



Александр Павлович Люсий –

старший научный сотрудник Центра фундаментальных исследований в сфере культуры Российского института культурного и природного наследия, член Комиссии по социальным и культурным проблемам глобализации Научного совета «История мировой культуры» при Президиуме РАН

Куда ж нам плыть своею собственной рукой? Советское в конфигурациях и ритмах пространства и времени

Парадокс «переломного» или «надломного» в самом себе движения — текущие десоветизация и воцерковление России идут в параллель с экономическим, политическим и эстетическим воссырвлением. Неожиданную актуальность приобретает никогда не пользовавшееся особой популярностью стихотворение Сергея Есенина «Первое мая» (1925).

*Есть музыка, стихи и танцы,
Есть ложь и лесть...
Пушай меня бранят за «Стансы» —
В них правда есть.*

*Я видел праздник, праздник мая —
И поражен.
Готов был сгнуться, обнимая
Всех дев и жен.*

*Куда пойдешь, кому расскажешь
На чье-то «хны»,
Что в солнечной купались пряже
Балаханы?*

*Ну как тут в сердце гимн не высечь,
Не впасть как в дрожь?
Гуляли, пели сорок тысяч
И пили тож.*

*Стихи! стихи! Не очень лефте!
Простей! Простей!*

*Мы пили за здоровье нефти
И за гостей.*

*И, первый мой бокал вздымая,
Одним кивком
Я выпил в этот праздник мая
За Совнарком.*

*Второй бокал, чтоб так, не очень
Вдрезину лечь,
Я гордо выпил за рабочих
Под чью-то речь.*

*И третий мой бокал я выпил,
Как некий хан,
За то, чтоб не сгибалась в хрипе
Судьба крестьян.*

*Пей, сердце! Только не в упор ты,
Чтоб жизнь губя...
Вот потому я пил четвертый
Лишь за себя.*

Ранее я разместил это стихотворение в одной из социальных сетей, что вызвало оживленную дискуссию. «А в каком порядке теперь, в наше время, произносить то-сты?» Праздничное настроение заставило в ответ бесхитростно срифмовать самому: «Нефть, газ, калий» (сама рифма тут опускается). «А четвертый — всё же “за себя”, для поддержания традиции»? Нет, структура экспорта/импортозамещения такова, что не каждому получается по Риму, но в любом случае — четвертому не быть!

Единым учебником парадоксы русской истории не объехать. В качестве скрепы для разных исторических пластов предлагаю такую развернутую метафору: пока что лучшим памятником героям Куликовской битвы 1380 года Александру Пересвету и Андрею Ослябе, философ Николай Федоров не даст соврать, остается расположившийся было на их могилах компрессорный цех завода «Динамо». В последующих рассуждениях я попытаюсь эту метафору обосновать.

Источники свидетельствуют, что когда Сергей Радонеж-



Сергей Есенин

ский по просьбе Дмитрия Донского благословлял на подвиг этих двух уже немолодых послушников, он дал им «вместо тленного оружие не-тленное». Вместо (!) стальных шлемов надлежало воинам возложить на себя схиму — матерчатый шелом ангельского образа с нашитыми на нем крестом и голгофами. Данная таким образом противнику техническая и отчасти тактическая «фора» придала дополнительную моральную силу и вследствие этого динамичность воинам, щиты и копья из рук всё же не выпустившим.

Если бы у нас был другой генералиссимус (не Сталин, организовавший даже в Испании внутри гражданской войны еще одну свою внутреннюю войну против троцкистов и анархистов, а Франко, «примиривший» соотечественников общим памятником жертвам этой войны, но в нашем случае с неизбежной евразийской составляющей), вероятно, был бы уже

воздвигнут какой-то общий памятник Пересвету и тюркскому богатырю, представителю буддистской воинской секты высшей степени посвящения Челубею. Но по-своему замечательный скульптор Вячеслав Клыков оказался все же не Сальвадором Дали и не Пикассо. Его надгробие буквально отражает тот факт, что в Церкви Рождества Пресвятой Богородицы на территории Симонова монастыря покоятся рядом павший в поединке с Челубеем Пересвет (удар получился такой силы, что погибли не только всадники, но и их кони) и Ослябя (сначала считалось, что он умер своей смертью через двадцать лет, но в последнее время выяснилось, что и он тоже пал на Куликовом поле).

