

ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА

Номо ех machina

Авангард и его машины.

Эстетика новой формы¹

...комната Хармса была «более чем аскетично обставлена», но в ней привлекала к себе металлическая громадина:
— Что это?! — изумленно спрашивал посетитель.
— Машина.
— Какая машина?
— Никакая. Вообще машина.
— А-а-а... откуда она у вас?
— Собрал сам! — не без гордости отвечал Хармс.
— Что же она делает?
— Ничего не делает.
— Как, ничего?
— Так, ничего.
— Зачем же она?
— Захотелось иметь дома какую-нибудь машину.

В. Лифшиц

1. В центре европейского и русского авангарда — Великая Машина в своих самых различных ипостасях. В отличие от модернистской эпохи, где еще не сформировался настоящий интерес к науке, ее техническим возможностям и машинам. Западноевропейский авангард принял машину как род новой, высшей Реальности, заместившей собой старую, — реальность Природы. Машина, вытесняющая природное, и есть ожидаемая, «обесчеловеченная» новая Природа. Что такое Революция, как не процесс творения новой Мегамшины? Разве она могла стать возможной, если бы не обладала такой машиной, способной разрушить прежний политический строй.

2. Иногда складывается стойкое убеждение в том, что такого ясного и определенного различия между модерном и авангардом в отноше-

¹ Публикуемый фрагмент является частью большой работы В. А. Подороги — Мимесис. Аналитическая антропология литературы. Том 2 / 1. Идея произведения. Exregimentum stucis в литературе XX века (А. Белый, А. Платонов, группа ОБЭРИУ), — которая готовится к публикации в издательстве «Культурная революция».

нии к Машине не провести². Машина или принимается, или отвергается: если принимается, то на нее перелагают миметические функции, именно ей подражают, но так, как если бы она была необходимым условием тотального Мимесиса. Если ее отвергают, то в пользу миметической способности: подражать — это значит воссоздавать нечто человеческое в машине, очеловечивать ее. Отсюда игра позднего авангарда с машиной как предметом индивидуальной этики. Сюрреалисты постарались покончить с превосходством Машины, расположив ее в центре своих стратегий, как негативный объект; цель — представить ее как *невозможную*. Появились в громадном числе невозможные машины, «те, которые не работают» и ничего не производят. Ужас перед Машинной, ставшей Человеком. Не машина теснит человека, пытаясь занять его место, а человек сам желает стать машиной. Отъединенная от человека машина, обретшее самостоятельное индивидуальное бытие — старый несостоятельный миф. Вывод: мы давно внутри машины. Машина обладает намного более совершенной имитационной силой, чем человеческое тело. Теперь она осуществляет полный мимесис Реальности, давая нам реальное в машинном образе (сегодня — в цифровом). Одно из важных достижений авангарда — это деантропологизация мира. Речь идет о механизации чувственности и всех возможностей восприятия. Эффект очуждения наиболее общее определение эстетического. Что значит быть машиной? Несчастье это или удовольствие? «Все люди, которых вы видите, все люди, которых вы можете узнать впоследствии, — все это машины, настоящие машины, которые работают, как вы сами выразились, под влиянием внешних воздействий. Различия, о которых вы говорите, просто не существует. Это нужно понять. Они рождены машинами и умрут машинами. <...> Но есть возможность перестать быть машиной. Вот, о чем мы должны думать, а не о том, какие существуют виды машин. Конечно, есть разные машины: автомобиль — это машина, граммофон — машина, и ружье — тоже машина. Но что из того? Все это одно и то же — все машины»³. Машина — не то, чем управляют, а часть среды, некое материальное бессознательное социума, в котором развивается образ самого человека, ставший машинным. Речь идет о тотальном машинном Мимесисе: переработка человеческого в пользу нового хозяина бытия — Машины. Именно машина не просто обеспечивает связь с внешним миром, не просто

² В модерне у того же В. Кандинского и П. Клее, К. Малевича и П. Филонова мы находим большие теории искусства, словари методов и приемов, которым следуют для того, чтобы реализовать волю к новой форме, столь же всеохватывающей, как в классике. *Воля к форме* доминирует даже в случае потери ее предмета (того, к чему она должна прилагаться). Все это значит воля к Произведению. Воссоздать мир с помощью старого культа магического Мастера, воссоздать как бы «вручную», минуя всякое посредничество машин и технических объектов.

