

Борисов О.С.
Пост-музей,
или переписывая заново статью Н.Ф. Федорова о смысле и назначении музея в диссеминации психологической антропологии.¹

Основное противоречие, на которое указывает автор и которое требует разрешения – это двойное понимание музея: «музей, в смысле презрения» (сдать в архив, музей, как нечто уже мертвое), и «музей, в смысле почтения» (музей есть последний остаток культа предков).

1. [Бездействие составляет участь всего сдаваемого в музей. И можно ли продлить употребление каких бы то ни было произведений, вынужденное прекращение которого вызывает сожаление? Иными словами продление жизни всему сдаваемому в музей есть прямой его смысл и назначение, однако сдача в него, хотя бы и сопровождаемая художественным или ученым, но все-таки мертвым, восстановлением, есть сдача его в могилу.

Поскольку прогресс (борьба) есть вытеснение живого, поставляющее столько жертв музею, и чем прогресс обильнее, тем богаче хранилище, то он есть именно производство мертвых вещей (ад).]²

/Результатом этой борьбы является произведение, знаменующее собой и суммирующее процессы, приведенные к результату, но коль результат уже был достигнут, то энергия, его запускающая, уже овеществилась, оформилась, «закостенела» и требует новой кристаллизации. Она требует ее тогда, когда была утрачена связь вещи с контекстом, составленным переживанием, запускающим результирующий процесс. Восстановление контекста, а, следовательно, оживление вещи возможно лишь регрессивно, воспроизводством переживания, которое еще может некоторое время восполняться ритуализацией вещи, но до того предела, за которым последует дисперсия ритуала, связанная с тем, что он перестает отзываться на сигналы, монтирующие вещь в ритуал. Но вместо того чтобы деконструировать ритуал, реализуется тенденция конструирования вещи, более полно выражающей переживаемый контекст. Новая вещь принуждена, следовательно, восстанавливать переживание, то исходное переживание, память о котором есть источник действия, завершить которое заново намерено неудовлетворенное результатом повествование. Начиная каждый раз заново, окончательное утверждение стремится попасть в такой предел формы, за которым откроется полнота существования, но она всякий раз рассеивается, поскольку в ней потенциально присутствует многообразие форм./

2. [Музей же, если и есть рай, то проективный, так как он есть собиране под видом старых вещей душ умерших. Но эти души открываются лишь для имеющих душу. Для музея человек бесконечно выше вещи, для фабричной цивилизации – вещь выше человека. Выше ветоши, сохраняемой в музее, только прах, останки умерших, как и выше музея – только могила, если сам музей не станет превращенным в него кладбищем.]

¹ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. // Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. – С. 576 – 604.

² В квадратных скобках реминисценции из Федорова.

В вещах сублимируется душа автора-творца. Она открывается в вещи тем неведомым способом, о котором не знает ни автор, ни реципиент. Автор не знает потому, что все, что находится в вещи, всегда много больше того, что автор туда хотел вложить, а реципиент – видит в вещи лишь то, что в состоянии увидеть, то, что открывается в нем самом. Таким образом, вещь *вскрывает* реципиента, и с разным градиентом силы: от «полного безразличия» до такого градиента вскрытия, который взрывает его и разбрасывает на осколки, требующие восстановления, или переворачивает всю систему его координат.

Все, что находится в вещи, всегда много больше того, что автор туда хотел заложить. Много больше, потому что его креативность помимо осознанных целеполаганий включает в себя спонтанный процесс смыслонаведения, который по прошествии времени, когда он выйдет из него, возможно деконструировать и самому автору, уже соотнесенному с вещью как сторонний наблюдатель. Благодаря такому выведению он может разглядывать или взрывать в вещи прежнего себя. Вещи, таким образом, являются результирующими концентратами или узловыми моментами сходящихся в пучок лучей движения души к себе самой. И если этот опыт вещи окажется включающим в себя опыт включенных в нее смыслонаводящих конструкций, то вещь состоялась как преходящая форма души.

Реципиент видит в вещи лишь то, что в состоянии увидеть. Реципиент в состоянии увидеть, как сквозь вещь раскрываются его собственные смыслонаведения; как вещь будирует в нем нечто, что отсылает за пределы самого себя. «Образы визионеров [...] почерпнуты из одного источника, воды которого текут не в одном только месте; все это заложено в душе очень многих людей, так как символы, проистекающие отсюда, слишком типичны, чтобы принадлежать только отдельным лицам».³ Так реципиент становится со-автором вещи, продлевая ей жизнь. Нечто подобное в египетской культуре отводилось имени умершего, пока *первое* помнят и произносят, *последний* жив.

Вещь, становясь экспонатом музея, оказывается бесконечно ниже человека. Экспонируемая вещь находится вне контекста, даже если когда она поставлена на то же место среди прочих вещей. Контекст вещи составляют реципиент-соавтор или автор-творец, и *извлечение их душ из вещи*, когда их самих уже нет, под силу только актору, включающему вещь в пространство присвоенного/одухотворенного текста, где перформированная, она обретает смысл.

Вещь живая человеку тождественна. Она не исключена из ткани бытия, а составляет эту ткань, поскольку прикровенна ему. Но выше человека вещь становится тогда, когда *подчиняет* себе, когда возникают разрывы между человеком и вещью, когда они все дальше расходятся друг с другом, когда вещь приобретает *самостоятельный* голос, сужая поле свободного движения. Когда формулировку распадающегося тождества можно представить в виде

³ Юнг К.Г. Символы трансформации. М.: АСТ, 2008. – С. 190.