Святыни закрывались и до советской власти. Во время эпидемии чумы 1771 года монастырь был обращен в карантин (иноков перевели в Новоспасский монастырь, где они все умерли от болезни), а затем —



в военный госпиталь (именно в эти годы по опустевшим кельям бродил sentimentalный литературный врачеватель Николай Карамзин). В самой церкви была трапезная. В 1795 году церковная жизнь была восстановлена стараниями духовенства и графа Мусина-Пушкина. В 1812 году не обошлось без одной из пресловутых наполеоновских конюшен.

Электротехнический завод, получивший название «Динамо» и ставший крупнейшим предприятием превратившейся в промзону Симоновской слободы, бельгийское акционерное общество — Центральное электрическое общество —

начало строить еще в 1897 году. В 1906 году завод «Динамо» перешел в руки русского электрического общества «Вестингауз», дочернего филиала американской фирмы — крупнейшей международной монополии, которой принадлежали сотни предприятий и отделений в разных частях света. Следствием социалистической индустриализации как практической реализации авангардного проекта стало поглощение монастыря заводом. Завод не стал ломать крепкие церковные стены, которые еще могли послужить на благо нового пролетарского государства. Надгробие могил Пересвета и Осляби было продано как

железный лом за 317 рублей 25 копеек. «Вместо» могил в пол церкви врыли мощный мотор, который, работая, изо всех сил сотрясал стены. От производства полукустарным способом электрооборудования по зарубежной технической документации завод перешел к более масштабному производству электродвигателей и аппаратуры для электрического городского транспорта, краново-подъемных устройств, экскаваторов, прокатных станков и морских судов. В 1932 году отсюда вышел первый советский магистральный электровоз «Владимир Ленин». В годы Великой Отечественной войны завод выпускал оружие и ремонтировал танки.

Особенность российского имперского «надлома» заключается в том, что он изначально заложен в учреждающем имперском «коренном переломе» (петровском, большевистском, криминал-приватизационном, реставрационном). Во всяком случае, налицо такие параллели реставрационного воцерковления/во-сырьевления. В 1977 году в ответ на обращение к Алексею Косыгину членов Всероссийского общества охраны памятников с просьбой принять меры к реставрации церкви в преддверии празднования юбилея Куликовской битвы моторы с могил удалили (кажется, ничего более существенного реформистски настроенному Косыгину добиться не удалось, страна вступила в застой). В 1989 году храм Рождества Богородицы вернули РПЦ, но «надломилась» уже в себе самой и перестройка «надлома». Сейчас внутреннее убранство церкви практически восстановлено, но остановившийся завод теперь уже полностью разбирается тоже на металлолом, как и другие предприятия, часть которых превращается при



Вид Симонова монастыря в начале XX века

этом в музеи современного искусства. В XVII-XVIII веках, во время колонизации Урала, возникло такое явление, как «завод-крепость». Приметой замены крепостной экономики на сырьевую стала «выставка-завод», что наглядно отразилось и в смене аббревиатур когда-то главной выставочной площадки страны: вместо ВДНХ — ВВЦ. «Отработанный» авангард опять возвращается в дистиллированное, при всей своей «экспериментальности», искусство. Время соцарта уходит, приходит капарт, зависящий от того, что там накапает из проходящей мимо местного руинированного с возможным художественным использованием завода трубы в подставленные кураторские («комиссарские»!) ладони.