³ Успенский П. Д. В поисках чудесного. СПб., 1992. С. 22–23. Что значит быть машиной, — Гурджиев, Э. Уорхол (интерпретация Тарта).

модель познания, но само *бытие*. Мыслить, желать, страдать, работать — это быть машиной.

Что такое машина?

3. Но чтобы двинуться дальше, надо попытаться хотя бы в общих чертах ответить на вопрос: что же такое *машина*? Можно начать с одной формулировки: машина — то, что *работает*, *са marche*. «La machine est un etre qui fonctionne»⁴. Машина — нечто, что функционирует, работает в определенном режиме, который соответствует избранному типу машинных устройств. Но главное ее качество: способность повторять одну и ту же операцию в одном и том же режиме и с тем же самым результатом. Машина воплощает собой ограниченный режим *производства*, так как располагается во времени произведенного. На выходе машина дает результат, именно это определяет машину. Все машины имеют свои функциональные особенности. Например, дрель или пылесос определяются по мощности электромотора (позволяющей сверлить, всасывать пыль), но их отличие нельзя абсолютизировать. Основное условие существования этих машин — это перевод *электрической энергии в механическую*, остальные функции дополнительные. Есть и другая связка: рука — молоток — гвоздь; их взаимодействие там, где оно машинизируется, наглядно демонстрирует нам переброс чисто физической энергии в механическую. Фр. Варела определяет машину как «ансамбль отношений составляющих ее компонентов, независимых от них самих», и он же различает два типа машин: *производящие* (*allopoietique*) и *самовоспроизводящиеся* (*autopoietique*)⁵. Достаточно или нет этого различия для определения основных классов машин? На первый взгляд, вполне. Одни машины производят нечто отличное от себя, другие воспроизводят только самих себя (или те условия, при которых они могут воспроизводиться)⁶. Норберт Винер намного ранее размышлял в том же

⁴ Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques. Paris, 1958. P.138.

⁵ Матурана У.Р., Варела Фр.Х. Древо познания. Биологические корни человеческого понимания. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 40. Существуют различия по функциям и способам применения: есть машины *а-топические* (утопические и антиутопические); есть машины абстрактные, машины — планы — линии, *диаграмматические*; и есть машины локальные, территориально-деспотические, имперские с неизменной гео-топикой. Ни один из этих уровней не может быть упразднен при выборе, он становится точкой отсчета в определении машинизма (способов машинного представления, например, в чертеже). Однако все эти различия машинного зависят от того, что мы понимаем под *машиной*.

⁶ Симондон пользуется размышлением Бергсона, именно последний ввел в научный оборот понятие «зон» и «центров индетерминации» (Bergson H. Matiere et memoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit. Paris: Quadrige / PU. P.33; русск. издание: Бергсон А. Собрание сочинений. Том первый. М., 1992. С. 178–184). Дело в том, что наше восприятие избирательно, а еще точнее, мы воспринимаем поскольку что-то способны различать. Мы — экран, сквозь который движется масса раздражений, но мы

направлении: «Когда человеческие атомы скреплены в организацию, в которой они используются не в соответствии со своим назначением, как разумные существа, а как зубцы, рычаги и стержни, то большого значения не будет иметь то обстоятельство, что их сырьем являются кровь и плоть. То, что используется в качестве элемента в машине, действительно представляет собой элемент машины»⁷.