формулы: А есть А, тождественное Б, но *само* Б не тождественно А – одностороннее синтетическое тождество, где *само* – 1) принцип объективирования и 2) как некоммутативность тождества и полярность – принцип свободного выбора. Это формула (форма) самого греха – 1. «формальная», 2. «материальная». (Жизнь есть жизнь, тождественная мысли о ней, но **сама** мысль о жизни не тождественна жизни – Я живу сейчас, думаю о своей жизни и вспоминаю ее тоже сейчас, но содержание моей мысли и воспоминания относятся к тому, что уже прошло, к не сейчас).⁴ «В абстрактной формуле тождества А можно назвать ноуменальным субъектом; Б поскольку А тождественно ему, – ноуменальный объект; **само** Б, поскольку оно не тождественно А – интенциональный объект. Интенциональный субъект – сама некоммутативность тождества, обратное отношение Б к А, вернее, его аргумент: само, сам и в конце концов – я сам, фиктивный субъект интенционального отношения, точка, искажающая истинное отношение А к Б».⁵ – Формула вочеловечения Бога в откровении Бога человеку в Христе: Бог есть Бог, тождественный человеку Иисусу, сыну Марии. Но **Сам** человек Иисус – не Бог.⁶

Вещь, вынимаясь из конструкта бытия, будучи сложенной из его элементов, объективируется тогда, когда выставляется напоказ, экспонируется, а тем самым предоставляется сама себе, вне автора и, в конце концов, реципиента. Но вновь может вернуться, будучи перформированной актором в его собственный контекст, конструкт Другого. – Это будет *другая* вещь, призванная восстанавливать исходное тождество.

Примером вещи самой-по-себе является статуя (Галатей), в которую влюбился ее создатель – Пигмалион, и, тронутая его мольбами и любовью, Афродита вдохнула в нее жизнь. Иными словами Пигмалион объективировал собственную любовь. Но прежде чем она в нем проснулась (он жил одиноко, избегая женщин), ему необходимо было создать образ, который откликнулся бы на запрос собственного информата, поскольку отождествить (андрогинность⁷) себя с кем-то из обитательниц Кипра он не мог. Информат ему открылся в момент, когда образ овеществился в статуе из слоновой кости. Этот момент представил ему овеществленную любовь. Вряд ли, когда он творил, целью было создать прекрасную женщину как объект приложения сексуальных влечений. Но когда статуя предстала перед ним, как Афина, рожденная из головы Зевса, в *законченной* форме, тогда она стала вещью, большей его самого. Эта полнота бытия требует отождествления, сведения всех неосознанных смыслонаводящих конструктов в то, что получило свое оформление. *Автор до-чувствует, до-мыслит, до-полнит этот оформленный образ как понимание своего чувства, смысла и полноты.* Момент дополнительности к самому себе реверберирует актом творческого посыла в то, что принято называть душой, движением души к себе самой.

⁴ Друскин Н.Я. Видение невидения. СПб., 1995. – С. 124.

⁵ Там же. – С. 127.

⁶ Там же. – С. 129.

⁷ За то, что андрогинны пытались напасть на богов (возгордились своей силой и красотой), Зевс разделил их надвое и рассеял по миру. И с тех пор люди обречены искать свою половину.

Реципиенты сюжета (Ф. Буше, Э.М. Фальконе, Ж.Ж. Руссо, А. Шлегель, Б. Шоу, Р. Грейвс, Е.А. Баратынский и др.) эксплицировали свои собственные смыслонаведения, имея общее типологическое пространство.

Говоря о самостоятельности вещи, можно вспомнить «Портрет» Н.В. Гоголя или «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда. Здесь вещь, оставленная вне контекста, приобретает мистический статус.

Профессор в «Портрете» говорил Чарткову: “Тебе что-нибудь полюбится, заманит – ты им занят, а прочее у тебя дрянь”.⁸ Художник, “невольнo” приобретая портрет старика, видит: “окончательнее” всего в нем были глаза. “Это было уже не искусство, – восклицает Гоголь, – это разрушало даже гармонию самого портрета”.⁹ Живые глаза в портрете начинали жить самостоятельной жизнью. Вырванные из контекста картинного поля и наделенные силой, которой лишились все остальные его части в результате подобного экспонирования детали, глаза, присвоившие себе функцию Главного предмета, начинали самостоятельно действовать, руководить, как в другом месте действует самостоятельно “нос”, – они, будучи “вочеловечены”, разрывают вещь и ее контекст, подрывая устои сбалансированного миропорядка. Может быть, поэтому старая школа критики и говорила о социальной направленности гоголевского творчества, когда это – объективация его мистически-религиозного сознания. Гоголь, взявший на себя функцию Творца, уже сам боится этих страшных предметов: “носа”, “глаз” – этих живых “мертвых душ”. Он и сжигает “их” в конце концов, потому что “мы все, что ни есть в мире, любим больше, нежели Бога. Любить Бога следует так, чтобы все другое, кроме него, считать второстепенным и не главным”, поскольку “начало, корень и утверждение всему есть любовь к Богу. Но у нас это начало в конце...” («Правило жития в мире»)¹⁰. Он уже здесь, в «Портрете», видит всю мистическую силу вещи-самой-по-себе.

Мистическая сила экспонируемой вещи часто обыгрывается в массовой культуре, примеры может подобрать сам читатель.

Итак, в музее сохраняются не вещи, а *под видом* старых вещей души умерших. Эти души консервируются в вещах и *до срока* могут быть извлеченными при совершении определенных оперативных процедур сознания: отождествления, вскрытия, извлечения, восстановления. Автор, отождествляя себя с вещью, оставляет в ней свою душу; реципиент вскрывает в вещи след души, сохраняя ее; актер извлекает из вещи душу и ее след, восстанавливая автора-реципиента как самого себя.

