

пониматься буквально, переставая быть событием. Очень вероятно, что Деррида был последним свидетелем смерти философии как события. Его борьба с логоцентризмом – и тут не следует заблуждаться – была радикальной формой защиты философии.

Уже Жан Бодрийяр понял смерть философии буквально – как необходимость отказа от нее, выхода за ее пределы. Пафос этого выхода движет сейчас огромным большинством интеллектуалов. Деррида был последним, кто действительно любил философию, кого на самую безжалостную критику подвигала эта любовь. Не стоит упускать из виду эту сторону его работы; именно она придает цельность проекту деконструкции.

Впечатление, что со смертью Жака Деррида завершается целая эпоха мысли, посещает, думаю, не только меня. Великий проект философии предстает исчерпанным, даже в форме его радикальной критики, какой была деконструкция, и, возможно, прежде всего в этой форме.

Елена Петровская

## *Слепая биография*<sup>1</sup>

L'avenir et le futur. Все начинается с различия. Чтобы двигаться дальше, нужно постулировать несоответствие, несовпадение. Благо, это позволяет сделать язык. Le futur – простое будущее время, линейное и грамматическое, время, закономерно вытекающее из настоящего. Время предугадываемое, где нет и не может быть случайности. Будущее лишь доводит нечто до конца, оно заранее известно в настоящем. Но есть другое время – то, что на подходе, оно грядет, не извещая о себе заранее. Это и есть подход, приближение Другого. L'avenir – грядущее. В этом времени, можем мы добавить от себя, все и происходит.

Именно с таких (или похожих) рассуждений начинается документальный фильм о Жаке Деррида. О философе, исследовавшем среди прочего и фиктивные – фантазматические, литературные – условия любой документальности. О человеке, очень чутком к своему публичному образу и удерживающему этот последний под постоянным контролем. (В течение долгого периода Деррида, как известно, вообще воздерживался от съемок и не позволял печатать свои фотографии. Но с некото-

<sup>1</sup> Впервые напечатано в журнале «Искусство кино», 2003, № 5. Документальный фильм «Деррида» (режиссеры – Кирби Дик и Эйми Зириг Кофман) вышел на экраны США в 2002 году. – *Прим. ред.*

рого времени его образ воспроизводится с изрядной частотой. Думается, лишь для немногих зрителей фильма его лицо останется совершенно незнакомым.) И вот снят фильм о «ключевом философе современности».

Один из режиссеров фильма Эйми Кофман отдает себе отчет в трудности решаемой задачи (она комментирует ленту после показа). Фильм снимался урывками, начиная с 1992 года. В одном из эпизодов Деррида почти разочарованно бросает: вы снимаете фильм уже двадцать пять лет. Но это из области «будущего». Фильм снят, он выпущен в прокат с разрешения Деррида, который и поставил под ним последнюю подпись. А задача такова: преодолеть а-биографизм философа. Философа как такового. Это и есть камертон всей ленты. В самом начале фильма Деррида показан комментирующим проблему биографии. История философии представляет философа так: он рождается, мыслит, потом умирает. И напряжение фильма строится вокруг теоретической необходимости «разомкнуть» биографию – как считает Деррида – и его собственной неготовности (нежелания?) сделать это. Хотя он с готовностью отвечает на вопросы (на часть вопросов): например, о своем детстве, когда он, как еврей, был исключен из школы и при этом не мог найти приюта в сообществе «изгоев». Он охотно говорит о своей «странности», «непринадлежности». Но столь же часто он молчит.

Молчание Деррида. Где располагаются зоны этого молчания в фильме? Может быть, в них и прячется ненаписанная, нерассказанная биография, то, что «всегда уже» принадлежит порядку грядущего? Подчеркнем: это та биография, которая еще не прожита, не завершена, не превращена в повествование. Биография, остающаяся открытой, пока философ жив. Биография, противоречащая самому его статусу философа. Ибо это те вещи, которые случайным образом собираются в тождество, в том числе и идентичность, но при этом его постоянно разрушают. Грань формы и бесформенного. Область молчания.

