть в камеру, не обращается непосредственно к зрителю. Если его взгляд кого и ищет, ожидая условных сигналов и команд, то только тайных сообщников (вероятно, создателей фильма). Это взгляд в сторону – мне хотелось бы его считать вызовом масс-медийной стратегии, готовой потреблять все образы, даже те, которые не могут быть достаточно внятными и удобными в использовании. Ж. кажется потерянным, не знающим как себя вести перед камерой, преследующей его, и эта тень преследования неизбежно ложится на всё. Как будто вторжение киношных соглядатаев, этих шпионов духа, терпимо в каких-то пределах, но и сами эти пределы не установлены точно.

Я только вижу и жду ответного взгляда, но я ничего не слышу, точнее, я слышу речь на экране, кто-то говорит, прислушиваюсь, слышу: говорит Ж... Разве это философия? Нет, это демонстрации философии как непонятого, почти бесконечного говорения, для слушания которого у общества нет ни достаточного времени, ни усердия и желания, и поэтому, тот, кто говорит, говорит один, для себя и в полном одиночестве!

Что там дальше? Глаз, как у слепого, точнее ослепленный. Ведь иногда, когда ты думаешь, что человек, потерявший зрение, вовсе и не слепой, просто он не видит то, что видят другие.

Почему Ж. смиряется с тем, что раз и навсегда утрачивает контроль над собственным образом? Глупый вопрос.

Прекрасны сцены со слепой продавщицей фиалок из фильма Чарли Чаплина «Огни большого города», но разве она слепая? Вспоминаю прекрасный образ слепого офицера из фильма «Земля сибирская» (старая советская лента из моего детства). Многие и многие слепые герои мирового кинематографа слишком похожи. Разве это слепые? Обычно такие слепые изображаются без каких-либо следов заболевания или травм,

просто с остановившимся взглядом, а точнее с взглядом, отклонившимся в сторону от направления источников речи и шумов. Рассогласованность речи и взгляда – вот что определяет слепоту такого рода. Прежде всего, ее крайне легко добиться, и затем, что важно, эта слепота и есть та высшая форма репрезентации открытости и невинности, что восстанавливает власть героического слуха над зрением. Обычно глаза кинослепого чисты и открыты и, самое главное, они не скрывают в себе то, что скрывают зрячие: в них все разом отражается без искажений и ошибок. В советском кинематографе громадное политическое значение придавалось чистоте и искренности взгляда. Таким взглядом всегда славился известный актер Алексей Баталов. Так, Иван Пырьев, главный режиссер классической эпохи советского кинематографа, добивался от Баталова согласия на эпизодическую роль в своем фильме «Свет далекой звезды» только ради того, чтобы этот знаменитый баталовский взгляд поддержал идею фильма и придал ей некие абсолютные моральные качества. И это был особый взгляд, отличавшийся подлинностью душевного склада, взгляд ясный, с прозрачной голубизной, не относимый ни к чему предметному; он был направлен в *другое время*, в нем было что-то футурологическое и космическое, и еще что-то, что делает его свободным от существующего мироустройства. Только слепой взгляд подлинно открыт, только он видит то, что мы, зрячие, видеть не можем.

Помню первый приезд Ж.Д. в Москву, это февраль 1990 года, тогда он говорил, что работает над книгой о слепых. Во второй приезд он уже привез само исследование. Полное название: «Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines» (1990). Автопортрет, в частности те автопортреты (эскизы, карандаш), которые размещает Ж. в своей книге, весьма специфичны. Автопортреты художника Фантэна-Латура, которые изучает Ж., интересны как раз тем, что они будто и предназначены для самого художника, и хотя, конечно, все мы остаемся их зрителями, тем не менее, там есть взгляд, и взгляд особый, который видит только себя. Другими словами, глаз, наделенной *волей-и*,