(1.1). *Пятно неопределенности*. Момент ввода и передачи информации (приказов или программ) информация, которая поступает в машину. Обработка ее показывает, насколько машина свободна в выборе возможных «решений». Поэтому каждой технической машине, даже совершенной, устанавливается уровень информационного порога, превзойти который она не может. То, что Симондон называет *пятном неопределенности* (*marge d'indetermination*), — важный аспект ввода информации и разработки функций машины⁸. Машина — это не только то, что функционирует, то, что «работает», но прежде всего способность локализовать пятно неопределенности (индетерминации). Машина не в силах повторить опыт живого индивида, поскольку не в силах распоряжаться временем виртуально, «истинно виртуального для машины не существует»⁹. Машина существует только в актуальном времени¹⁰. Однако Машина предполагает некую *feed back*, обратную связь, т. е. она управляется

отбираем лишь некоторые, которые нужны нам для выполнения определенных жизненно важных функций. Но поскольку картинка мира все время меняется, то меняется и наше восприятие, поскольку оперирует виртуальными возможностями наряду с реальными. Откладывание одного движения (реакции) и исполнение другого, позволяет осуществить выбор, принять определенную тактику в восприятии актуального. Вот где образуется «центр индетерминации», мы свободны за счет того, что можем отказаться от какого-то движения, задержать или включить в систему отношений чисто виртуальных. Машина в таком случае — это такое единство, которое выполняет, по крайней мере, несколько друг с другом связанных функций в разной последовательности. Отсюда ограниченный выбор действия и предельное сужение «пятна индетерминации», которым оно располагает, чтобы принимать информацию. Наш выдающийся физиолог Н. Бернштейн называл это «степенями свободы».

⁷ Винер Н. Человек управляющий. СПб.; Харьков; Минск, 2001. С. 188–189.

⁸ Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques... P. 139–147.

⁹ Ibid. P. 144.

¹⁰ Н. Винер делает весьма интересное замечание, когда говорит: «Большая слабость машины — слабость, которая пока еще спасает нас от ее господства над нами, — состоит в том, что она не может пока учесть ту огромную область вероятности, которая характеризует человеческую ситуацию. Господство машины предполагает общество, достигшее последних ступенек возрастающей энтропии, где вероятность незначительна и где статистические различия между индивидуумами равны нулю» (Винер Н. Человек управляющий... С. 184). И далее: «Когда человеческие атомы скреплены в организацию, в которой они используются не в соответствии со своим назначением, как разумные существа, а как зубцы, рычаги и стержни, то большого значения не будет иметь то обстоятельство, что их сырьем являются кровь и плоть. То, что используется в качестве элемента в машине, действительно представляет собой элемент машины. Если мы доверим наши решения машине из металла или тем машинам из плоти и крови, которые представляют собой бюро, огромные биб-

человеческим разумом и без него не существует. Именно благодаря этому происходит выборка полезных действий в каждый момент работы машины. Машине необходим машинист, с ним она вступает в полезный контакт. Этим машина отличается от автомата.

(1.2) *Выглаживание* (*lissage*). На самой примитивной стадии машинизма отношение, например, между молотком, рукой и гвоздем (объект приложения сил) выражается так: кривая удара молотка смещается, поскольку нет никаких «естественных» связей между рукой и желаемой целью — шляпкой гвоздя. Каждый удар — это преодоление начальной природной катастрофы гетерогенности. Ведь молоток ничего не ведает о гвозде. Оперирование молотком идет по кривой сглаживания, которая позволяет на время преодолеть сопротивление. В начале — катастрофа: раз-согласованность, разно-бой *руки – молотка – гвоздя*. Удар — следствие преодоления разнородности материалов и объектов природной среды. Так создается искусственный мир орудий, в изготовление которых заранее включено качество *выглаживания*. Как известно, возрастание внутреннего трения, т. е. утрата ресурса выглаживания, приводит к быстрому износу технических машин. Этот принцип действует также эффективно не только в технико-инструментальной, но и в социальной сфере. Так постепенно можно прийти к определению понятия машинизма¹¹. Природные элементы машин изначально чужды друг другу и инертны, естественно, что они подгоняются до тех пор, пока не будет преодолено их взаимное сопротивление. Без технологий *выглаживания* это было бы невозможно¹². Понятие выглаживания как раз относится к моменту совмещения гетерогенного или разнонаправленных пере-

лиотеки, армии и акционерные общества, то мы никогда не получим правильного ответа на наш вопрос, если только не поставим его правильно» (Там же. С. 188–189).