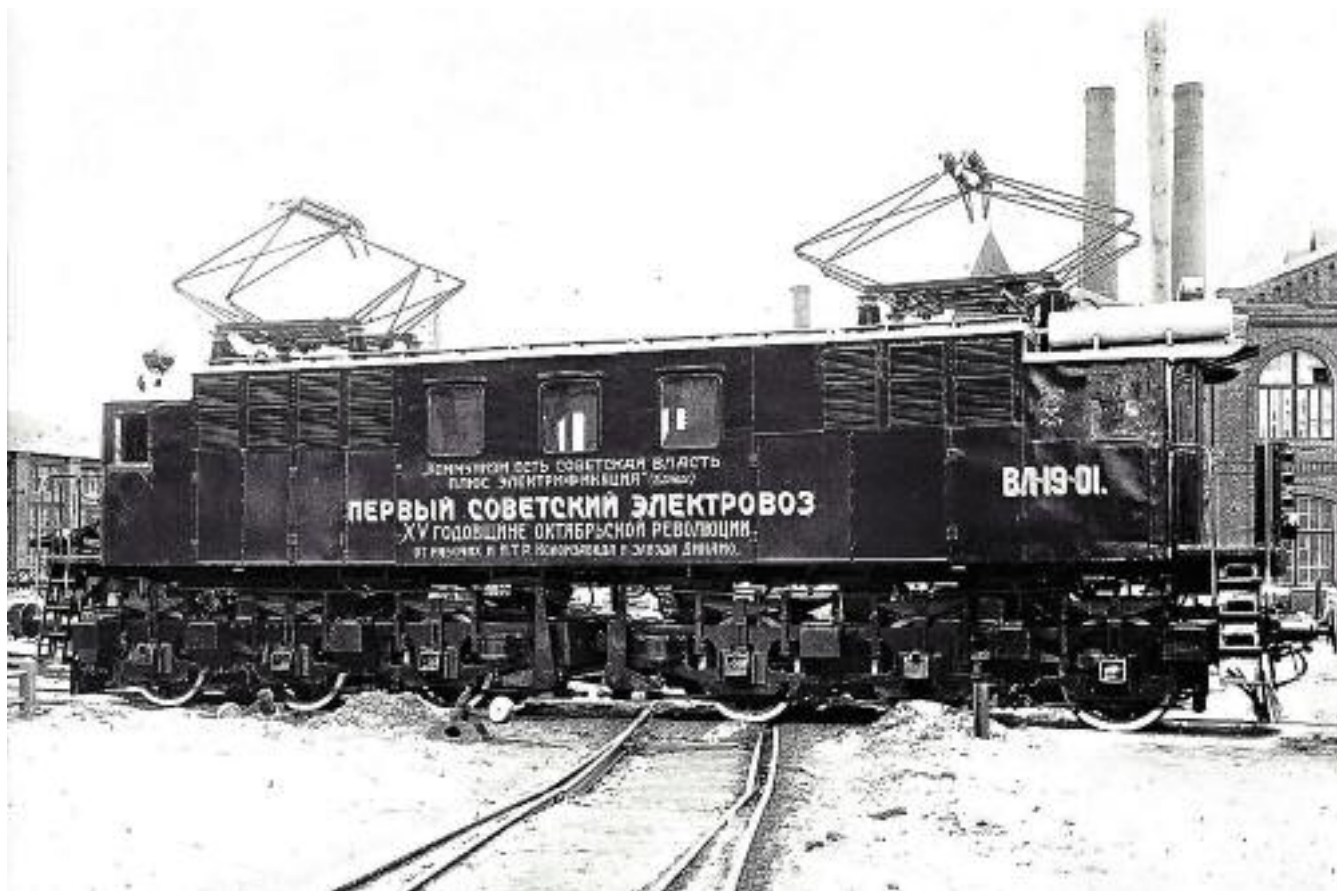
Диалектику архетипически исторического (а не историописательного) «надлома» я бы представил следующим образом: учреждающий коренной

перелом — скелетно-тканевый нарост — надлом — геополитическая ампутация — сырьевая ортопедия. Когда совершенно голый Олег Кулик встал на четвереньки, залаял и стал кусать прохожих перед российскими, американскими и западноевропейскими галереями (1994–1996), он напоминал агрессивный вариант требующего милостыни обезноженного инвалида войны, в условиях символической экономики приобретающего посредством прохода по глобальной электричке весь мир. Уже через несколько лет вполне традиционный «цербер» в штатском не пускал посторонних на закрытую пресс-конференцию по поводу открытия выставки *Absolut-Art* как ядра 7-й выставки-ярмарки современного искусства «Арт-Москва» (2007), куратором которой значился уже вполне респектабельно одетый художник с мировым именем Олег Ку-

лик. В целом Кулик (ходили слухи, что именно он приобрел первый в своем роде «Винзавод», хотя на самом деле он просто открыл на этой артплощадке первую персональную выставку) актуализирует и проблематизирует новую утопию нового человека-собаки, знаменующую вывернутый вовне самопоеднок собаки и Ивана Павлова. Впрочем, Олег Кулик всё же не Павел Лунгин, модную позу коленопреклонения после чернушных «Такси-блюзов» не принимает.

