

Голая жизнь литературности и лирический неоматериализм Андрея Платонова

В своей статье «Литература чрезвычайного положения» Павел Арсеньев рассуждает о том, как социальный кризис порой вызывает в произведениях литературы тенденцию, обозначенную «возвращением к вещам». Зачинатели натуральной школы писали «физиологические» очерки городского быта. Рабкоры 1920-х документировали «факты» социалистического строительства и его великих потрясений. Шаламов вел свои рукописные «протоколы» лагерной жизни. Все эти метафоры письма предполагают стремление к объективности как к нулевой степени стиля. Но Арсеньев также убедительно показывает, как эта анти-литературная традиция оставалась глубоко связанной с литературностью. Позитивистский этос некрасовской школы породил диалектическое движение традиции «литературного позитивизма», от него отталкивался Третьяков — в попытках не просто «зафиксировать» факт, но текстуально сфабриковать его, и, позже, Шаламов — свидетельствуя о «голой жизни», но одновременно извлекая эссенцию из модернистского проекта чрезвычайного положения самого письма¹.

Итак, называть эту традицию «позитивистской» нужно с осторожностью. Стремление к документальности влечет вслед за эмпиризмом фактов возвращение к самой литературе через акт самокритики и приближения к условиям возможности ее как «голой жизни» самой литературности. В этом понимании описываемая Арсеньевым традиция полностью соответствует определению новой литературы Рансьера как «особого звена между системой значений слов и системой видимости вещей»². В девятнадцатом веке письмо расходится с социальной иерархией и становится демократически индифферентным. Автор больше не пишет

так, будто пытается привести вещи в некий порядок; вместо этого он подражает позитивистской эпистемологии (истории, геологии), «показывая и расшифровывая симптомы состояния вещей»³. Но конечный пункт этого движения от классицистического упорядочивания к расшифровке «немой речи» вещей — это авторефлексивный внутренний поворот, который обнаруживает Арсеньев в анти-литературной традиции. Мы понимаем, что литература на самом деле пребывает в своем чистейшем и максимально автономном состоянии или на пороге исчезновения — перед вещами, которые она безмолвно превращает в симптомы, или — сдачи своей территории инженерам, которые знают «как нужно писать без слов на плоти вещей»⁴.

Социальная и политическая стороны этих доводов чрезвычайно важны. Однако здесь я больше заинтересован в вопросе стиля, то есть посредничества языка. Что должно происходить со стилем в момент призыва «вернуться к вещам»? Установка на позитивистскую объективность и немую документацию или расшифровку, кажется, предполагает полное избавление от стиля. И все же противоречие, указанное Рансьером, крайне важно. Индифферентность ничего больше не упорядочивающего стиля также является его абсолютизацией. Когда литературность переводится на чрезвычайное положение, мы оказываемся в пространстве, где противоположности соприкасаются. Безмолвие и речь, прозрачность и непроницаемость, чувственное и рациональное, вещи и слова становятся неразличимыми.

Интересно сравнить последствия таких документалистских тенденций в области стиля с аналогичными направлением в философии. Как известно, в этой области не кто иной как Гуссерль призывал идти к «самим вещам», основывая школу феноменологии. Стоит заметить, однако, что феноменология возникает не как попытка присвоить научную эпистемологию, но как критический ответ на нее. Так, Гуссерль заявляет, что позитивное знание страдает от «превратного натуралистического толкования»,

1. Павел Арсеньев. Литература чрезвычайного положения // [Транслит], No.14, 2014.

2. Jacques Rancière. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Trans. Steven Corcoran. New York, Continuum, 2010. P. 155.

3. Там же. P. 161.

4. Там же. P. 165

согласно которому его эмпирические данные эквивалентны природе. С точки зрения феноменологии, напротив, отвергается любая пресуппозиция об объективной реальности, и взамен происходит рефлексия над структурой того, как переживаем этот опыт в сознании (знаменитое $\Xi\lambda\omicron\chi\eta$ или «заклучение в скобки»). По Гуссерлю, это должно было стать главным способом приближения к тому, что является данным в мире: «Если слово “позитивизм” означает, что все науки с абсолютной свободой от каких бы то ни было предрассудков основываются на “позитивном”, т.е. усматриваемым из самого первоисточника, то тогда подлинные позитивисты — это мы»⁵.

С моей точки зрения, замечательно то, что как и феноменология, так и анти-литературная традиция, описываемая Арсеньевым, обнаруживают одинаковую амбивалентность в отношении позитивизма. Обе начинаются с внешнего взгляда на вещи и движения по направлению к ним, как если бы разделяли позицию позитивистов, но затем обращаются вовнутрь, чтобы заняться рефлексией средств их восприятия или документации. Для обеих традиций решающим вопросом остается интерфейс, который одновременно разделяет и соединяет нас с миром. В результате каждая может представить себя как высший, более обширный или, по крайней мере, дополнительный к науке метод познания, способный переступить пределы того, чем является всего-лишь-эмпирическое. Обращение вовнутрь (в поисках ноэтических интенций или «голой жизни» самой литературности) позволяет ослабить инструментальную рациональность позитивистского познания («Что мы *получим* от этих вещей?») в пользу по-настоящему беспристрастного описания, которое, таким образом, имеет отношение скорее к эстетике, чем к науке.