¹¹ Вот как это поясняет Р. Том: «Grosso modo, использование орудий корреспондирует с выглаживанием, *lissage*, со стабилизацией порога между этими двумя фазами. Например, если мы хотим собрать плоды, то нам придется с самого начала и часто использовать для этого ветку, которая их несет; качество быть добычей понимается как плоды на ветке. Активность игры еще обладает приростом этой экстенсии. Эта стабилизация в экстремальной точке соматоподвижного, преследующего удлинения порождает явление органогенеза, основанного на оппозиции: оппозиции между большим пальцем и рукой, оппозицией между двумя руками». Ход морфогенетического анализа должен представить движение любого органа в топологическом измерении, а это значит также внесение простых рисунков движения, относящихся, например, к любому из использованных для описания действия глаголов. Следующий шаг, это выяснение внутри самого движения, фиксированного в слове *топологически* видимого разрыва, который и будет местом элементарной катастрофы, совмещающее несовместимое в самом движении». Thom R. *Stabilite structurelle et morphogenese. Essai d'une theorie generale des modeles*. Paris: InterEditions, 1977 (издание заново отредактированное и исправленное); Том Р. Структурная устойчивость и морфогенез. М.: Логос, 2002 (русс. перевод, вероятно, сделан по первому французскому изданию 1972 г.).

¹² Берштейн Н. А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. С. 114–123.

секающихся движений в одной форме движения. Вспомним о машине Зимана, катастрофической¹³.

Выглаживание — это не *сцепление*, когда в механизме отдельные части максимально близко примыкают друг к другу, чтобы осуществить взаимодействие и подчиниться команде. Выглаживание скорее относится (как и «пятно индетерминации») к социальным условиям воспроизводства определенной машины, т. е. указывает на ту степень «разумности», которой она наделяется с помощью машиниста. Итак, машинист выбирает стратегию *выглаживания* и осуществляет конкретные манипуляции орудийным пространством с целью достижения определенного результата на основе учета «пятна индетерминации» (заложенных в машину возможностей выполнять то или иное решение машиниста).

Основные классы

4. Общее представление о *Машине* можно разбить на классы, каждый из которых предполагает соответствующую машину. Классы эти следующие:

- первый, *технические* машины; большой отряд машин (механических, гидравлических, электрических, электронных и т. п.). Такие машины — образцы технических устройств, собственно, они и являются машинами по определению;
- второй, *социальные* (сюда можно отнести педагогическо-ортопедические, медицинские, паноптические или следящие-надзирающие, бюрократические, милитарные, террористические, имперские (территориальные) и пр.);
- третий, *биомашин*ы или машины органические, репродуктивные (самовоспроизводящиеся);
- четвертый класс машин, которые не относятся прямо ни к одному, ни к другому классу, они — «*между*», это машины сновидные, воображаемые или фантастические (литературные, театральные, архитектурные и пр.), они не поддаются репрезентации, — это своего рода машинное бессознательное или машинизированное; это машины холостые, обесполенные, захваченные желанием (от полного отрицания желаемого к полному утверждению (от плюса + к минусу -). Делез/Гваттари называют их *машинами желающими* (*machine desirante*). Это машины древние и примитивные, их следует соотносить с образами *Протомашины*. Часто, как мне кажется, Платонов использует опыт борьбы протомашин против мегамашин или, во всяком случае, демонстрирует их схватку, которую они ведут не на жизнь, а на смерть («Котлован»). Прекрасна революционная машина Копенкина — из романа Платонова «Чевенгур», — состоящая из нескольких рабо-

¹³ Постон Т., Стюарт И. Теория катастроф и ее приложения. М.: Мир, 1980. С. 113–116.