Но как можно показать биографию, не привлекая к этому ни фотографий, ни иных предварительных (бывших) свиде-

тельств? Как можно показать биографию того, кто мыслит биографию, оставаясь в личном плане закрытым? Преодолеть блокаду неожиданной атакой? В одном месте это и впрямь приводит к замечательному результату. Вопрос Кирби Дика «Кто из философов мог бы быть Вашей матерью?» вызывает у Деррида сначала затруднение, а потом растущий интерес. Он начинает говорить о том, что Философ, это воплощение фаллоцентризма, вообще не имеет потомства, не имеет по определению. Тогда как матерью мог бы быть, скажем, его собственный сын, а лучше – женщина-мыслитель, но, конечно, не «философ». Это оборачивание генеалогий и рода вызывает оживленную реакцию у зрителей. Хотя мысль Деррида предельно ясна. Впрочем, и здесь перед нами не «частное лицо», но опять-таки философ.

Это ставит и другой, сопряженный, вопрос: где проходит грань, отделяющая жизненные токи от «самой» философии? Неужели мы опять обречены иметь дело с «произведением», только опосредованным с помощью кино? В этом случае у биографии вообще нет шансов проявиться, если она не становится элементом мысли, в частности – об этой самой биографии. Но Кирби Дик и Эйми Кофман – не столько читатели текстов, сколько кинематографисты. Хотя справедливости ради необходимо признать, что в фильме звучат обширные пассажи из текстов Деррида разного времени. Эти зачитываемые женским голосом отрывки накладываются на различные изображения: например, на сцену в парикмахерской, где в замедленном темпе Деррида подстригают его роскошную седую шевелюру (никто из зрителей потом не может вспомнить текста), или на крупный план надгробия его матери, чему соответствуют закадровые размышления. Впрочем, эти сцены, где женским голосом проговаривается философия Деррида, пожалуй, самые уязвимые в том смысле, что рефлексия наделяется аурой наглядного и в результате неизбежно психологизируется. Кажется, что даже наиболее головокружительные по своей абстрактности ходы имеют простейшую привязку: к обстоятельствам времени и места или, если угодно, к «философии» жизни. Так ре-

жиссеры, по-видимому, дают один из вариантов ответа на вопрос, что значит «показать» биографию.

Однако есть моменты, которые, по признанию Кофман, даже для Деррида оказались неожиданностью. (Вспомним порядок «грядущего».) Это те моменты, когда он не контролирует собственный образ. Эйми, Вы не можете задавать мне такие вопросы. Нет, я точно не буду отвечать на Ваш вопрос (о роли любви в философии). Разочарование, досада. Усталость. Но потом – мобилизация, переход в план «разумного» ответа (им-то и будет держаться кинематографический план). Давайте, говорит Деррида, уже настраиваясь на съемку, постараемся переформулировать Ваш вопрос. Ведь вопрос о любви – это вопрос о «qui et quoi» (еще одна пара), о том, «кого» или «что» мы любим, за «что» мы любим «кого-то». И дальше – блестящий пассаж об основах самой философии.

Нет, я не могу надеть этот пиджак, протестует Деррида. Он не подходит к брюкам. Даже если Вы и будете снимать только верхнюю часть. Замечательны переходы от «частного» (в случае Деррида – раздражения, усталости, да, скорее усталости, ведь это фильм и о стареющем человеке) к парадному, предназначенному для Другого, вернее других. Сосредоточенный взгляд, не обязательно в камеру, блеск глаз, развитие мысли прямо у нас на глазах. Деррида очень хорошо знает эту отраженную реальность. И он умеет соблазнять. Здесь он непобедим. Он вполне владеет ситуацией. И это уже из области привычного: сколько раз приходилось отвечать на вопросы, разъяснять, не соглашаться, убеждать и – начинать все сначала. Сколько раз необходимо было находить простые слова, завязывать по ходу дела интригу, интригу будущей мысли. Тут и впрямь нет неожиданности. (Что это – переход самой его философии в план «произведения»? Возможно, это тоже «видно», несмотря на то что режиссеры настроены очень дружелюбно и уважительно в отношении своего героя.)