или *интенциональностью*, или *желанием* и есть, собственно, то, что можно назвать взглядом. Ж. замечает, что Фантэн-Латур в собственном автопортрете изображает себя рисующим, причем не внешне отчужденно, а близко, как ближайшего к себе, как будто *такой* взгляд в силах преодолеть невидимую зеркальную плоскость, которая позволяет реальности отразиться, но не проникнуть сквозь. Ведь зеркало – это скрытый и непреодолимый рубеж между двумя пространствами, регионами бытия: в одном, где мы видимы, мы сами не видим; и в другом, где мы видим, мы сами невидимы. Собственно, рисунки, живописные автопортреты преодолевают то, что так и остается невидимым при фото- и видеографии и других прямых визуализациях. Ж. указывает на глазную асимметрию в автопортретах Фантэна-Латура, даже говорит о том, что рисовальщик выделяет во всех набросках правый глаз, причем в нем и сосредоточивается вся сила взгляда. Этот глаз циклопичен – глаз, ставший взглядом². Но куда деть известную асимметричность лица, этой плоскости, где блуждают два глаза³? Мне представляется, что циклопизм в авто-портрете все-таки относителен, не абсолютен. Ведь без, пускай, даже пассивной поддержки правого глаза левым, взгляд был бы невозможен вообще.

² Отсылаю к английскому переводу, оказавшемуся под рукой: *Derrida J. Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, pp. 57–62.*

³ П. Пикассо был явно неравнодушен к изображению *глаза* (как и многие другие из европейского художественного авангарда). Но это не глаз как символ органического, не телесный глаз, не оптическое устройство для зрения; это не глаз со взглядом, то есть не глаз или глаза, что-либо выражающие, хоть какую-то эмоцию; это глаз как чистый знак (сверхчувственной функции). Художник экспериментирует с местом глаза, превращая лицо, тело в некую странную территорию, постоянно меняющую свои границы, очертания, в расположение других «мест», преобразуемых то в животных – зверей и птиц, – то в людей, то в симбиотические конструкции. Особенно достается лицу, бесконечно и неповторимо рассекаемому, асимметричному, дублируемому. На одном профиле или рассекаемому, асимметрично располагаются два глаза, то близко, то далеко, глаз вместо рта, глаз крабий, вынесенный далеко вперед, глаза проткнутые, глаза-черные пятна, точки,

Но Ж. важно обратить внимание на то, что слепота, наше стремление не видеть имеет более значительное влияние на нашу жизнь, чем можно было бы предположить. Видеть, но все-таки не видеть: глаз как будто направлен и что-то видит, но, отвлеченный другой задачей, он не видит, то есть оказывается слепым к тому, что можно *только* видеть. Разве акт созерцания не кажется слепым, не зрительным? Так, истинное творческое усилие часто предполагает приближение к изначальной пустоте, оно ослепляет, слепит...

Настоящий фильм – попытка *прямой* визуализации, без учета какого-либо возвращенного взгляда. Герой не в силах присвоить собственный взгляд – де-визуализировать собственный зеркальный образ философа, эксплуатируемый масс-медиа. И с этим ничего нельзя поделать. Это фильм не о Ж.Д. как он есть, не о его живой, непосредственной витальности мысли, а о знаменитом масс-медийном философе Ж.Д. Мы не говорим о том, стоит ли монтировать такие фильмы или нет, мы говорим исключительно об отношениях между критической мыслью, которая противостоит масс-медиа, и тем местом, которое масс-медиа выделяют этой мысли в системе отношений господства и борьбы за власть.

Известный художник Тэнгли выставляет в Бобуре (парижском Центре современного искусства) серию портретов: машинные образы великих философов А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, М. Хайдеггера и др. Философы как машины, не философы как они есть, а какими они могли бы быть в качестве машинных устройств.

глаза-дыры, отверстия, «слепые глаза». Все это вроде виртуозной игры, некая эквилибристика постоянного обмена всех глаз со всеми другими органами и частями тела, что и заставляет понижать требования к тому, что Пикассо обозначает как глаз. Жонглирование знаками зрения. Можно было бы назвать глазом Пикассо все графические образы, похожие на человеческий глаз, но им не являющиеся. Падение миметической достоверности, ее смещение в пользу аналитических процедур (например, рассечения образа). См.: *Penrose R. L'Oeil de Picasso*. Milano: Union Générale d'Editions en accord avec l'UNESCO, 1967, pp. 6-8.