В литературе такой поворот вовнутрь принимает форму самоподавления и самокритики — в исследованиях коммуникативного, документального

потенциала письма как медиума. В феноменологии, однако, это поле шире, оно включает весь когнитивно-опытный аппарат. Это объясняет, почему феноменологическое письмо оказывается богаче стилистически и свободнее в использовании метафоры, задействует все ресурсы языка для описания реальности по ту сторону объективно данного. В самом деле, феноменологический поворот закладывает основу для целой новой традиции письма — той, что, будучи литературной, все же не имеет потребности в критике условий возможности литературы. Хайдеггер, Сартр, Мерло-Понти, Левинас — все они — выдающиеся стилисты. Но только начиная с Деррида, континентальная философия реализует критику своих собственных средств выражения, и неудивительно, что Деррида начинает с обращения к Гуссерлю.

Сегодня можно говорить о новой волне «возвращения к вещам» в философии и теории; «новый материализм» снова ищет пути преодоления дуализма мышления, которое отделяет нас от мира. Эта новая, крайне влиятельная тенденция сосредотачивается на материи, утверждая в целом, что мы не должны больше воспринимать ее как инертное, пассивное вещество, подчиненное жизни разума. Вместо этого, если мы уделим пристальное внимание материальному источнику жизни, материальности тел и среды, концепт витальности сможет быть расширен, чтобы охватить все роды машинных ассамбляжей, алеаторных встреч или онтологических событий — упраздняя связь между одушевленным и органическим⁶. Как новая отрасль академической теории новый материализм пытается заполнить лакуну, образовавшуюся в результате упадка культурологии, критики идеологии и техники анализа текста. Он находит свои корни, в первую очередь, в наследии Делеза и двух его героев, Спинозы и Бергсона, и также имеет в качестве близких союзников последователей теории аффекта, спекулятивного реализма, и акторно-сетевой теории Латура.

Интересно, что некоторые из ученых этого круга обнаруживают связи с производственной и фактографической стратегиями, которыми также заинтересован и Арсеньев. Сергей Ушакин, например, предвзрывает первый из двух тематических блоков НЛО «Объекты аффекта» словами: “тем, кто знаком с интеллектуальными дебатами в России 1920-х годов, сегодняшние призывы новых материалистов вернуть жизнь вещи могут показаться несколько вторичными.”

5. Э. Гуссерль, Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: «Дом интеллектуальной книги» 1999. С. 55

6. См. Jane Bennett. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, Duke University Press, 2010; Pheng Cheah. *Mattering // Diacritics*, No. 26.1, 1996; Diana Coole and Samantha Frost, eds. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham, Duke University Press, 2010; Elizabeth Grosz. *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham, Duke University Press, 2011; and idem. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York, Columbia University Press, 2008.

В продолжении он приводит цитаты из Арватова, Родченко, Лисицкого и Третьякова по поводу необходимости снять с вещей кандалы пассивной объективации и «динамизировать» их, обращаясь с ними как с *товарищами* и записывая их *биографию*⁷.

Однако эту параллель возможно длить только до определенного предела. Ведь новый материализм является теорией эпохи конца модернити, а не модернизационным призывом, нацеленным на то, чтобы настигнуть и обогнать декадентскую буржуазию. Вместо того, чтобы описывать технику производства, которая свидетельствует о великом становлении социализма, и содействовать ей, новый материализм призывает к аффективному участию в потоках материальной агентности (агенсу), которые обнаруживаются в ямах и кучах заброшенных инфраструктур пост-индустриального капитализма.

Что касается стиля, эта последняя тенденция, несомненно, часть той же дескриптивной традиции, что и феноменология. Взять, к примеру, следующий отрывок из первой главы «Подвижной материи» Джейн Беннет:

Солнечным утром четверга 4 июня в Балтиморе, в переулке Колд Спринг, напротив «Бейглов Сэма» на водопроводной решетке над дренажной трубой, ведущей к Чесапикскому заливу, лежало:

- одна большая мужская черная пластиковая перчатка для малярных работ
 - один плотный коврик из дубовой пыльцы
 - одна мертвая крыса без видимых повреждений
 - одна белая крышка от пластиковой бутылки
 - одна гладкая деревянная палка
- Перчатка, пыльца, крыса, крышка, палка. Когда я наткнулась на эти предметы, они колебались взад-вперед между мусором и вещью — между, с одной стороны, хламом, который ничего не означает, за исключением разве что деятельности человека (занятия рабочего, жеста мусорщика, успешного воздействия крысиного яда) и с другой стороны, хламом, овладевшим вниманием по праву, как существующего за пределами ассоциаций с человеческими замыслами, привычками или планами. И, во-вторых, хлам предъясвлял свою вещественную силу: он бросал вызов,

даже если я не совсем понимала чему.