Выше вещи в музее – только прах, выше музея – могила. Прах и могила – все, что остается. Но, будучи сохраненным в Матери-Земле до срока, требует восстановления элементов.

3. [Музей есть инстанция для юридико-экономического общества.

Второе противоречие музея заключается в том, что век, ценящий лишь полезное, собирает и хранит бесполезное.

⁸ Гоголь Н.В. Портрет // Собр. соч. в 7 томах. Т.3, М., 1984. С. 62 – 113, С. 67.

⁹ Там же. – С.70.

¹⁰ Гоголь Н.В. Духовная проза. М., 1992. – С. 390.

Сохраняя вещи вопреки дальнейшему прогрессу, при увеличении искусственных потребностей, при усиливающейся заботе *только о настоящем*, наш век, хотя и в противоречии с собою, еще служит неведомому Богу. Наше время, при дальнейшем прогрессе может и совсем оставить все, относящееся к нашим предкам, всякие о них памятники; но вместе с тем человек, утратив самое чувство и понятие родства, перестанет уже быть существом нравственным.

Однако уничтожить музей нельзя: как тень, он сопровождает жизнь, как могила, стоит за всем живущим. Всякий человек носит в себе музей, носит его даже против собственного желания, как мертвый придаток, как труп, как угрызения совести; ибо хранение – закон коренной, предшествующий человеку, действующий еще до него. Хранение есть свойство не только органической, но и неорганической природы, а в особенности – природы человеческой.]

Музей есть объективирование ненаправленного мышления.

Направленный (логический) ход мысли обращен во вне, к внешнему миру, протекая более или менее в словесной форме. Мысля словами, вереница мысли разворачивается от какой-либо «первичной» или главенствующей идеи, и, руководствуясь ощущением направления, цепляет к себе последующие идеи, образуя серию последовательных идей, связанных вместе.¹¹ «При мышлении речь идет о предвосхищающей апперцепции, которая господствует частью над большим, частью над меньшим кругом отдельных воспроизведений и отличается от случайных репродуцирующих мотивов только последовательностью, с которой все стоящее поодаль от этого круга задерживается (проверяется) или вытесняется» (Г. Эббингауз).¹² Основанное на предыдущем опыте, такое мышление приспособлено к реальности (адаптация), с помощью него происходит имитация последовательности объективно реальных вещей в виде образов, следующих один за другим в строгом соответствии с имеющими место событиями действительности. Ненаправленное мышление ведет от реальности к фантазиям о прошлом или будущем. Здесь прекращается мышление в вербальной форме и реализуется тенденция образов группироваться с образами, чувств с чувствами согласно не действительности, а желательности (мечтание, фантазийное мышление). Поскольку материал этого мышления оторван от действительности и состоит из множества картин воспоминаний, оно работает спонтанно воспоминаниями с содержаниями, управляемыми бессознательными мотивами. Если направленное мышление подражает действительности и стремится на нее воздействовать (наука и техника), то ненаправленное – отворачивается от нее, высвобождая субъективные желания. Исторически такое мышление обнаруживается у первобытных племен, и существует параллелизм между мифологическим мышлением и мышлением у детей и в сновидениях. Психологическое предположение школы З. Фрейд – К.Г. Юнг, что как строение и функции человеческого тела возникают через ряд эмбриональных превращений, соответствующих подобным

¹¹ Ненаправленное и направленное мышление – терминология К.Г. Юнга.

¹² Цит. по: Юнг К.Г. Указ. соч. – С. 56.

видоизменениям в истории человеческого рода, так и онтогенез соответствует филогенезу в ряду психических превращений, в которых инфантильное мышление и мышление во сне являются повторением более ранних эволюционных стадий: «как еще теперь человек умозаключает во сне, так человечество умозаключало и наяву много тысячелетий подряд: первая причина, которая приходила в голову, чтобы объяснить что-либо нуждавшееся в объяснении, была достаточна и принималась за истину» (Ф. Ницше). «Сонное мышление удаётся нам теперь так легко, потому что в течение очень долгих периодов развития человечества мы были так хорошо приучены именно к этой фантастической и дешевой форме объяснения всего любой выдумкой».¹³ Однако направленное мышление имеет основу в ненаправленном, поскольку повторяет *ту же схему: первая причина берется как априорная с той лишь разницей, что в последнем случае вереница образов группируется в серию под руководством объективного фактора бессознательного в результате «автоматической игры идей», так или иначе, спонтанным образом выбрасывающих необходимый для себя фактор, а в первом – отправляется от вербального фактора, принятого за основу в процессе социальной адаптации мышления, нацеленного на волевую деятельность в конструкте определенных культурных установок.* В первом случае движение осуществляется в направлении прогресса, во втором – регрессивным образом. Ненаправленное мышление возникает сразу, как только ослабевают или прекращаются направленное и приспособленное, говорит К.Г. Юнг (понижение уровня интеллекта). «Достаточно ослабления интереса или легкой усталости, чтобы приостановить тонкую психологическую адаптацию к реальности, выражаемую через направленное мышление, и заменить его фантазиями». При большем ослаблении напряжения внимания, «мы теряем понемногу ощущение настоящего и фантазия решительно берет верх».¹⁴ Но фантазия компенсирует именно то, что человек недополучает в настоящем, когда плохо использует направленное мышление, видимо, в силу того, что его экстраверсивность заключает в себе ряд ущемлений. Фантазия, говорит Юнг, выбирает форму, которая «классична и обладала некогда действительным значением», «скрытая некогда фантазия однажды открылась дневному свету, что мы неожиданно обнаружили в сновидениях и фантазиях то, что когда-то было либо сознательным обычаем, или общим верованием».¹⁵ Главный бессознательный внутренний мотив, управляющий фантазийными процессами, сам по себе объективный фактор, он вступает в силу, когда понижается уровень социальной адаптации (сознательного) и проступает инстинктивная архаическая основа разума. Здесь содержания ненаправленного мышления распределяются на трех уровнях залегания: «через фантастическое мышление идет соединение направленного мышления с древнейшими основами человеческого разума, находящегося уже давно под порогом сознания» – это 1. сны наяву, то есть мечты и фантазии (сознательная область); 2. сновидения, «открывающие

¹³ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. – С. 246.