Кстати, поразительная неточность, которая стирает опыт художника. Действительно, как портретировать философа? Ведь его живая витальная форма даже в тот момент, когда сам философ что-то мыслит, никак не соответствует тому, что он мыслит в целом, на протяжении времени, где его мысль равна всему им помысленному. Когда я говорю «всему им помысленному», это значит есть такой образ, который, ничего не раскрывая, мог бы представить мировую историю философии в виде набора крипто-диаграмм. В своей книге «Что такое философия?» Ж. Делёз и Ф. Гваттари пытаются стать такими же художниками, как Тэнгли, и тут же при составлении диаграммы совершают роковую ошибку⁴. Под криптологией образа мыслителя они понимают некий непрременный реквизит мысли, материальную символику понятийного. Ведь философы отличаются друг от друга именно набором совершенно уникальных и только к ним относимых понятий. Понятия как автопортреты, как собственные имена, как уникальные подписи в музее мировой философии. Достаточно упомянуть хотя бы о *бытии сущего* М. Хайдеггера, *воле-к-власти* Ф. Ницше, *когито* Р. Декарта. И их можно отнести к криптообразам, а таковым является по сути дела любая мысль, атакующая наличную господствующую систему образов. Конечно, есть масс-медийные образы философии, может быть даже наиболее точные на сегодняшний день. Когда вы хотите сказать что-то о Сократе, то нужно говорить об Алкивиаде или Ксантиппе, Эмпедокла нельзя понять без «вулкана Этны», Платона без «пещеры», Канта без «соборных часов» и «сигар», Ницше без «белокурой бестии»... А вот Фрейд и Ницше «для начинающих»! Небольшие книжечки, что-то похожее на комиксы, легко читаемое, воспринимаемое, поглощаемое философское чтиво. Еще один шаг, и в перекрестия уникальной криптограммы попадает и мысль Ж.Д. Начальный набор в реквизите, что составляет имя Деррида, следующий: «деконструкция», «путешествующий философ», «Каббала». Опознать его можно, но выйти к устройству самой мысли, ее истинной криптологической схеме крайне сомнительно.

⁴ См.: Делёз Ж. и Гваттари Ф. Что такое философия? СПб.: «Алетейя», с. 74–75.

Мысль открывается иногда в движении, повторяющемся жесте, который дополняет все, что можно дополнить (неважно, усилить или ослабить при этом дополняемое). Что это за движение? Это не движение, которое требует визуализации, это движение де-визуализации любого образа, это то, что делается, отказываясь от выражения в том, что достоверно присутствует, дано в форме целого. Конечно, веер русских глаголов, что пересекаются с теми французскими эквивалентами, которые использует Деррида – *дополнять, прилагать, восполнять*, – сможет само движение *дополнения* развернуть в общей картине языка и сообщить некоторый неясный образ движения, не переходящего в прямое действие. Если бы замысел фильма о Ж.Д. действительно опирался на его мысль, то он должен был бы напоминать некую постепенную, даже медленную деконструкцию визуального опыта.

Слепота слепоте рознь. Ж. анализирует слепоту Циклопа, но слепота Гомера другая, и слепота Мильгона – не слепота Борхеса. А слепота Лосева?.. Слепота к слепоте, и ничто не указывает на то, чтобы хоть один из исследуемых Ж.Д. случаев слепоты стал историей. Много ранее Я.Э. Голосовкер, размышляя над парой *ослепление/видение*, действующей в мифологической системе древних греков, замечает и пытается обрисовать некое единство генезиса и трансформации свойств, присущих членам оппозиции⁵.

⁵ Ср.: «Вышеуказанный целокупный образ «виденье» обнимает внешнее и внутреннее зрение, то есть чувственное зрение и прозрение. Смысл как бы поворачивается по горизонтальной оси (оси «зрения»), воплощаясь в последовательном ряде образов: Киклопа – Аргуса – Гелия – Линкея – Эдипа – Тиресия – Пенфея – Кассандры. Но одновременно образ «виденье» обнимает внешнюю и внутреннюю «слепоту» человека, заставляя смысл как бы поворачиваться по вертикальной оси слепоты и воплощаться в новый последовательный ряд образов, причем внешний и внутренний мир, внешнее и внутреннее «зрение» и «слепота» переключаются. Так возникают образы Ликурга, Дафниса, Феникса, Финея, Метопы, Ориона, и опять-таки Тиресия и Эдипа». *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М.: «Наука», 1987, с. 50-51.

Как бы он ни был строг, обращенный на себя взгляд, все-таки это не придирчивый и злобный, преследующий, застающий врасплох взгляд Другого. Сартр замечательно во всех особенностях феноменологического описания дает нам условия взгляда, рассматривая его в качестве обменного знака между субъектом и его другим.