И в конце концов, он меня взволновал: мертвая (или всего лишь спящая?) крыса вызвала у меня отвращение, мусор вселил в меня огорчение, и я испытала что-то еще: безымянное осознание невозможной неповторимости именно *этой* крысы, именно *такой* компоновки пыльцы, именно *этой* удивительно банальной, выпущенной в массовое потребление пластиковой крышки от бутылки из-под воды⁸.

Как тут очевидно, описания новых материалистов вполне лиричны, они стремятся выразить то, что обыденная речь скрывает, или даже вызвать аффекты в читателе, которые и подражают повседневному опыту и, одновременно, выходят за его пределы. И хотя подобные тексты стилистически отсылают, в первую очередь, к Делезу (а феноменологическая точность никогда не является их главной целью), этот отрывок также демонстрирует четкое сходство с феноменологической редукцией, снимая аффекты слой за слоем (организованные эмоции — отвращение, огорчение — отпадают первыми) с тем, чтобы добиться «невозможной неповторимости» самих вещей. В то же время, однако, сосредоточение на аффекте (в противоположность более формализованным структурам) выдвигает такие описания далеко за пределы сознания. Такое исследование материальной взаимосвязи имеет цель не только в размытии границ между материей и жизнью сознания. Оно также пытается уничтожить антропоцентризм, который определяет только человека как агента. Для новых материалистов силой обладают сами вещи. Они бросают нам вызов.

Итак, то, с чем мы имеем дело, это письмо и мысль, вновь совершающие позитивистские ходы, но в то же время отказывающиеся от инструментализации полученных «данных». Вместо этого, они опять предпочитают такую обращенность вовнутрь, ориентированную вовне. Но новый материализм пошел по этому пути дальше, чем некогда феноменология и фактография, так как он делает сильный акцент на переопределении агентности и силы как универсальной характеристики материального мира, опровергая любую лестницу бытия, на которой человек оказывается высшей ступенью. Когда обращение вовнутрь ведет только к рою аффектов, напряжение, которое сначала питало попытки преодолеть дуализм мышления, оказывается давно забытым.

7. Сергей Ушакин. Динамизирующая вещь. // Новое литературное обозрение, No. 120, 2013.

8. Jane Bennet. Vibrant Matter. P. 4

Специфическим результатом такого лирического позитивизма является разрыв связи с обращенностью вовнутрь (ориентированной вовне) современной литературы как таковой — ее следованием за тем, что мы называем голой жизнью литературности. Новый материализм снимает с человеческого сознания и культуры качество предмета исследования, и, таким образом, практически отождествляет причастность к самоподавлению выразительного медиума с антропоцентрическим самокопанием. В результате стиль освобожден от строгих требований критики. Без сомнения, именно это служит причиной того, что эти теоретические тексты могут быть в высшей степени литературными. Описание и критика средств выражения больше не связаны. Наоборот, они теперь находятся по разные стороны баррикад.

Как Латур и его последователи, новый материализм выступает против стратегий «радикального конструктивизма» и «демистификации», которые заложили основу критической теории и исследований культуры (cultural studies)⁹. Хотя новые материалисты порой одобряют на словах критику дискурсов и структур власти, они твердо верят, что их теория более согласована с потребностями настоящего времени. Сдвиг в пост-фордистском капитализме от производства товаров к формам аффективного труда, крах аналоговой цивилизации, вызванный цифровой революцией, развитие биотехнологии и, благодаря этому, стирание концептуальных и политических граней жизни — все это влечет за собой постгуманизм, уделяющий меньше внимания символическим механизмам и больше — материальным составляющим нашего дивного нового мира. На самом основном уровне этот сдвиг знаменует смену политики отрицания чем-то более утвердительным — воспевающим богатство материальных потоков и волнующую власть вещей. Новый материалист больше не одержим разрывами, лакунами и апориями, в которых разоблачается картезианский субъект: вместо этого он преследует политическую действенность вне субъекта в гетерогенном мире размножения, различия и избытка.

9. Diana Coole and Samantha Frost, eds. *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham, Duke University Press, 2010, P. 3. Jane Bennett. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, Duke University Press, 2010, P. xiv.

10. Анри Бергсон. *Творческая эволюция. Материя и память*. Минск, Харвест, 1999. С. 263.