¹⁴ Юнг К.Г. Указ. соч. – С. 78.

¹⁵ Там же. – С. 79 – 80.

сознанию свою, на первый взгляд загадочную внешнюю сторону и приобретающие смысл лишь через посредствующее раскрытие бессознательных содержаний» (предсознательная область, «неопределенная полутень»); 3. «в отщепленных комплексах существуют совершенно бессознательные системы фантазий, которые обнаруживают ясно выраженное тяготение к образованию отдельных, вполне обособленных личностей» (эти бессознательные продукты имеют родство с мифами).¹⁶ Юнг делает важное заключение: «состоявшаяся в позднейшей жизни интроверсия подхватывает инфантильно-регрессивные воспоминания индивидуального прошлого, что при этом выступают сначала только некоторые следы, но затем, при более сильно выраженной интроверсии и регрессии, архаические черты проступают более явственно».¹⁷

/Таким образом, движение перераспределения энергий, которое возникает в результате утраты, даже при определенном наличии, позитивного опыта социальной адаптации вследствие конфликта, как определял это К. Левин, «собственных и вынуждающих сил», приводит к ненаправленному мышлению в трех возможных уровнях реактивации. Причем глубина залегания, до которой спускается регрессия, зависит от степени исключенности направленного мышления, в свою очередь связанной с тем вербальным фактором (символом, выражающим событие социальной реальности), который запускает, в отсутствии соответствия с действительностью реализации ассоциированного события с собственной потребностью, соответствующий ему психологический фактор, связанный с тем или иным архетипом. Таким образом запускаемый архетип группирует вокруг себя образы, которые образуют серию символических рядов, в результате приводящих обходным путем к удовлетворению отложенной в социальной реальности потребности (иногда это носит клинический характер, если остается на уровне субъекта, подверженного влиянию объективного фактора своего бессознательного и остающегося в замкнутом круге очерченных им пределов – обособленной личности). Помимо того, что это, приводящее обходным путем к удовлетворению отложенной в социальной реальности потребности, есть еще основа творческого процесса по созданию вещей,¹⁸ это иногда приводит к тому, что имплицитно развернутые символические ряды *изменяют саму* социальную реальность посредством такого непрямого действия. То есть, они моделируют такое психотропное пространство (психопространственную интеграцию), в котором претерпевает изменения конструкт культурных установок и к которому, как к новому знаменателю, стягиваются в результате инверсивной процедуры расколотые останки социальной реальности в уже уготованный эон.^{19/}

¹⁶ Там же. – С. 83 – 84.

¹⁷ Там же. – С. 84.

¹⁸ В соответствии с этим наш Пигмалион исходил из архетипа анимы, поскольку на Крите не мог найти соответствующий объект, а Гоголь в конце творческого пути – из архетипа самости («Правило жития в мире»), что, видимо, не спасло его от клинического характера воздействия объективного фактора бессознательного, не позволившего ему придти к самости в конце пути жизненного (сожжение «Мертвых душ» и обречение себя на голодную смерть).

¹⁹ По сути – это дескрипция архетипа самости. Примером этому служит и отождествление Пигмалиона с полной бытия через посредничество оживленной Афродитой Галатеи.

Таким новым эоном в социальной реальности становится пост-музей.

[Не думая о смерти и утратах, люди сдавали дела в архив; в действительности же оказалось, что перенесение всяких останков жизни в музей было передачей *в высшую инстанцию, в область исследования*, в руки потомков. Высшей же степени исследование достигнет тогда, когда сами решавшие дела будут и исследователями их, т.е. сделаются членами музея; иначе сказать, когда исследование делается совокупным *самоисследованием* и приведет к тому, что за смертью будет следовать воскрешение.

Но эта инстанция не есть суд, ибо по всему сданному в музей восстанавливается и искупляется жизнь, но никто не осуждается, ибо существование музея показывает, что *нет дел конечных*. Для музея сама смерть не конец, а только начало; подземное царство, что считалось адом, есть даже особое специальное ведомство музея; нет ничего, что невозможно оживить и воскресить. Для него и мертвых носят с кладбищ... Только для жаждущих мщения в нем нет утешения, ибо он – не власть, и заключая в себе восстанавливающую силу, бессилен для наказания: воскресить можно жизнь, а не смерть, не убийство. Музей есть инстанция, которая должна возвращать жизнь, а не отнимать ее.]

4. Третье противоречие, связанное с разобщением ученых и неученых.

[Музей есть собор ученых; его деятельность есть исследование.

Но в этом определении и заключалось бессилие музея, этим определением он сам поставил себе преграды для распространения. Поэтому музей в христианском мире остался языческим, поскольку и по объему и по содержанию ограничил себя, так как исследование стало отвлеченным, школьным, и сам музей-собор остался замкнутой школой, сословием. Музей-собор будет наполняться, а собиране делается всеобщим только тогда, когда самосознание будет не только исследованием, а изучением причин разобщения ученых и неученых, причин, препятствующих сделаться *всем* членами музея (это вопрос всеобщего родства).