Не так давно новые респектабельные музейные утопии сырьевого потребления реальных, если так можно выразиться, утопий оказались однажды практически одновременно представлены на выставках — «Футурология/Русские утопии» в Центре современной культуры «Гараж» (утопия искусства и языка), «Пространство для одиночества» (утопия одиночества) в «Про-

Электровоз «Владимир Ленин» (ВЛ19)



екте Фабрика» (Фабрика технических бумаг «Октябрь»), «Процесс» на дизайн-заводе «Флакон», где раньше действительно делали хрустальные флаконы для парфюмерной промышленности (утопия суда, посвященная последнему процессу над Михаилом Ходорковским), позже «Космическое государство трансцендентальных переворотов» (экзобиологическая утопия государства в космосе) в «Проекте Фабрика» и «19/91» в *ArtPlay*, бывший флагман приборостроения завод «Манометр» (утопия памяти). Музефикация утопии — следствие утраты вкуса к утопии. Можно ли это назвать реализмом? Скорее речь идет о попытках законсервировать настоящее посредством своеобразного колдовства, сменившего религию будущего.

Для увековечивания настоящего возникают своеобразные «фабрики мысли», как называют множество эксперт-

ных и аналитических центров и институтов. На самом деле большинство их представляет собой скорее PR-фирмы, неспособные предложить качественную аналитику, не говоря уже про глобальные политические стратегии.

Попытаемся подкрепить нашу метафору неологизмом — историостазис. Наибольшую известность, с использованием основы *stasis* — стояние, неподвижность, приобрел термин гомеостаз — саморегуляция, способность открытой системы сохранять постоянство своего внутреннего состояния посредством скоординированных реакций, направленных на поддержание динамического равновесия, стремление системы воспроизводить себя, восстанавливать утраченное равновесие, преодолевать сопротивление внешней среды. Есть еще гемостазиограмма — оценка функционального состояния свертывающей системы крови. Роберт Шекли в

фантастическом рассказе «Билет на планету Транай» впервые использовал самостоятельно слово *стазис*, обозначающее поле, в котором прекращалась всякая деятельность организма — как рост, так и распад (на Транае в этом состоянии держат жён, извлекаемая оттуда по мере надобности), — после чего этот термин широко распространился в сфере компьютерных игр.

Если известный тезис Фрэнсиса Фукуямы о конце истории рассмотреть сквозь призму учреждающего нуля одного из отцов авангарда Казимира Малевича, то понятие историостазиса напрашивается само собой. Утверждая нуль как Альфу и Омегу как живописного, так и философского супрематизма, Малевич, с одной стороны, смыкался с как будто бы не ведомым ему буддизмом, с другой — прозревал эпоху виртуальной реальности, для постижения которой



Церковь Рождества Богородицы в Старом Симонове

необходимы новые умозрительные способности. Более того, представляя сразу два Нуля в одноименном рисунке («Два Нуля»), дублируя их количество словесно, художник-демиург как бы делает вызов структуре самого мироздания. В дальнейшем на холсты Малевича вступили люди-нули — ярко красочные фигуры с отсутствующими чертами лиц. Знаменательно название (а особенно подзаголовок) одной из его брошюр «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика» (1922). В теории и практике он созидал синтетичный храм религии «чистого действия» — из нуля-пространства и времени. «Для мышления необходимо не только движение мысли, но и ее остановка, — об аналогичном ритме применительно к сфере исторического познания размышлял Вальтер Беньямин. — Там, где мышление в один из напряженных моментов насыщенной ситуации

неожиданно замирает, оно вызывает эффект шока, благодаря которому кристаллизуется в монаду. Исторический материалист подходит к историческому предмету исключительно там, где он предстает ему как монада. В этой структуре он узнает знак мессианского застывания хода событий, иначе говоря: революционного шанса в борьбе за угнетенное прошлое. Он ухватывается за него, чтобы вырвать определенную эпоху из гомогенного движения истории; точно так же он вырывает определенную биографию из эпохи, определенное произведение из творческого пути».