Очень важно понимать, что такие суждения о радикальном, эпохальном разделении между материей и критикой появились совсем недавно, и они вызывают много вопросов (e.g. они сопротивляются неолиберализму или являются только его симптомом?) Исходя из этого, я бы хотел обратиться к философии Бергсона, так как она содержит все разнообразие интеллектуальных и эстетических направлений, о которых я до сих пор рассуждал. Бергсон оказал довольно неоднозначное, но бесспорное влияние на феноменологию, особенно во Франции; на него часто ссылаются как на источник краеугольного камня литературной самокритики — русской формалистской идеи; и на его трудах основываются (либо через Делеза, либо напрямую) работы новых материалистов. Возвращение к Бергсону в свете настоящего раскола между новым материализмом и старым конструктивизмом должно помочь достичь рельефности того, о чем здесь идет речь.

Как и новые материалисты, Бергсон твердо верил в стиль и был виртуозом описания, позже ставшего известным как феноменологическая дескрипция. Но в то же время он был большим иконоборцом, и многие из самых страстных моментов его работ посвящены критике сознания и попытке приблизиться к первым данным опыта за рамками позитивизма. Таким образом, Бергсон полагает язык, социализацию, инструментальный разум основами эволюции человечества, но он также сетует по поводу их искажения реальности. Человек нуждается в опространствливании времени, делении на части любого движения, дроблении настоящего на дискретные, гомогенные сегменты и объекты. В этом гомогенном утилитарном мире вещи становятся предсказуемыми предметами манипуляции. За всей фальшью наших символов и вещей пролегает правда темпорального существования — разнообразие разных ритмов длительности, продолжительные движения и колебания, «непрерывный рост и бесконечное творчество»¹⁰.

И иммобилизация, и длительность играют свою роль в сознании для Бергсона, определяя континуум материи и мышления, перцепции и памяти. Посредством перцепции ритмы материи проникают напрямую в наши тела, но только сообразно тем аспектам, которые могут влиять на нас или испытывать влияние с нашей стороны. Из материи восприятие вычленяет репрезентативные образы — объекты потенциального использования или опасности. Но перцепция — это только половина

сознания. Другая часть — это память, которая определяется ритмом нашей собственной длительности. В каждом акте подлинной воли мы сжимаем всю полноту нашего прошлого опыта, проецируя интерпретативные образы памяти на настоящее. Таким образом, в материи возникают объектные образы перцепции, в то время как в памяти возникают символы и идеи, позволяющие их понимание. Вся деятельность — это смесь этих двух процессов, которые сталкиваются в теле в качестве аффектов и импульсов к пониманию и действию, помещая нас на порог между жизнью ума и материей.

Каждая веха континуума может быть ослабленной, в случае нашего отказа от утилитарности действия. Со стороны перцепции, ослабление означает подчинение человека «бессчисленным колебаниям» материи «соединенн[ой] в непрерывной слитности, солидарн[ой] между собой и разбегающ[ейся] дрожью по всем направлениям»¹¹. В противоположность, со стороны памяти, ослабление означает уход от материи к прошлому, рассмотрение образов как не имеющих никакого отношения к потребностям настоящего. Для этого «надобно иметь способность отвлекаться от действия в настоящем, надобно уметь ценить бесполезное, надобно хотеть мечтать»¹². В обоих случаях ослабление включает пренебрежение к жизни, освобождающее нас от искажений инструментального сознания, но и также лишаящее нас свободы. Сжатие длительности до состояния интенсивности, дробление настоящего при помощи восприятия и отвердевание его в понятные качества с помощью памяти — вот, что наделяет жизнь властью индетерминации, и, следовательно, «через петли необходимости» делает новаторство и выбор возможными¹³.

Цель философского метода Бергсона — то, что он называет интуицией — не заменить активную свободу пассивным сном, но дополнить свободное действие подлинным знанием. Интуитивное знание одновременно хранит свободу, не допуская снижения интенсивности внутреннего мира, и способствует отзывчивости к внешнему миру и всему многообразию длительностей, среди которых мы живем и действуем. Главный объект его критики — это тенденция к автоматизации действия и восприятия, которые порождены инструментальным сознанием. Точно как животный инстинкт предполагает работу мозга

без вмешательства памяти, повторяя реакции на раздражитель без всякой свободы выбора, работа памяти также может быть сокращена до только лишь привычек, пока наша деятельность вовлечена в механизмы, которым необходим всего один верный раздражитель, чтобы запуститься. Интуиция позволяет нам вернуть

волю в наши действия, существуя не только в точке пересечения тела и материи, но пользуясь всем нашим прошлым. И только на этом уровне сознания наш потенциал длительности возможен как протяжение творческого порыва или *élan vital* вселенной в целом.

Философия Бергсона, таким образом, очевидно разделяет идеал позитивной науки и

самокритики литературы, рассмотренный выше, дополненный дескриптивным свойством обращенности вовнутрь (интуиции). Однако современный раскол нового материализма и старого конструктивизма вскрывает расхождение в прочтении его наследия, которое созревает на протяжении 20 века и только сейчас переживающая страду.