Когда музей был храмом, поддерживающим регулирующей силой жизнь предков, тогда воля, выражавшаяся в храмовом действии, хотя и мнимом, была согласна с разумом, признававшим это мнимое действие за действительное. Тогда разум не отделялся от памяти, и действию поминовения придавалось реальное значение. Тогда память была не хранилищем только, но и восстановлением, хотя и мысленным, но все же служившим действительной гарантией сохранения отечества, общего происхождения, братства. Когда же разум отделяется от памяти об отцах, тогда он становится отвлеченным поиском причин всех явлений, т.е. философией. Не отвлеченный от памяти об отшедших, он есть искание не причин, а отцов, он становится проектом воскрешения.

Подтверждают единство разума и памяти психологические исследования, сводящие процессы знания к закону памяти, ассоциации, волю же обра-

щающие в регулятора действий. А потому от памяти родились музы²⁰ и музей (храм муз), они родились вместе с сознанием. Следовательно, цель музея – цель хоровода и храма предков, в который и превратился хоровод, т.е. солнцевод, возвращавший солнце на лето, возбуждавший жизнь во все, что замерло зимой. Способ действия в хороводе и храме не имел действительной силы; действие же музея должно иметь силу, действительно возвращающую жизнь, дающую ее. Это и будет, когда музей возвратится к самому праху и создаст орудия, регулирующие разрушительные силы природы, управляющие ими.

Музей есть образ мира, вселенной видимой и невидимой, умершего и еще живущего, прошедшего и настоящего, естественного, произведенного слепой силой, а так же и искусственного, произведенного полусознательной силой народов.]

/Все, что было вытеснено и сохранено, должно быть возвращаемо и возвращено в самоисследовании, в извлечении самим актом самоисследования того пласта залегания содержаний, который позволит в новом эоне восстановить все, что было вытеснено и сохранено. Механизмом мнемической деятельности (памяти), возможно, являются отложенные действия, действия, которые не получили исчерпывающего для себя завершения в прошлом под эгидой направленного мышления. Эти задержанные и отложенные действия, следы которых накапливаются в памяти, получают свое завершение в новом эоне при определенных обстоятельствах внешней действительности, главным из которых в общественной жизни становится музей. Музей стимулирует реактивацию памяти. Сублимация в этот новый эон завершает действие ненаправленного мышления и переводит к мышлению направленному, которое будет исходить не от произвольной точки отсчета эго (априорной точки бытия развертывания содержания из отвлеченного и математического *допустим*), а из апостериорной вещи-в-Музеи как психотропного пространства. В этом пространстве автор-творец вещи, реципиент-соавтор и актер музея, включающий вещь в пространство присвоенного/одохотворенного текста, в котором играют новым светом оживленные движения всех душ, становятся *одним* лицом психопространственной интеграции, новой Троицей – пост-музеем. В нем возможна тогда действительная философия общего дела – направленного дела восстановления родства, не мнимого (культ предков), а реального воскрешения./

[Музей, как верное выражение современного мира, есть образ розни и вражды; но самое создание музея, самое собирание предметов вражды указывает уже на необходимость согласия, указывает уже на цель объединения.]

/Энергия памяти велика; оставленная в коллективном бессознательном, она разворачивается с той силой, с какой возвращаются к нему, чтобы инсталлировать в музее объекты ненаправленного мышления. Как растение, об-

²⁰ Предположительно музы первоначально были богинями источников; источник поэтического вдохновения, олицетворяемый в образе женщины, само вдохновение.

ладая памятью, меняет свой габитус при столкновении с условиями адаптации, оно будто бы приобретает в себе форму, обусловленную (сформированную) условиями изменчивой среды обитания, так и «искусственный человек» более сложным путем, т.е. находит обходные пути, приходит не к прямой адаптации, хотя этот исторически-естественный способ остается в нем, а к выделению самостоятельной структуры – *социального института памяти* – музея, который превращает память из функции адаптации (пассивное действие) в способ изменения действительности, в направленное действие по превращению законсервированных до срока экспонатов-кластеров в программу-развернутый-проект новой организации социального поля. Основным здесь будет *партиципация осознанной взаимозависимости* элементов, организованных по типу социального тела, в котором понимание, что ущемление одних элементов связано с деформацией жизнедеятельности всей структуры²¹, приводит к активной адаптации всех элементов между собой для достижения целей сохранения целостности структуры в режиме реальной памяти (поддержания тождественности памяти и разума).²² Таким образом, «естественный человек» (в котором больше инстинктов и связанных с ним институтов, т.е. нормативов как симулякров инстинктов, движущихся в направлении усложнения системы, чем всеединства), превращается в «искусственного человека» (в котором усложнение системы приводит к движению в сторону деконсервации памяти с тем, чтобы решенные начерно вопросы прошлого перерешались набело с учетом пропущенных лакун, когда-то заполняемых авторами-творцами и ставших экспонатами музея-как-хранилища, но еще не музея-как-собора, подхваченного акторами воскрешения. Таким образом, лакуны-экспонаты – эти эпифеномены исторического прогресса требуют регрессивного движения с целью возвращения их на свое законное место, отнятого спешными движениями неразумной эволюции к набранному пунктиром плану, чтобы свести хранилище памяти, музей, к зону живого сопричастия прошлого к настоящему как инволюции будущего./

[Музей как выражение всей души, возвратит душевный мир, лад внутренний, даст радость, которую чувствует отец при возвращении блудного сына. Когда не было раздора между способностями, тогда не было разъединения и между религией (как культа предков), наукой и искусством (бывших также небесными и земными, как и подземными). Вопрос о смерти человека, о конце или разрушении мира есть вопрос и тео-, и космоантропологический (=астрономический).]