Ж. так и не посмотрел в камеру: я ловлю его взгляд, который он бросает в сторону, отвечает на него тот, кто ею управляет. Почему? Может быть, мы не способны ничего увидеть даже тогда, когда желаем посмотреть в камеру. Да-да-да, мы смотрим, но не видим, нам хотелось, конечно, увидеть зрителя, того, к кому мы обращаем свой взгляд, но его ведь нет, это действительно аноним. Два разных времени и пространства, которые никогда не совместить, граница – вот невидимая поверхность, которая разделяет; протяни руку, она тверда как стекло. Оказавшись в одном месте, ты не способен послать взгляд в другое – кричи не кричи, не докричишься! Стучи, не достучишься! Все равно останешься на той стороне, которую выбрал: или видишь, но не видим, или видим, но сам не видишь. Авто-био-графия есть свидетельство этой визуальной (зеркальной) парадоксии: тебя видят и ведут как слепого, изучают, располагают, навязывают привычки и саму жизнь, биографируют (а это кино-биография); или, хотя ты видишь и знаешь, ты уже вне того пространства, где твоего Я, которое представляется живым и витальным, смог бы достичь твой собственный взгляд; ты всегда опаздываешь, всегда *post mortem*, ты не можешь управлять тем, кто и что ты есть, сейчас, вот здесь на экране (разве только прервать показ). Видно, что фильм – это первый опыт, и нельзя сказать, что удачный, – но разве в этом дело?! Так, – набросок, отдельные обрывистые линии возможного плана авто-биографии Ж.Д., пожалуй, самого известного французского философа середины и конца XX века. Что значит: мировое имя собственное? Имя – это *портрет*, собственное – это *авто*. Двусмысленность проекта. С одной стороны, явная попытка установить некие параметры истории жизни Ж.Д. с его же помощью, и это весьма

ценный материал биографических изысканий⁶. Но с другой – род метафизического ритуала, как сказал бы сам Ж. (и он говорит), *втисывания* собственного образа в уже наличный в культуре визуальный ряд (масс-медиа). Негативный жест дополнения, всегда разрушительный, противостоит здесь жесту восполнения целого и сведения образа новейшей западной метафизики к недостающему ей единству.

А ведь есть тот, невидимый консультант, на кого Ж.Д. реагирует, ожидая его советов и даже как будто им следуя, но по незаметному блеску глаз я вижу едва сдерживаемую иронию, ироническую ауру, в которую Ж. тут же облекается, как только его лишают речи, не дают говорить, заставляют двигаться в кадре, словно он актер, так сказать – *жить* в кадре, как только организуют в единое не-место, *non-place* для всех и любые другие места: арабо-иудейскую пустыню с ее руинами, горами и печатями памяти марронитов, Толедо, древнюю столицу Испании, пару улиц Парижа, аудиторию семинаров на кампусе университета Ирвайна, кабинет, забитый рукописями и книгами, и «темную комнату», в которой беспорядочно хранится что-то похожее на архив. Ж. – отовсюду, и везде, где он останавливается и возвращается к себе, к нескольким привычным рабочим позам, он – пишущий, говорящий о философии: вокруг, через, против, за... Когда Ж. движется, то не знает, куда себя деть, ведь он только движется... И тем не менее, как я думаю, ему нужен свой ландшафт и не столько как изначальный, этнокультурный или всемирный, сколько свой, пускай воображаемый, но действительно реальный. Может быть, это пустыня, как слепое пятно Природы...

Пустыня легко отодвигается в сторону, как только автомобиль с Ж. за рулем собирается ее пересечь. Он даже что-то подпевает, отбивая такт этнически окрашенной песне, похожей – если вы

⁶ Ведь, допустим, все вещи, книги, старые рукописи, черновики, бумаги, то, что нужно было давно выбросить, сложенное, брошенное случайно, и, главное, громадная масса, теснящая все другое пространство или во всяком случае угрожающая ему, – все это требует своего рассказа.