Популярность Бергсона вредила его репутации, другие философы 20-30-х годов относились к нему предвзято, идентифицируя его с вульгарными конспектами его идей. Впоследствии его влияние в основном распространилось на круг художников и писателей, особенно на авангардных, тех, кто использовал его идеи в поддержку собственной критики основ искусства. Бергсона чествовали за силу отрицания — в борьбе с автоматизированной перцепцией и (до некоторой степени преувеличенно) с инструментальным разумом. Классическое изложение негативного бергсонизма, без сомнения, представлено в работе В. Шкловского «Искусство как прием», в которой он критикует «алгебраический метод мышления», мешающий нам истинно *видеть* вещи вместо простого *узнавания* их. «Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны»¹⁴. Задача искусства, соответственно, состоит в том, чтобы остранить восприятие, позволить нам постигать процессы становления, нежели стабильные образы вещей.

11. Там же. С. 626.

12. Там же. С. 487.

13. Там же. С. 668.

14. В. Шкловский. Искусство как прием. <http://www.opozaz.ru/manifests/kakpriem.html>

В то же время ранний манифест самокритической эстетики Шкловского также содержит множество переключек с бергсонизмом новых материалистов. Их Бергсон, конечно, более утвердительно, он более ориентирован на многообразие длительностей за завесой инструментального сознания, чем на методах избавления опыта от его доминирования. Новые материалисты заинтересованы обещанной Бергсоном мыслью (или письмом), чувствительной ко всем ритмам, всем уровням витальности — включая ту, на которой находится материя — как бы она ни была ослаблена или сжата в своей интенсивности. Шкловский также разделяет этот интерес, особенно когда он сообщает, что цель искусства — «вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, [и...] делать камень каменным»¹⁵.

Эта связь утвердительно бергсонизма и авангардной критики просуществовала многие годы; это как раз то, что Ушакин определяет как общее в новых материалистах и производственных. Тем не менее, в конечном итоге, возвращение ощущения жизни вещей было вытеснено восстановлением или охраной автономной жизни самого искусства. Перед тем, как поднимать вопрос о каменности камня, искусство должно было произвести критику самого себя, остраниться, «обнажить» свои приемы и условия возможности. Свободное аутентичное восприятие вторично по отношению к ощущению того, как произведения искусства сделаны. Благодаря «Немой речи» Рансьера мы знаем об исходной точке этой эстетической траектории в XIX веке, об этом же и арсеньевское прочтение Шаламова — хорошая дескрипция ее самой крайней точки. Та же традиция производит и логику конструктивистской критики, которая довлеет над гуманитарными науками на протяжении второй половины двадцатого века.

Итак, негативное бергсонизма подхвачено традицией современной эстетики, в то время как утвердительно бергсонизма — его интуитивный метод и его чувство стиля — дает развитие феноменологическому описанию, пока в 1960-х Делез не решает

воскресить Бергсона (или «содомизировать» его, как он позже писал¹⁶). Негативная традиция, работая над символическими образами и образами памяти, которые существуют между нами и реальным, критикует автоматизацию этого интерфейса и фокусируется на самоотрицании структуры субъективности. Утвердительно традиция, напротив, преследует каменность камня и, в конце концов, в современный разгар постгуманизма, находит способ устранить субъект полностью. В самом деле, делезианская традиция совершает странную инверсию εἰποῦσι Гуссерля — заключая в скобки не непосредственность реального (которое, конечно, является его основной целью), но самого субъекта.

Эти два пути часто пересекаются в ходе XXго века, но сейчас как будто звучит требование выбрать один из них. Письмо (неважно теоретическое или художественное) может либо изолировать свою собственную символическую власть, либо утверждать жизненные силы, которые лежат за пределами любого принципа автономности критики. Такая критика сейчас представляется скорее препятствием, чем помощником в попытке произвести альтернативную эпистемологию, дополнительную к эпистемологии позитивных наук. Искусство и теория должны отказаться от своей любви к иронии или беспристрастности (как «последнему прибежищу» трансцендентального разума), если им предстоит глубоко увязнуть в *сетях вещей*, в большей степени обвораживающих нас, чем ожидающих остранения.

Итак, Бергсон отмечает момент перед проявлением нынешнего раскола между обвораживающим торжеством материализма и остраивающим конструктивизмом критики. Исследуя наследие этого философа, однако, нетрудно проследить, как этот раскол возник и впоследствии укоренился в современной теории. Для этого я хочу вернуться к эпохе модернизма и проанализировать практику другого мыслителя и искусного стилиста — Андрея Платонова — который, как и Бергсон, допускал союз этих двух воюющих сторон, хотя и весьма своеобразным способом. Возможно, платоновская альтернатива бергсонизму поможет нам преодолеть существующий тупик.