5. [Музей есть не собирание вещей, а собор лиц. Деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям, живыми деятелями. Знание отвлеченное не может быть всеобщей обязанностью, знание же причин, делающих нас врагами, не может не быть долгом для всех, так

²¹ Которая всегда в своих недрах содержит элементы, выравнивающие структуру за счет ущемления других – принцип эволюционно-революционного развития.

²² [Музей есть выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих, памяти, неотделимой от разума, воли и действия, памяти не о потере вещей, а об утрате лиц.]

как оно не может остаться только знанием, а станет делом, религией, примиренно с наукой. Разобщение и распадение есть факт не только человеческой, но и физической природы; и распадение в последней совершенно понятно, неизбежно, необходимо, если разобщение существует в первой. Распадение обусловлено слепотой естественной силы и объясняется леностью, бездействием разумных существ, по какому-то недоразумению так же в слепоте пребывающих. Но разобщение не может быть безусловным и всемогущим потому уже, что мы в себе ощущаем стремление и силу общения, собирания, восстановления. Религии, науки, искусства – все это силы собирающие; но взятые в отдельности, они немощны; а между тем в настоящее время они существуют только в отдельности. Религия приняла напутственный молебен, крестное знамение, полагаемое пред началом дела за само дело; но молитва, не поддержанная общим делом, превращалась из молитвы, выходящей из сердца, в молитву, произнесенную одними устами. Только дело дает религии жизнь, душу; иначе она будет лишь словом, словом суетным, а не Божьим делом. *Нужно обратить внимание на причины, по которым религия, произведя подъем духа, никогда не могла удержатъ людей на той высоте, на которую поднимала их.]*

Пост-музей как пост-театр/инсталляция.

[Музей есть первая научно-художественная попытка собирания или воспитания в единство, и потому эта попытка есть дело религиозное, священное...]

Происхождение театра из игровой практики религиозного культа, как и понятие культуры как *разыгрывания природы в ее понимании*²³ – это основополагающие тезисы возможной философии пост-музея в театре. Но пока она не написана, современный театр все еще находится на той стадии развития (если не говорить о, как правило, бессмысленной игре в классику, бессмысленной, потому что не отвечающей духу времени), когда *Автор давно покинул его*, а труппа все еще озабочена его поиском – актером, который должен вдохнуть Нечто, инициировать коллективную продуктивность и стать почти божественным перводвигателем, запускающим сценическое пространство в движение своим вдохновением. Вера в автора сценического пространства – режиссера – настолько не прагматична сегодня, что оказывается сильной помехой в раскрытии свободного творческого потенциала – единственно ценного источника самораскрытия жизни человеческого духа. Она не прагма-

²³ О.Мандельштам. Слово и культура. М., 1987. Правда, это определение автор давал для поэзии, определяя культуру «как соотносительное приличие задержанных в своем развитии и остановленных в пассивном понимании исторических формаций», если сопоставить это с О. Шпенглером, то данное определение коррелирует с тем, что последний называл цивилизацией, как завершающей стадией развития культуры. Но тот и другой имели в виду сущность явления, для которого модус воспроизведения, пересказа не имеет ничего общего с «исполняющим пониманием», с тем, что Й. Хейзинга понимал под сущностью игры/культуры, а не культуры, появляющейся из игры. Л. Фробениус говорил, что человечество *разыгрывает* порядок вещей в природе в той мере, в какой оно его постигает. В этой игре и через игру оно вновь воплощает представленные события и помогает тем самым поддержанию мирового порядка. В форме культовых игр человечество нашупывает порядок и в самом человеческом обществе, закладывая начатки своих простейших государственных форм.

тична потому, что режиссер давно не является сам для себя подобным источником, сам нуждаясь в таких обстоятельствах, которые позволили бы ему самоорганизоваться. Его вера в театр разбивается об его ожидание от театра того, что тот ожидает от него. Это неразрешимое противоречие разрешается в другой плоскости отношений...

Вместо того чтобы построить сценическое пространство *игры*, опираясь на исконное его основание – священнодействие мотивированных необходимостей, пространство строится на законах *манипуляции*, которые низводят театр на положение повседневной действительности, то есть синхронистично оперируют «законами» удрученной действительности, а не возводят их до вершин метафизических идей. Исконная и заложенная естественными законами природы необходимость разыграть *здесь и сейчас* свою собственную судьбу в *маске*, за которой она мистериально скрывается, как ритуальную судьбу сакрального текста, отграниченного, выделенного и приподнятого над *здесь и сейчас* и в силу этого *манифестируемого* пространственно-временного континуума, не получает реализации, разбиваясь о *личину*, которую вынужденно надевают на себя в целях достижения сиюминутной потребности, ни как не связанной с сущностью театрального пространства. Манипуляция в *пространстве повседневности* с присущими ей прикладными целями выдается за школу театральной игры, при этом предполагается, что такой ловкач утвердится на сцене как Игрок Великого Театра Жизни. При этом, безусловно, не понимают сущностную природу театра, выдавая форму метафоры за природу явления. Не понимают, что ловкач, будучи пред—ставленным на подмостках сцены окажется неспособным произвести простое повседневное действие: налить чашку чая. Это оттого, что в пространстве повседневности подобные действия совершаются автоматически и сами по себе ничего не значат, кроме того, что они суть процесс удовлетворения потребности. В *пространстве же сна предметы становятся символами*, которыми, собственно, и оперирует, извлекая, художественная культура, питаясь, прежде всего, этим источником. Символы уже не предметы, в них заложено нечто большее, чем объем понятия предмета. *Предмет, выставленный на сцене, становится символом*, как и актер, который совершает символические действия с предметом или вступает во взаимодействие с другим актером. Вот почему человек на сцене, не будучи актером в маске предлагаемых обстоятельств, чувствует себя голым королем, вызывающим сочувствие, или паралитиком, не знающим, куда деть собственное тело. Это *нечто большее символа* есть то значение, которое ему *приписывается* помимо прикладных функций предмета. Это значение телеологично в пределах цельности сценического пространства, а посему метафизично, в отличие от прикладного значения манипулирования с предметом, которое не всегда достигает предполагаемой цели, хотя и выстраивает ее, в то время как, напротив, игра по определенным правилам является целью сама по себе, даже в отсутствии реализации целей разыгрываемого персонажа. Актер на сцене в действительности живет более чем в жизни, поскольку *знает* обстоятельства персонажа и знает, что действует *персонаж*, которому позволено действовать в