Борис Гройс в статье «Искусство как авангард экономики» описывает, в сущности, парадигмальный сдвиг в современном искусстве от производства к потреблению (что, впрочем, безосновательно трактуется при этом как проявление самой сущности ис-

кусства): «Сейчас художник больше не является рабочим, пусть даже привилегированным, но начинает рассматривать мир собирающим взглядом господина. <...> Современный художник, как фотограф, как медиа-художник или как собиратель рэди-мэйдов, конечно, находится на одном уровне с коллекционером по затратам времени и сил. Это уравнивает производителя и потребителя картин в современной временной экономике взгляда. <...> Посетитель допускается искусством — но он не есть его подлинный потребитель. Скорее он принимает определенный род потребления, который, в качестве образца, демонстрирует ему художник в своей выставке, как прежде принимали в качестве образца аристократический образ жизни. Современный потребитель искусства больше не потребляет работу художника. Скорее он вкладывает свою собственную

работу в то, чтобы потреблять как художник. <...> Если манеры сегодняшнего художника аристократичны, то его методы, соответственно нашему времени, скорее бюрократичны или, точнее, технокоруптуроуправленческие. Художник выбирает, анализирует, модифицирует, редактирует, перемещает, комбинирует, репродуцирует, управляет, помещает в ряд, выставляет или оставляет в стороне. Он манипулирует произведением искусства, как огромная современная администрация манипулирует всеми возможными данными. И делает он это с такой же целью: чтобы навязать потенциальному покупателю взгляд, перспективу, которая открыла бы ему интересный, новый, волнующий вид мира. <...> Художник в наше время окончательно поменял стороны баррикады. Он не желает больше быть ремесленником или рабочим, который производит вещи, предлагающие себя взгляду других. Вместо этого он стал образцовым зрителем, потребителем, пользователем, рассматривающим, оценивающим и “воспринимающим” вещи, которые были произведены другими. <...> Как фланёр с его суверенным взглядом, художник сегодня есть тот бесконечный потребитель, чье инновативное, “ненатуральное”, исключительно искусственное потребительское отношение представляет телос любой хорошо функционирующей экономики».

В какой-то степени это соответствует политическому принципу компромисса, противопоставляемому Франком Анкерсмитом принципу консенсуса с его «плебисцитной» демократией: «Компромисс, как и сама репрезентация, скорее организует знания, чем добывает или пропагандирует их. Компромисс креативен в той же мере, что и репрезента-

ция, и политик, которому удается сформулировать условия наиболее удовлетворительного и долговременного политического компромисса, есть политик-художник *par excellence*. Что же касается консенсуса, то он губит политическую креативность в той же мере, в какой компромисс ее стимулирует». И Анкерсмит делает набросок такой эпистемологической утопии: «Перед лицом проблем нового типа, которые пришли на смену угрозе гражданской войны и выдвинулись на первые позиции в нынешней повестке дня (это как раз те проблемы, которые репрезентативная демократия, так сказать, ввела в обиход), главную опасность представляют для нас сегодня три искушения: установление прямой демократии, перекалывание ответственности за принятие решений на экспертов (будь то специалисты, делегированные от корпораций или от бюрократии) и погоня за консенсусом. Каждое из этих искушений чревато (для тех, кто не устоит перед ними) тяжелыми последствиями, о которых уже шла речь выше. Поэтому я предлагаю двигаться в противоположном направлении: мы должны сделать нашу репрезентативную демократию еще более репрезентативной, то есть более отвечающей эстетическому критерию оценки. Я полагаю, что нам следует стремиться к тому, чтобы эстетический зазор между репрезентируемым и репрезентирующим стал более широким (а это значит, что наши представители в законодательном собрании должны стать менее чуткими к каждодневным требованиям своих избирателей и более восприимчивыми ко всей картине в целом) с тем, чтобы увеличить спектр возможностей для проявления политического артистизма, то есть оставить больше пространства для твор-

ческого компромисса. Давайте выбирать депутатов, менее похожих на нас самих, более внимательных к композиции и форме (к творческой организационной комбинаторике), — вместо того чтобы отдавать свои голоса тем, кто морочит нам голову, обещая неизменно занимать твердую позицию и одерживать победу за победой. Репрезентативная система правления — это не упражнения в поисках или утверждении истины; скорее это практика принципиальной непринципиальности, работа по выявлению возможностей достижения согласия и по организации “истин” (то есть по включению их в такие “политические композиции”, которые казались прежде немислимыми). Именно благодаря эстетическим качествам компромисса репрезентативная — артистически представляющая свой народ — демократия может оказаться способной найти квадратуру нынешнего, похожего на мертвую петлю, круга нашей политической истории».