Мы также можем согласиться с включением Платонова в позитивистскую/антипозитивистскую (литературную/антилитературную) традицию, которую описывает Арсеньев¹⁷. Советский писатель явно выбирает ориентацию вовне, «путешествие с открытым (к реальности) сердцем». Его тексты всегда основаны на реальной истории строительства социализма

15. Там же.

16. Gilles Deleuze. Letter to a Harsh Critic. // Negotiations, 1972-1990. Trans. Martin Joughin. New York, Columbia University Press, 1990.

17. Арсеньев коротко затрагивает Платонова и в указанном эссе о Шаламове и в сноске к анонсу этого номера [Транслит]. См. с. 2-4.

(включая постоянные для него идеологические колебания), и он часто писал на специфические темы, заказанные партией (е.г. реконструкция Москвы, советский Туркменистан, и т.д.). Но во внутренней обращенности он производил решительно идиосинкратическое описание этой реальности.

Как уже часто замечалось, стиль Платонова — который Арсеньев, к примеру, предлагает называть «коммунизмом речи» — придает тот же вес словам, фразам и идеологемам советской реальности, что и настоящим объектам¹⁸. Но неправильно было бы считать, что язык в его случае посягает на место (материальной) реальности; напротив, мир платоновского текста остается изобилующим материей. Языковые элементы прямо-таки теснятся среди материальных вещей, как если бы они сами были предметами. Одна из причин этой индивидуальной черты — это невероятная сдержанность Платонова касательно аффективного заряда его прозы. Его письмо всегда бесстрастно — сухо и плоско. В результате, фрагменты реальности, описываемые им, собираются вместе способами, которые могут показаться крайне сюрреалистичными или гротескными с точки зрения объективного содержания (*énoncé*), и в то же время полностью «нормальными» на перформативном уровне стиля (*énonciation*). Как если бы, инвертируя диктум Шкловского, Платонов позволил читателю узнать странные явления или действия без фактического видения их¹⁹.

Таким своеобразным способом стремится Платонов к нулевой степени стиля (порождая, разумеется, при этом один из самых особенных стилей русской прозы), его собственной «обращенности вовнутрь, ориентированной вовне», или по направлению к голой жизни литературности. Но действительно ли это обращенность вовнутрь? На самом деле, это часто напоминает стилистическую попытку сломать границу между субъектами и объектами, как между человеческими и нечеловеческими агентами — другими словами, что-то, что очень походит на практику новых материалистов. Действительно, во всех своих работах Платонов переступает порог между жизнью и материей так же свободно, как наши пост-делезианские товарищи. Тела в мире Платонова сделаны из материи, а жизнь пребывает в постоянном контакте с материальными силами. Зона этого контакта локализуется в аффектах и импульсах, проникающих и смещающих границы субъекта.

Однако разница в том, что в платоновском мире мы находим очень мало материалистского восторга. Рассмотрим конкретный пример его незаконченного романа «Счастливая Москва», над которым Платонов работал с 1933 по 1936 год, в ответ на призывы правительства писать о новой советской столице. Здесь вместо подвижных ассамбляжей Платонов, главным образом, находит то, что он называет «обездоленным веществом»²⁰. Это глубокое, тяжеловесное чувство бедности, заливающее материальное существование, бедности, которая затрагивает жизни людей через «нечистоты», которые они едят, через их «засаленные, насквозь прочеловеченные одеяла», через запах «безжизненност[и] томящегося человеческого тела», которым пропитан воздух в райвоенкоматах, и через саму душу человека, найденную одним персонажем в пустом участке кишок между пищей и калом²¹.

Эротическое желание ведет к той же обездоленной жизни материи. Роман повествует о молодой парашютистке из первого постреволюционного поколения — Москве Честновой — и о множестве мужчин, тяжело страдающих от любви к ней. Трое из этих мужчин — правительственный чиновник, инженер и хирург — мало обещают как любовники, поскольку тяжело работают днем и ночью, изнуряя свой дух и пренебрегая телом, ради того, чтобы построить социализм. Когда их настигает любовь, они очень удивлены тем, что она не утешает, но только усиливает боль бытия. В одной из сцен инженер Сарториус облизывает туфлю Москвы, чувствует, что может любить даже ее отходы и, в конце концов, «поспешно истрчивает вместе с ней часть своей жизни», пока она лежит на земле лицом вниз²². Хирург Самбикин, который посвящает свое свободное время извлечению эликсира бессмертия из трупов, влюбляется в Москву, когда ампутирует ей поврежденную ногу. После того, как операция закончена, он посылает ногу к себе домой для подозрительных целей. Со временем Москва тоже испытает страдания от

18. Арсеньев. Литература чрезвычайного положения. С. 46.