рамках сценического пространства определенным образом и *свободно* относительно этого пространства. Актер в образе – это не он сам, который в жизни с трудом решает насущные проблемы в силу того, что в ней отсутствует пространство общего смысла и ему как человеку-манипулятору необходимо создавать этот смысл исключительно в своих интересах. «Актер» в жизни и актер на сцене – это совершенно разные типы личности, поскольку различна их природа. Истоки актера в архетипическом священнодействии и детской игре,²⁴ истоки манипулятора в инстинктуальной потребности, для реализации которой он может использовать маску «игры», за которой всегда можно спрятаться, скрывая истинные намерения. Актер же, прячась за маской, скрывает не истинные намерения персонажа, а свою *слишком человеческую природу*, в действительности полностью раскрывая ее. В своем раскрытии он переносится в метафизическую плоскость, чтобы уйти от слишком человеческого в себе. В этом сущность игры.²⁵

Игра ушла из театра. Остались симулякры игры, которыми ловко, в лучшем случае, или пошло манипулируя, создают псевдопространство, ничего не выражающее в себе самом, пустое пространство, в котором нет ни абсурда – ни смысла, ни жизни – ни смерти, ни любви – ни ненависти, кроме как *удвоения* фрагментарной действительности, в которой ничего этого нет. Как и сама жизнь, оно не будирует, лишь заставляет найти эквивалент в себе самом тому, что разворачивается в предлежащей действительности, а поскольку эквиваленты находятся фрагментарно, ничего не связывается между собой в то, что можно назвать катарсисом, инсайтом, воздействием наисильнейшего психологического фактора и т.д.

Игра как разыгрывание природы в ее понимании предполагало удвоение пространства на повседневное/профанное и метафизическое/сакральное, противоречие между которыми было разрешено нивелированием их различия. Но поскольку специфика сознания требует удвоения, оно реализуется в удвоении действительности, которое, используя старые формы, симулируется, иногда меняя местами означаемое и означающее, создающего и воспринимающего и т.д. Поэтому тот, кто должен «разыгрывать» сам разыгрывается воспринимающим, превращая зрителя в автора собственного сценического пространства, которое им конструируется из того подручного материала, который разворачивается перед ним обогащенным за счет него самого. – Это только в том случае, если зритель в состоянии сделаться таковым (1). Обычно зритель, не находя в себе самом отклика, остается безучастным к смене образов, следя лишь за *их сменой*, которые слабо затрагивают его душу в силу того, что тот, кто должен разыгрывать, сам нуждается в соучастии, не по-

²⁴ Священная игра понуждает богов дать совершиться желаемому действию, если только подобное событие представить, передать, вообразить в ритуале. Предназначение танца и музыки, например, согласно китайскому учению, – удерживать мир в его колее и обуздывать природу во благо людей.

²⁵ Й. Хейзинга, говоря об игре как «функции, которая исполнена смысла», отмечает, что она «есть нечто большее, чем чисто физиологическое явление либо физиологически обусловленная психическая реакция»: «в игре вместе с тем играет нечто выходящее за пределы непосредственного стремления к поддержанию жизни, нечто, вносящее смысл в происходящее действие», являя «нематериальную стихию, включенную в самое сущность игры» (Хейзинга Й. Человек играющий. М.: Айрис-пресс, 2003. – С. 15 – 16).

лучаемом им ни от партнера, ни от зрителя, хотя судорожно ищет его. Подобный эффект отсутствия возникает по причине неорганизованности сценического пространства как такого в то единственное Нечто, какое есть насыщенный пространственно-временной континуум связанных между собой образов, демонстрирующих метафизическое пространство сопричастности всех элементов его составляющих. Отсюда вопрос построения сценического пространства становится вопросом об основаниях (2).

Первый вариант требует креативного зрителя (и в жизни, а, следовательно, и в театре).

Второй – креативного спектакля, основания которому закладываются Автором (режиссером). Но поскольку Автора нет, нет и спектакля второго типа.