чих частей: «могилы» Розы Люксембург—Революции—Коня (по имени «Природная сила») — Всадника (самого кавалериста Копенкина) и Степи.

«Решетки»: повтор как начало

5. Р. Краусс в ряде статей пытается доказать: модерное / авангардное, то, что в художественном опыте стремится выступать от имени нового, оригинального и подлинного — важнейшие характеристики произведения искусства — опирается на дух и материю изначального — на *решетку* («конструкции Мира») ¹⁴. Вся оригинальность и новизна художественного жеста исчерпывается тем, насколько он способен обратиться к глубинным слоям чувственного опыта. Однако, если следовать принципу решетки, то это значит стереть все, что могло быть нанесено на мировой поверхности, и что затрудняло распознавание решетчатой основы. Нет поверхности ранее не разграфленной, не разнесенной на клетки. Творческий акт — это проекция на поверхность *tabula rasa* («чистой доски») события, никогда не происходившего. Возможно ли признание за авангардом какой-то особенной творящей мир спонтанности, которая не была бы сводима к модерну (не была бы модернистской)? Ведь в нашем определении авангардистское сознание или шире левое искусство (Б. Брехт, Дз. Вертов, А. Платонов, П. Филонов или В. Хлебников) есть сознание революционное. Там, где оно осуществляется, оно открывает такую сторону мира, которая определяется не постепенным характером изменений, а взрывным. Авангардное сознание балансирует между разрушением и возобновлением, «новым началом». Это начало — цель самого разрушения. Разрушение определяет возможность начала, и чем радикальнее оно, тем более сокрушительна сама новизна. «Покажи мне, как ты способен разрушать, и я скажу тебе, какой ты авангардист!». Итак, авангардистский жест — это жест полного отрицания (т. е. такого, которое лишено всяких черт утверждения). Полное «нет» противопоставляется бесконечному набору частичных утверждений «да». В этом полном «нет» заключена остановка всех возможных времен повседневности. Иронико-критический посыл Краусс в том и состоит, что авангарду приписывается некая позитивная задача «репрезентации» подлинности, оригинальности и новизны. На самом деле авангард создает копии или общую нейтральную базу для копирования Всего. Идеальная ксерокс-машина — вот, что такое авангард. И все потому, что рассматривая авангардного художника в терминах новизны, передового, обновляющего действия, так в круг авангардистов зачисляются все и всяческие художники, авангард путается с авангардистским сознани-

¹⁴ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы., М.: Художественный журнал, 2003. С. 19–31, 153–173, 247–258; См. также: Krauss R. The Optical Unconscious., London: MIT Press, 1973. P. 1–30.

ем, — а можно ли допускать такую путаницу? Ведь на самом деле авангард и авангардное сознание — крайне позднее явление в художественном переживании мира. Не только позднее, но кратковременное (поразительно неустойчивое, хотя богатое по следствиям). Не всякий художник является авангардистом, а только тот, кто решается все предшествующее искусство поставить под вопрос. Решетка с давних времен служила тем важным мостом между реальностью и ее отражением, она была «самой подлинной» копией. Если авангардный художник отрицает классику, то только в силу ее неповторимости и оригинальности, сам же он создает повторимое, себя конституирующее как копию для всего¹⁵. Его способность к созданию моделей, клише, программ, стереотипов и пр. как раз и говорит о том, что реальность должна устраниваться по алгоритмам повтора.