Влечение постмодерна к границам и конфликтным зонам имеет прямые коннотации с экономикой как пространством сопоставления несопоставимого, объединения разнородного, а сами пограничные зоны культуры оказываются стратегическим резервом неизвестного, паралогического (и не-знания, и не-искусства), которое противостоит рассудочной рациональности и имеет в постиндустриальной культуре экономическую ценность. Являясь источником динамики, оно способно к генерированию новых эвристических смыслов.

«Руинная эстетика» в архитектуре, как и «мусорный дизайн» в искусстве постмодернизма, не являются лишь символами полной пространственной относительности



Казимир Малевич. Девушки в поле. 1928 год

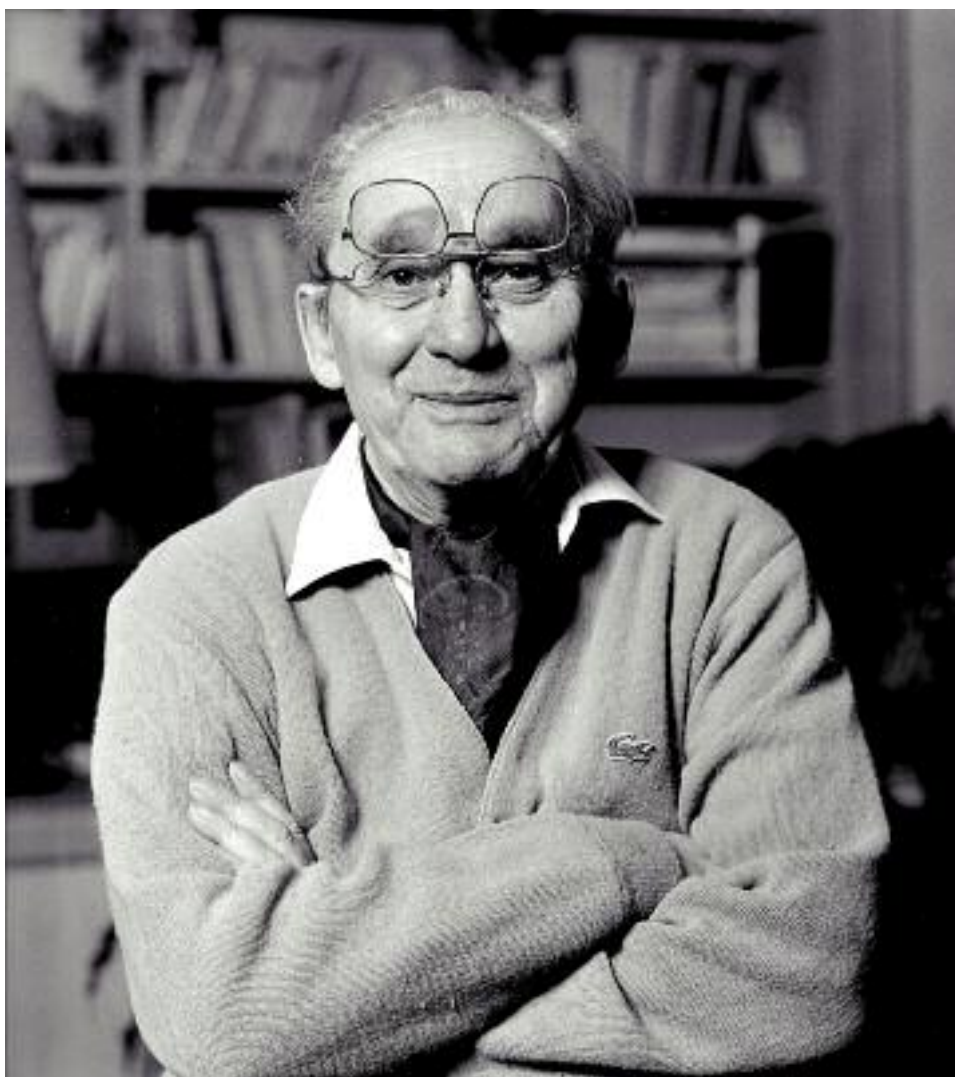
внешнего и внутреннего, природного и социального, неценного и сверхценного. Они обнаруживают самое сокровенное и интериоризируют внешнее в пространстве души, подтверждая тем самым тезис о том, что само снятие противоположностей есть верный признак работы подсознания, динамики желания, логики сна. Поль Рикёр пишет о проектировании эсхатологии памяти, а затем эсхатологии истории и забвения: «Эта эсхатология, сформулированная в соответствии с желательным наклоном, структурируется в диапазоне от (и вокруг) желания красивой и умиротворенной памяти, из которой нечто передается в процессе исторической практики, и до

неопределимой неясности, определяющей нашу связь с забвением». В рамках такого проекта остается высказать идею создания на одной из авангардно-сырьевых выставочных площадей ситуационного интерактивного памятника битвы истории и памяти (экстериоризирующей истории и интериоризирующей памяти) с целью освобождения последней из-под ига первой — с прибавочным внутренним сражением двух форм памяти.