19. См.: О. Меерсон. Свободная вещь. Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1997; а также В. Подорога. Евнух души. Позиция чтения и мир Платонова. // Параллели, 1991, Вып. 2. С. 33-81.

20. А. Платонов. Счастливая Москва. Роман, повесть, рассказы. М., Время, 2011. С. 62.

21. Там же. С. 19, 15, 24.

22. Там же. С. 51

обездоленного желания. В одном из эпизодов она стоит в туалете коммунальной квартиры, слушая, как в соседней комнате пара занимается сексом. Она прижимает ухо к канализационной трубе, ее сердце бешено бьется, и она осознает, что секс — это неизъяснимая грусть, даже для постороннего.

Однако, как было замечено ранее, ни одна из этих деталей не делает роман гротескным, так как сладострастного наслаждения ими (или же иронической отстраненности) в самом письме не присутствует. Вместо этого бедные встречи жизни и материи связаны с желанием социализма. Как говорит один из героев: «Когда всего мало, то, значит, бедность, а ее надо охранять тем более, это самое драгоценное». Но все же драгоценность бедности амбивалентна. Иногда это выглядит, как звериная хищность голодного бедняка, а иногда представляется позывом обрести коллективное тело. Невозможное, неутолимое желание Москва вызывает в мужчинах — это, очевидно, коллективная жажда, и ее «большое непонятное тело» зачастую сравнивается с городом, чье имя она носит. Сарториус тоже проводит какое-то время, прислонясь к коммунальной канализационной трубе, слушая перебойный поток сточной воды, туалетный шум («знаменуя работу могучего водопровода»), и все приглушенные звуки происходящего вокруг него — «мелкие, но непрерывные и необходимые [события]. Так что ночь была загружена жизнью и действием равносильно дню». Позже он понимает «насколько он беден, обладая лишь единственным, замкнутым со всех сторон туловищем»²³.

Даже запертые в своих одиноких, голодных туловищах, герои «Счастливой Москвы» соединены друг с другом темной энергией, тем, что Платонов обычно называет «тоска» — тупая боль, которая может варьировать свою интенсивность от скуки до мучительной жажды, колеблющейся между переходностью (тоской по конкретному человеку или месту) и не-переходностью (изнеможением от беспредметной тоски). Та же темная энергия бедности пронизывает материальный мир, пересекая черту между жизнью и материей, с равнодушием вдыхая жизнь в объекты и осведомляя живых существ о том, что смерть это не будущее завершение, а непрерывный процесс, в который они уже вовлечены.

23. Там же. С. 88, 50, 90.

24. Там же. С. 32-33.

25. Там же. С. 106.

В одной из первых сцен романа, Самбикин делает операцию на мозге мальчика, и пока ребенок скользит по направлению к смерти, он видит объекты:

он видел предметы, всю сумму своих впечатлений, — эти предметы мчались мимо него и он узнавал их: вот забытый гвоздь, который он держал в руках давно, гвоздь теперь заржавел, стал старый, вот черная маленькая собака, с ней он играл когда-то на дворе — она лежит мертвая в мусоре, с разбитой стеклянной банкой на голове, вот железная крыша на низком сарае, он влезал на нее, чтобы смотреть с высоты, она пустая сейчас, и железо скучает по нем, а его долго нет; [...] мальчик вздрогнул, все предметы, знавшие его, заплакали по нем, и сон его воспоминаний исчез²⁴.

Процесс смерти становится финальным взрывом образов памяти, так как мальчик вспоминает все вещи, которые он знал и которые знали его. Он ощущает тоску предметов по нему, за то внимание, которое он им выказывал. К концу романа этот образ предметов, наделенных сознанием, вернется, снова связанный со смертью ребенка. Сарториус, наконец, оставил свою любовь к Москве — на самом деле, он отказался от всей своей личности, купив на рынке паспорт человека по имени Груняхин, — так он смог сбросить обнищавшую индивидуальность, чтобы заменить ее другой. Сарториус — теперь Груняхин — узнает о женщине, чей муж покинул ее ради молодой красавицы, и после этого их сын застрелился. Груняхин навещает огорченную женщину, и когда он уходит:

хозяйка внезапно обернулась в пустоту своей комнаты. Груняхин внезапно оглянулся туда же, и ему показалось, что все предметы стали вдруг подобиями, искажениями какого-то знакомого, общего человека, может быть — его самого, все они, значит, обратили свое внимание на присутствующих людей и угромо усмехнулись на всех своим неясным лицом и положением²⁵.

В этом отрывке мы видим, как тоска может действовать сама по себе, как некое внимание, собирающее людей и предметы вместе, в их страдании — не через комфортную близость, но через странное подобие (*strange familiarity*), заставляющее удивляться. Это странное

подобие — которое также может быть определено как аффект тоски, подвешенный между остранением и обворожением — именно то, что Платонов считает вкладом искусства в строительство социализма.