6. Даже если мы выделим *идеальные* характеристики авангарда или модернистского сознания, они не смогут помочь организовать все поле отношений в этой мощной волне художественных течений с начала XX века. Авангардное произведение — это коллективистское распределение Истины (Единого мирового образа). Авангардный художник ощущает себя посланцем незримого коллектива (множества таких же, как он) и поэтому старается деиндивидуализировать свою манеру творить вещи. Прекрасным подспорьем тут выступает Машина. Если мы обращаемся к классикам модернизма (П. Клее, В. Кандинскому, С. Малларме, М. Прусту или Дж. Джойсу), везде акцент ставится на создании особой теоретической модели Мимесиса, которая была прежде всего личным подвигом Мастера. В модерне делается последняя попытка восстановить общую картину Мира, то, что П. Клее называл «космогенезом точки», но исключительной с индивидуальных позиций. Индивидуальное выражение опыта явно не имеет отношения к авангардному проекту. Мастер заявляет свое авторство на определенный им вос-

¹⁵ Но вот, что здесь интересно: авангард в таком понимании чисто экстенсивное производство образов в отличие от модернистского, которое склонно переоценивать интенсивность (а следовательно, символистское толкование мира). Различие между произведениями авангарда (термин толкуется Краусс предельно широко): одно опирается на центробежную интерпретацию, а другое — на центростремительную. В первом случае произведение выталкивается за собственные границы, оно — фрагмент грандиозной картины мира, от которой оно само себя не отделяет; во втором, — напротив, произведение оказывается местом в пространстве-времени, куда обрушивается мировое целое, оно — монада Лейбница, в которой отражается, как в капле воды, весь мир: «решетка как интроекция границ мира в пространство картины. Настоящее различие может быть переведено в план отношений экстенсивного/интенсивного и тем самым позволит нам отделить авангардное сознание от модернистского». Правда, сама Краусс все-таки настаивает, что подобное различие (между центростремительными и центробежными произведениями) относительно и порой грешит явной неточностью, когда речь заходит о конкретных работах художников (Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы... С. 28–31).

созданный Космос. Предмет его забот — язык, на котором он должен обращаться к своему зрителю. Идет разработка особого живописного языка, словаря-коллекции элементов, на основе которых может быть выстроено произведение. Мир предстает в своих индивидуальных качествах, не сводимых к коллективистскому самосознанию. В этом, на мой взгляд, радикальное отличие собственника-индивидуалиста, артиста-мыслителя Кандинского от комиссара искусств и «всеобщего художника» К. Малевича (Это, конечно, не противоречит тому, что в художественной практике их манеры письма могут влиять друг на друга и т. п.). Такой Мастер в русском авангарде всегда был, как мне кажется, форпостом коллективистского самосознания.

Образы машин: аутопозэйзис

7. Главное — это ответ на вопрос о воспроизводстве авангардной Машины. Как только мы начинаем изучать ее устройство, на первый план выходит основной «рабочий» элемент, как бы суть самого машинного действия. Изначальными, аутопозэйзными элементами в машинизме авангарда стали: *архитектон* (К Малевич), *«динамо-машина»* (Н. Тесла и А. Платонов), *гештальт* (Э. Юнгер), *модулер* (Ле Корбюзье), *аттракцион* (С. Эйзенштейн), *«факурсы»* А. Родченко и даже числовая *«гамма истории»* Велемира Хлебникова. Итак, в центр раннего авангарда — время «бури и натиска» — вдвигается машина, и мы должны понять ее присутствие именно с точки зрения революции, с которой она и отождествляется. Так, Платонов не мог себе представить успешный исход революции без машины, замещающей собой Природу, подвергающей ее радикальной перделке. Машина авангарда относится к машинам будущего, т. е. преодолевшим будущее. И поэтому ее часто определяют как машину по уничтожению времени. Открывается опыт жизни, где время производится так же, как и все остальное. Наглядность, доступность, размер, само воспроизводство — все под контролем Мастера. Машина провоцирует новый опыт чувственности, упраздняя тяжелый ручной труд, воссоздает новый порядок необходимых ощущений и переживаний. Революционный бросок в новое состояние бытия (радикально обновленного) мгновенен, а на это способна только машина. Малевич попытался выразить это, возможно, с большей силой, чем другие художники авангарда. Что подвергается перделке с помощью машины? Прежде всего, человеческое тело:

Бронированное орудие, автомобиль, представляет собою небольшой образец сказанного. Если человек, сидящий в нем, еще разделен с ним, то просто потому, что данное тело, одетое человеком, не может совершать всех функций, сам же человек как организм технический может выполнить все функции, нужные душе, и потому душа живет в нем и выходит из него тогда, когда функции его не выполняются; если бы

автомобиль был в совершенстве выполнения всего необходимого для человека, человек никогда не вышел бы из него. Признаки последнего существуют в большом разрешении; например, гидроплан, воздух и вода вмещены в нем, и когда будет обеспечено все, то человек больше не выйдет из своего тела¹⁶.