Так имеет ли общий нарратив свою собственную познавательную ценность? Оба ответа, утвердительный и отрицательный, представляются правильными, как и то, что отношения между ними несим-

метричны, поскольку ответы эти занимают разные концептуальные территории. «Чтобы сказать, что нарратив имеет собственную познавательную ценность, скорее нужно вызвать в памяти общее <...> а не отдельное. Чтобы твердо придерживаться ответа “Да”, необходимо, таким образом, понимать историописание прежде всего как имеющее целью подтвердить или изменить способы людей видеть мир и действовать в нем. Наоборот, чтобы твердо придерживаться ответа “Нет”, необходимо понимать историописание как прежде всего нацеленное на предложение специфических, обоснованных дескрипций и объяснений прошлой действительности,

Поль Рикёр



не подтверждая и не изменяя “структуру исторического сознания” людей. <...> Но эти утверждения расположены в пределах интерпретирующей структуры, связанной с настоящим. Таким образом, ответ “Да” истинен в более широком смысле. Однако, сказав это, я также должен обратить внимание на то, что ответ “Да” не только отдает дань нарративу, но и приглашает к его критике». Нарратив — путь от теории к практике точного, методического и непрерывного конструирования, деконструирования и реконструкции исторического прошлого. Вот парад на Красной площади 7 ноября. Точнее, жанр мероприятия был в 2011 году определен как торжественный марш, посвященный 70-лет-

нему юбилею парада 1941 года, сыгравшего исключительную роль в поднятии морального духа (его участники, как известно, прямо с площади шли на фронт). Сама война в тот момент приобрела характер войны парадов, воображаемого и реального, оказавшегося равнозначным победе в большом сражении. Ведь Гитлер тоже надеялся провести свой военный парад к этому времени именно в этом месте, а когда стало ясно, что этого не получится, авиация противника делала всё, чтобы помешать состоявшемуся в реальности параду, но ПВО Москвы оказалась на высоте.

И вот теперь, когда в живых остались 65 участников того парада, из которых прибыть на Красную площадь смогли

только 42 ветерана, сначала имела место историческая реконструкция парада 1941 года. Были использованы раритетная техника образца 1941 года и тогдашняя зимняя форма одежды, в которой прошли по парадному пути около 900 нынешних военнослужащих Внутренних войск МВД России со знаменами воинских частей своих дедов и прадедов. Затем по брусчатке двинулись около четырех тысяч юных представителей военно-патриотических клубов, организаций и поисковых отрядов, а также воспитанники кадетских школ города Москвы, что превращало урок памяти в урок преемственности и надежды.

Однако эксперименты держателей российского календаря, напоминающие тасование карточной колоды (даже не классическая «тройка, семерка, туз», а примитивнейший «чет-нечет»: «семерка» — «чет-верка»), мемориально-воспитательный эффект урока существенно ослабили. Парад 1941 года был празднованием 24-й годовщины Октябрьской революции. Теперь же этот день, сначала ставший «промежуточным» (социально примирительным и «уговорительным») пострасстрельным Днем согласия и примирения, вообще перестал быть красным днем календаря, уступив место «альтернативной» дате 4 ноября — дню освобождения Москвы от польских «интервентов», которые, между прочим, были вовлечены сюда для наведения «порядка» тогдашней отечественной «семибоярщиной» образца XVII века для сохранения своих властных позиций, как некогда это случилось с «варягами». В итоге 7 ноября школьники, вместо того чтобы припасть к телеэкранам для опознания своих одноклассников в красочном действе уже не реконструкции, а посильной пер-

спективы, сидели на обычных уроках (организовать просмотр шествия в самих школах тоже никому в голову не пришло). Так что на твердую педагогическую «четверку» политиканствующие календарные картежики пока не тянут, оставаясь максимум — «троечниками». Неумение ментально совладать с «праздничностью» 7 ноября стало крупнейшим ментальным хронополитическим поражением России, масштабы которого в перспективе могут превзойти масштабы геополитического поражения. В сущности, это диссидентски-самозваннический по происхождению календарный уход с мировой арены в мещанский схрон во сырьевления. Теперь диссидентами оказываются те учителя, которые на уроках рассказывают об Октябрьской революции. Мавзолей не исчезает, к чему однажды призвал Ельцин, но всё старательнее с каждым парадом маскируется гламурным драпом.