не готовы еще опознать – на грубое завывание, потом на гимн, затем на молитву, растянутой и, наверно, бесконечной, как и вся эта коричневато-краснеющая пустыня вокруг. Потом он выходит и идет к руинам старых зданий, далее к большой горе, и вот маленькая фигурка Ж. скрадывается на этом фоне пустынного гористого ландшафта. Внешний, «снимающий» глаз, который ведет образ Ж., – совсем другой глаз, он не видит и не слышит его философии, и не потому, что не знает ее, может потому, что не хочет понимать или потому, что ему интересен только человек отраженный. И, может быть, не один раз, а многократно отраженный. Фильм, который я вижу, – вполне достойный ритуал презентации знаменитого Философа. И демонстрация усилий тех, кому было дозволено сделать фильм. Философия, став одним образом и отраженная в других, оказывается странной речью, потоком бессмысленных слов, исходящих с экрана, к которым мы, конечно, можем прислушаться и даже их услышать. Когда Ж. называет весь словарный резерв, что сопровождает при произнесении слово *обрезание*, это есть фрагмент авто-биографии и, быть может, кусочек той жизни, которая была предопределена операцией обрезания, не будучи еще прожитой (имеется в виду, конечно, не вся жизнь, а *жизнь-в-мысли*). И напрасно полагать, что мы сможем углубиться в мир случайных переживаний Ж., – уже следующий кадр легко стирает только что нас заинтересовавшее. Поведение слепого, скромные поводыри ведут его, показывают пути и места, но сам он не способен быть там, где уже как будто оказался, он не *видит* все то, чем он должен быть или хотя бы мочь стать на время. Не столько слепой, сколько тот, кто не видит себя, он смирился с тем, что нельзя пересечь границу, он знает о ней и все-таки надеется достичь последних пределов пустыни, где все сравнивается – и земля и небо, и даже руины, чей смысл утрачен навсегда. Молчать, не говорить ничего... Никто не должен видеть ЛИЦА ЕГО.

Надо признать, что философу, или тому, кто мыслит, нечего предложить зрителю, разве что свои книги, но книги нужно читать... А как их читать? Ж. старается сначала записать текст лек-

ции или доклада, а потом его произносит вслух, делая по ходу чтения отдельные дополнения, замечания и другие пометки. Ж., как мне казалось, был мало склонен к импровизации, и не потому, что был к ней неспособен, а по другим и более веским причинам. Главная из них, по моему мнению, – это удержание множества смысловых деталей в едином целом – отсюда непрерывность языкового движения. То, что последовательно развертывается перед слушателем и не может существовать иначе, как только быть предварительно записанным в готовый текст. Импровизация могла бы нарушить отчетливость и чистоту сложной формы высказывания уже на уровне письма. Я думаю, что для Ж.Д. было особо ценно единство стиля философствования: не только то, о чем говорится, но как это делается и почему делается именно так. О чем бы он ни размышлял, всякому размышлению соответствует некая развивающаяся языковая, а точнее письменная форма, которая балансирует между тем, что явлено в качестве завершенного смысла, и что нет. Вот эта неполнота смысла, эта незаконченность целого, что скрывает речь себя оправдывающая, что требует от слушателя философской веры, без которой об участии в мысли нельзя говорить, легко устраняется приложениями, комментариями и словарями – дополнительностью письма. И Ж. везде и всюду в своих работах с настойчивостью, возможно даже излишней, утверждает эту «опасную» дополняющую силу письма. И это прекрасно. Вдохновляющие страницы о «*ce dangereux supplement*».

Опасность письма в том, что оно всегда дополнительно: нет текста, который бы не смог быть дописан. Мысль конечна, даже если она невыразима, а вот письмо бесконечно. И именно в силу своего вечно дополняющего движения.

Писать письмо – это и называется быть графоманом.

Взгляд Ж.Д. уклоняется, он нигде не пересекает ту зеркальную границу, что нас разъединяет. Ближайший путь – это всегда *umweg*, или *wege*, *holzwege*, то есть путь обходной, не прямой:

он знает, что он видим, но скрывает свой взгляд, отводит в сторону, ибо знает, что видеть тех, кто его видит, он не может, и даже того, что он смог бы видеть, явно недостаточно, чтобы мы могли увидеть видимое так, как оно есть. Конечно, и одним глазом мы что-то видим, но есть ли у нас взгляд? Однако один глаз не может быть равен взгляду, ибо взгляд – целостное физиогномическое действие всего лица и того фона, в который оно встроено. Действие взгляда – это подвижка мира. Взгляд, достигая нас и мира, изменяет и нас и мир. Такой разоблачающий, застающий нас врасплох взгляд крайне редок, мы и сами его избегаем, да и другие используют его нечасто⁷.