Но первый вариант (вне авторского присутствия) был возможен всегда, но не сегодня (лишь для избранных). Первый вариант скреплялся метафизическими основаниями самой культуры, не требующей комментариев, поскольку сама культура была живой системой ценностно-нормативных значимостей, прикровенных для их носителей. Метафизические идеи сами по себе имели значение, которое не нуждалось в декодировании, поскольку сами коды были верстовыми столбами движения, ориентирующими присутствие сценического пространства в его разыгрывании. Более того, будучи отрефлексируемыми, они могли утратить магию мистериальности, а значит утратить функцию священнодействия. Поэтому Автор Текста мог возникнуть тогда, когда текст, сопоставляясь с чем-то другим, лишался своей сакральности. Диверсификация текста требовала Автора, который из его осколков собирал новый текст: народная легенда о докторе Фаусте, разыгрываемая в театре и имевшая реальный прототип, сменялась произведениями К. Марло, Лессинга, Гете, «Доктором Фаустусом» Т. Манна и, в конце концов, «фаустовским» типом культуры О. Шпенглера. Таково обычное движение любого метарассказа; архаический миф о царе Эдипе «собирался» в тексты Софокла и Вольтера, пока не предстал в качестве научного понятия психоанализа, а за ним кинематографа. Миссия автора была в том, чтобы сохранить то, что уже невозможно было сохранить в той мере напряжения и полноты, какие звенели отголосками щемящей памяти, но были источником, из которого сохранение черпало свой процесс.

К.Г. Юнг писал: «Как только метафизические идеи утрачивают свойство вызывать исходный опыт переживания и возобновлять его, они не просто становятся бесполезными, но превращаются в подлинное препятствие на пути к дальнейшему развитию».²⁶ Люди, если пересказывать Юнга по существу проблемы, пытаются задержать то, что некогда означало для них напряженную *полноту* понимания, и, чтобы овладеть ею и утвердить в обладании ускользающее, они цепляются за уже бесполезные, непонятные и безжизненные идеи, и чем «безжизненнее становятся идеи, тем упрямее цепляются за них люди».²⁷ Жизнеспособные идеи наделены таким бесконечным в своей полно-

²⁶ Юнг К.Г. Эон. М.: АСТ, 2009. – С. 57.

²⁷ Там же.

те содержанием, что они попросту *способны* выражать невыразимое, и нет нужды держаться за них в силу богатства их значений, их всеохватывающего присутствия, поскольку они сами держат собой пространство, в полисемантическое поле которого погружены их носители. Но когда их бесконечность получает свое законное место, когда «значительное превращается в лишнее значения», тогда хватаются исключительно за бесплодные идеи. Это касается и культурных форм, которые утрачивая свою полноту, требуют жизнеспособных идей. Правда, их может высказать не Автор, который умер... ему нечего сказать.

Театр не мог не избежать общей десакрализации, поэтому выйдя из религиозной практики и народной культуры, обогатившись тотальностью авторской депрессивности²⁸, он вынужден искать не столько средства выражения, сколько способ *креативной адаптации актеров друг к другу* – такую систему отношений, которую уже не в состоянии построить доминирующий субъект. Вопрос театра, как и все остальное в современной культуре, становится вопросом взаимозависимости индивидов, степень и плотность которой такова, что энергия, здесь выделяемая, должна укрощаться согласованными усилиями со—знания идентичности и свободы, мера ответственности которой возрастает с ростом индивидуализма. Отсюда всевозможные театральные лаборатории, выращивающие специфического актера будущего, нет, не театра, а социального тела, прирастающего элементами психопропространственной интеграции актеров, действующих исходя из оснований, которые вырабатываются не из стереотипически привнесенных представлений доминирующего субъекта, а из таких, какие возникают между ними в ходе активной сопричастности²⁹ друг другу и общему адоптивному пространству. Собственно, результатом активной сопричастности пространству само-положений становится пространственно-временной континуум, где психопропространственная интеграция достигает такого уровня напряжения, при котором возникает новая старая форма, уже совершенно непонятно: жизни ли, театра ль (?) – *музея как собрания лиц*. Что же является основанием такой психопропространственной интеграции? Возможно, искать ответы на эти вопросы нужно в коллективном бессознательном, именно здесь таится все то незавершенное, нераскрытое, не получившее выхода содержание, которое усилием актеров взаимодействия будет вскрываться в свободной игре разворачивающихся образов.

²⁸ Этим термином я обозначаю качественную характеристику развития, отличную от прогресса и регресса тем положением, при котором данное развитие, будучи не прогрессивным, не регрессивным и, оставляя автора в контексте культуры, в то же время, выводит его из контекста тем особым способом, что автор становится создателем *собственного* контекста. Наличие собственных контекстов в дальнейшем приведет к построению социальной организации, которая станет возможной лишь из таких субъектов, какие будут авторами для самого себя. Тем самым тотальность авторского текста депрессируется на новом уровне к тотальности авторских единиц, обреченных на выживание. С другой стороны, депрессивность Автора предполагает *перекодирование*.

²⁹ Священнодействие представляет собою некое космическое событие, однако не только в виде его репрезентации, но и как отождествление с ним. Оно вторит событию. Культовый обряд позволяет вызвать эффект, образно представленный в действии. Его функция – не простое подражание, но становление частью, участие в действии. Это – «вызволонение действия» (Й. Хейзинга – Р.Маррет). См.: Й. Хейзинга. Указ. соч. – С. 28 – 29). О сопричастности (партиципации) см.: Л. Леви-Брюль. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: «Педагогика-Пресс», 1999.

[Для осуществления братства нужна вся наука, т.е. организованная совокупность умственного усилия всех людей. Братство состоит не из одного только чувства братского, но и из братского знания (взаимознания) и из братского действия – воскрешения. Сделать из исследования причин небратского состояния предмет знания всего рода человеческого, из восстановления братства – задачу искусства – значит поставить истинную цель всей жизни.]

[Примирение может начаться только в мире мысли.]