Но, пожалуй, квинтэссенцией невысказанного, сердцевинной молчаливой биографии оказывается двойное интервью с участием жены Деррида Маргариты. (По сообщению Кофман,

Маргарита наотрез отказалась участвовать в фильме. Ее случайные появления в кадре – Жаки, ты взял ключи? До встречи, друзья, развлекайтесь – более чем пунктирны. Но вот тут, заметим, и начинают проглядывать контуры «настоящей» биографии.) Оба садятся на светлый диван. Опустив глаза, Маргарита поправляет газовый шарф, и в этом жесте читается ее покорная готовность. Так будет лучше для Жака. Они садятся на белый диван, словно одетые к выходу. (Перед этим мы слышали жалобы Деррида о том, что на съемках он чувствует себя неестественно, – когда он днем остается дома один, то ходит в пижаме и халате. А тут приходится принаряжаться.) Невидимая женщина-режиссер задает вопрос: расскажите, как вы познакомились. Неловкость. Пауза. Произносится дата. Маргарита по-прежнему смотрит куда-то вниз, не выпуская из рук конец прозрачного шарфа. Я могу называть только даты, говорит Деррида. Мы встретились тогда-то, поженились в Америке в таком-то году. Больше Вы от нас ничего не узнаете. Вопрос к Маргарите: как Вы впервые познакомились с Жаком? Маргарита вспоминает, как Жак пришел к ним на обед (или это Деррида вспоминает). Маргарита говорит: я впервые увидела Жака в снегах. Она улыбается и замолкает.

Фрагменты этого эпизода повторяются в фильме по крайней мере дважды: Деррида будет показан со спины смотрящим отснятый диалог, потом то же повторится в отстраняющем на еще одну степень показе (Деррида, смотрящий Деррида, смотрящего упомянутую сцену). Вряд ли есть необходимость так настаивать на этой сцене. Даже без рефренов она весьма откровенна: оба готовы к признанию, признание вот-вот состоится, признания не может быть. Биография никогда не равна самой себе в момент проживания, это то, что не стало – не становится – произведением, то, что меняется в самом воспоминании. Биография – это аффект. И, как таковой, он не может быть показан. Есть только его рассыпанные знаки, не знаки даже, но следы: отведенный в сторону взгляд (здесь глаза не встречаются, а тем более со зрителем), настойчивая повторяемость ответа (Вы от нас ничего не услышите). Это то, что нельзя рассказать. И не

потому, что «та» любовь прошла или же сама ситуация не предполагает особой «интимности». Это нельзя рассказать потому, что в биографии остается непере译имый остаток, остаток l'avenir, будущего в прошлом, но и будущего в его всегдашней непредвиденности. То, что не выстраивается в образ, в том числе документальный. Это и есть «фикция», то есть «неразрешимость» любви, фикция самой, если угодно, жизни.

Любовь, старость или то, что вообще остается за кадром, без слов и разъяснений, и узнать об этом можно по особому блеску глаз Деррида (вопрос о травме. Деррида не станет говорить о травме. О своем отце, прошедшем нацистские лагеря). Все это вехи биографии, которые приданы молчанию. Вдруг Деррида начинает говорить о старении тела. Что остается неизменным, спрашивает он. Глаза и руки, но не сами руки, а руки в движении, когда они охвачены жестикюляцией. В этих рассуждениях философия как будто ретируется. Она отступает перед реальностью надвигающейся смерти, возвещающей о себе через хрупкость тела, его неприкаянность, усталость. Остаются глаза и руки, зоны активного сопротивления, неизменные прибежища эмоции. В них прослеживается полнота и сила жизни, по-настоящему живой, отрицающей любую опредмеченность. Это не тело, но душа (Деррида так и говорит: «душа» – ссылаясь, правда, на традицию), то есть собственно биография, недописанная, недосказанная. Ибо пишется и «видится» она, лишь куда сохраняется незримое, или, возвращаясь к Деррида, пока продолжается любовь двух восхитительных слепцов: Нарцисса, который видит только себя, и

Эхо, которая отзывается собственным голосом, повторяя чужие речи. Что значит любовь двух слепцов?

Единственный вопрос, сознательно оставленный без всякого ответа.