Здесь будет полезно рассмотреть собственную версию Платонова бергсонизанской критики инструментального разума. В эссе 1934 года «О первой социалистической трагедии» Платонов описывает диалектику природы и техники, в которой попытка извлечь выгоду из природы, манипулировать всем полезным, что есть у земли, неизбежно пресекается природной скупостью. Природа сопротивляется нашим попыткам ее эксплуатировать, и это сопротивление производит диалектический ход истории и технологического прогресса. Платонов включает социальную организацию и идеологию в свое понимание техники, и он видит ее встречу с природой как конфликт, который будет только разрастаться. Если «древняя жизнь» пре-модерна «еще могла добывать себе необходимое из отходов и извержений стихийных сил и веществ», теперь «мы лезем внутрь мира» чтобы добыть ресурсы, «а он давит нас в ответ с равнозначной силой». Платонов предполагает, что придет день и техника позволит изменить фундаментальный принцип природы, получить «убогий добавок» $n+1$ где n — это то, что вложено. Но это далекая мечта, и теперь задача социализма и социалистического искусства подкрепить нас, помочь нам терпеть и сохранить скромность перед этими диалектическими силами. Игнорировать их, воображая, что жизнь и так хороша и что можно насытиться в мире изобилия, — то же самое, что представлять положение мыши, привлеченной салом в мышеловке, или ребенка, держащим конфеты, которые растают прежде, чем он сможет их съесть, или слепых, совокупающихся в крапиве²⁶.

Другими словами, платоновский подход к инструментальному разуму не является ни процессом саморефлексивной критики, ни попыткой откинуть завесу с мира вещей. Как наивность утопических усилий побороть природу, так и аффективное разнообразие материи и жизни — уже очевидны для него. Задача искусства не в том, чтобы дополнить инструментальное сознание или освободить нас от него, но содействовать чувствительности

к диалектике, в которой оно подвешено — между возрастающими силами прогресса и равнозначными силами нашего падения в обездоленную бедность.

Новые материалисты хотят показать, как жизнь всегда открыта гетерогенным вибрациям материи, не принимая во внимание никаких свидетельствований инструментального сознания об обратном. Конструктивизм, в противоположность, настроен на работу с механизмами и структурами, которые преграждают путь этому миру, и сосредотачивается на собственной нестабильности и бесконечном само-различающем движении в сторону нулевой степени. Неудивительно, что в таком случае, когда мир, спрятанный за завесой языка, социальных институтов и идеологии, обнажается в таких поздних авангардистских проектах, как психоанализ Лакана или деконструкция, то он чаще всего представлен бездной радикального различия — невыразимым Реальным или следами — а не делезианским размножением сингулярностей, детерриториализацией, и способами «становления-другим».

Платонов, однако, объединяет оба эти вида различия. С точки зрения инструментального разума, тоска открывает пропасть различия, как энтропическую бездну, которая подрывает все конструктивные устремления. Но с точки зрения самой тоски, субъект видит — насколько бы ни было смутно — что-то более гетерогенное и разнообразное. Это целый мир существ, плавающих в бездне и по-своему борющихся за то, чтобы оставаться на плаву. Однако очень важно, что Платонов не позволяет себе попасться в мышеловку, в которой такие видения предполагаются либо как дополнение к науке, продолжающей свое движение, либо как альтернатива, которая должна остановить ее (науку) на своем пути. Искусство — это черный хлеб — как часто говорил Платонов — а не сало. Оно подкрепляет нас, пока жестокая диалектика, в которую мы уже пойманы, завершает свое движение, и после него наука и мир материи будут взаимодействовать совершенно новыми и непредсказуемыми способами.

Во всех этих течениях модернистской литературы и философии есть некоторый юбрис, который соединяет их с позитивистской эпистемологией. Они раздвигают рамки человека (путем бурения, обращенного вовнутрь), и все же они никогда не отделяются от центральной гуманистической идеологии

26. <http://platonov-ap.ru/publ/o-pervoy-socialisticheskoy-tragedii>

прогресса, понятого как творческая эволюция, остраивающая критика или обвораживающая эмансипация вещей. Да и откровенно постгуманистские теоретики нового материализма, конечно, так же одержимы человеком, как и все остальные.

Платонов, наоборот, — подлинный ученый и инженер-изобретатель — развивает гуманизм с перфорированными, постгуманистическими границами, никуда нас не ведя, поскольку мы уже там, где надо. Наука опирается на природу, а природа толкает ее обратно — плечо в плечо — и они продолжают вести себя подобным образом, должны продолжить, пока диалектика не созреет и социалистическое терпение, наконец, не принесет свои плоды. Искусство и философия не смогут ни ускорить, ни остановить этот процесс. Их задача состоит в том, чтобы подкреплять нас в этом разломе до тех пор, пока он не зарастет и не исцелится.

Авторизованный перевод Екатерины Захарькив