В свое время Платон в диалоге «Теэтет» обосновывал понятие *eikon* (отпечаток) как основу искусства «верного воспоминания», которое противопоставлялось *phantazma* (призрак) как искусству творить призрачные подобию. Подробно рассматривая эту пару понятий в книге «Память, история, забвение», Поль Рикёр намечает эпистемологические принципы того, что мы сформулировали бы как эйкономика истории.

С одной стороны, предлагаемый термин очевидно перекликается с всеобъемлющим понятием экономика (*oikonomia*), первоначально обозначавшим домоводство, включавшее в себя не только организационно-управленческие отношения, но и отношения ценностного и энергетического обмена, взаимодействие которых строится на принципах дополнительности. Позднейшая

неклассическая матрица «всеобщей экономии», которая была унаследована от Ницше через Батаю Жаком Деррида в его принципе «экономимезиса», была представлена в исследованиях Сергея Кропотова, в которых данная концепция «позволила выявить соответствие между избытком коннотативных значений в искусстве (в частности, в искусстве историописания, уточним от себя. — А.Л.) и эскалацией знаковых различий в товарном производстве в постиндустриальном обществе», зафиксировать подобие функционирования прикладного и фундаментального знания оборотному и фондовому капиталу — по законам обращения денежной массы. К этому также можно добавить теорию прибавочного элемента в искусстве, сформулированную Казимиром Малевичем, но эту тему мы отдельно затронем позже.

С другой стороны, тут чисто акустическое присутствие оклика: «Эй!» — в сознании автора перекликающегося с тем окликом Слова (Логоса), которым Бог в раннем христианстве окликал вещи, так вызывая их из небытия. «Не превращает ли это своего рода увековечение, осуществляемое в ходе повторения ритуалов, независимо от смерти одного за другим тех, кто участвует в праздновании, наши поминания в акт глубочайшего отчаяния, чтобы противодействовать забвению в его наиболее скрытой форме — в форме стирания следов, превращения в руины? — вопрошал Поль Рикёр. — Ведь это забвение, как кажется, действует в точке соединения времени с физическим движением, в той точке, где, как отмечает Аристотель в “Физике” <...> время “точит” и “уничтожает”». Далее следует формула, напоминающая знаменитые экономические схемы «Капитала»

Карла Маркса: «Освободительная сила работы скорби, будучи работой воспоминания, оплачивается дорогой ценой. Здесь действует принцип взаимосвязи: работа скорби есть цена работы воспоминания; однако работа воспоминания — это прибыль от работы скорби».

Переходя к мнемотехническому перевороту по части соединения мнемотехники и оккультной тайны, центральной фигурой которого стала исследовательница творчества Джордано Бруно Фрэнсис Йейтс, Рикёр размышляет об искусстве «почленного соответствия», позволяющего «разместить на концентрических кругах “колеса” — “колеса памяти” — положение звезд, перечень добродетелей, набор выразительных жизненных образов, список понятий, череду героев или святых, все мыслимые архетипические образы (в нашем случае — от семибоярщины до семибанкирщины. — А.Л.), короче говоря, всё то, что может быть перечислено, систематизировано». В поле зрения французского философа — начатое Сократом и Платоном перемещение дискурса об *eikon* в сферу «технических инициатив» образной инструментализации памяти. На глубинном уровне символических опосредований действия память включается в работу по конструированию идентичности с помощью нарративной функции. Подобно тому как персонажи рассказа — а вместе с ними и рассказанная история — включаются в интригу, нарративная конфигурация способствует моделированию идентичности главных действующих лиц, а также и контуров самого действия.

Такова предлагаемая нами общая стратегическая интрига построения единого учебника, единого памятника, единой перспективы. 