И вдруг начинает говорить, и не просто говорить, а мыслить/читать, читать собственный текст. Речь эту нужно было бы назвать философствованием, а самого Ж. – тем, кого называют *французским философом Жаком Деррида*... Не могу себе представить, как и что могли бы мне сказать Ницше или Сократ, если бы вдруг стали говорящими экранными образами. Может быть, и очень много, а может быть, и очень мало.

...многие из тех, кто действительно мыслили, в то время как их снимали, но их снимали не для того, чтобы они думали. Кадры семинаров Лакана, лекции о кино Делёза, речи Гадамера, полемическое мастерство Фуко в интервью и, наконец, лекции самого Ж.Д. Последний кадр одного из фильмов о Мартине Хайдеггере: великий философ читает по-старчески дребезжащим, слабеющим голосом отрывок о *postave*, *Gestell*, из статьи «Вопрос о технике», но читает за экраном, в то время как на экране самодвижется кинетическая скульптура, составленная из железных пластин и реек – потешно выдвигаются одни, другие же застывают, третьи участвуют только в общем движении, – и все это сооружение, чем-то напоминающее модернизированную древнюю стенобитную машину, также дребезжит, с хрипа-

⁷ См.: *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.: «Республика», 2000.

ми и пристуками, как голос читающего Хайдеггера... Такому стилю мыслить подражает машина, причем машина сломанная, не производящая ничего, кроме бесполезных шумов и движений. Смеяться над философами принято. И этот фильм невольно пользуется теми же смеховыми приемами, что Диоген Лаэртский в своих «Жизнеописаниях». Попытка противопоставить реальный образ недоступному, самой практике мысли всегда оказывалась максимально эффективной и убедительной. В фильме о ЖД, этот прием противопоставления слишком заметен, поэтому некоторая случайность его движений в кадре, мне кажется, была predetermined уже на этапе замысла фильма. Как только масс-медиа спрашивают философа, он сразу же отвечает, но отвечает не то, не так, ведь к нему не прислушиваются, от него требуют, чтобы он стал на время таким, какой его образ к тому моменту смогли сформировать масс-медиа. Если ЖД, мыслит против имени собственного, подписи, структур самоидентичности «я», мыслит в пользу косвенного и блуждающего, уходящего в сторону, того, что запутывается в своих множественных началах, то настоящий фильм-биография или масс-медийная воля к обобщению формует из него образ Философа (наделяет именем, требует подписи, освидетельствует речь и напрочь отрицает говорение к истине, саму философию). ЖД, в образе масс-медийного философа, но видно, что сам он слепой: когда он мыслит, он не видит, мысль не нуждается в образах как окончательных формах визуализации (масс-медийной) мысли. И на каждом шагу этот разрыв утверждается все глубже, обнаруживая несводимость рядов репрезентации образа мысли, *re-présentation* и самой мысли, обращающей образ в ничто, а мыслящего в слепого.

Михаил Рыклин

Пятнадцать лет спустя. Заметки о Жаке Деррида

Хотя ко времени первого приезда Жака Деррида в Москву ни одна его книга не была опубликована на русском языке, его имя вызывало огромный интерес, на его лекции собирались сотни людей (многие приезжали из других городов). Слава парадоксальным образом обгоняла тексты человека, который утверждал, что вне текста ничего нет. Если слово «легендарный» что-то значит применительно к философу, занимавшемуся деконструкцией лого- и фоноцентризма, для многих советских интеллектуалов оно ассоциировалось с именем Деррида.

Визиту Деррида в Москву в конце февраля – начале марта 1990 года предшествовало, за два месяца до этого, посещение Института философии его близким другом Жан-Люком Нанси. Эта поездка подготовила приезд Деррида, который, приземлившись в Москве, знал (не только от Нанси, но и от американского философа Сюзан Бак-Морс) о существовании нашей Лаборатории постклассических исследований, о значительном интересе к его текстам и о желании совместной работы.

Поселить его удалось в нынешнем «Президент-отеле», который в то время находился в ведении ЦК КПСС (произошло это, если мне не изменяет память, благодаря содействию философа