Когда человечество придет к единству, в пути которого находится сейчас, ему необходимо будет идти к единству с новым миром, вылетевшим из его черепа, — организмами, с которыми находится в борьбе и борется через кровь. Пилот ведет неустанную войну с аэропланом, он хочет овладеть им, он хочет вратить в себя нововыросшее тело, он хочет слить его со своим организмом как нечто нераздельное, и операция должна пройти через боль и кровь до тех пор, пока мы из кости, мяса и крови¹⁷.

Техносреда, «машины» и есть часть человеческого тела, которое уже больше не может быть собой. Главный проводник в деантропологизации мира — это *скорость*:

Скорость — наша сущность, мы с каждым днем стремимся скорее бежать, и сейчас наше сознание вышло уже из познания. В силу чего мы становимся чуткими к восприятию нового построения, выражающего силу динамизма. Каждая машина есть явление познания скорости, и всякое выявление чем бы то ни было новой скорости неуклонно ведет к изобретению реального знака, следовательно, футуризм и кубизм являются великими опытами естественного природо-развития, через которые рождается будущее и современный наш мир. Когда наше сознание постигнет величину скорости движения, постольку оно явит новые формы¹⁸.

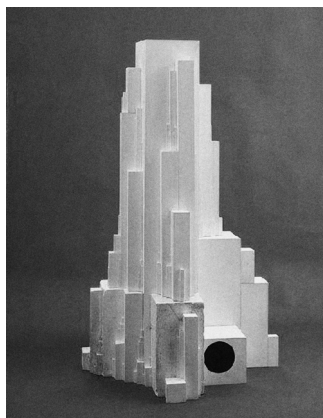
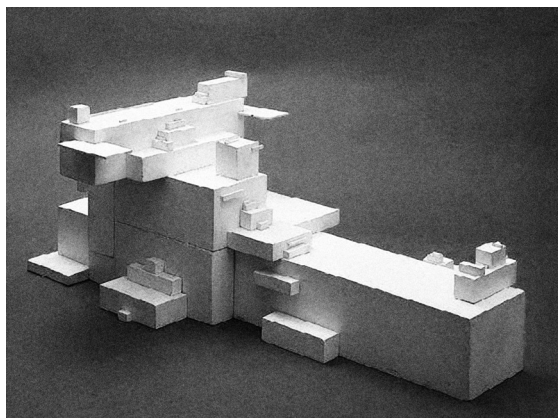
Машина — новая кожа, новый более чуткий посредник, с помощью которого рождаются новые переживания и ощущения ближайшей среды.

8. Малевич трактует свои супрематические квадраты прежде всего в качестве шаблонов (наряду с архитектонами и таблицами). Но что такое эти «квадраты квадратов» или «кубы кубов»? Не «нулевое ли это означающее», «изначально идеальное» или «первокопия»? Черный квадрат — не живопись, а орудие живописи, если угодно, шаблон, с помощью которого возможно модифицирование любого будущего живописного объекта. Живописное, само художественное дело вновь стало ремеслом, не столько призванием, сколько неким техническим умением наряду с другими умениями, и оно также, как и все другие умения участвует в революционном переустройстве Мира. «Квадрат» Малевича состоит из двух квадратов, вложенных друг в друга, общей рамки

¹⁶ Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. М.: Гилея, 1995. С. 262.

¹⁷ Там же. С. 174

¹⁸ Там же. С. 220.



границ поверхности (покрытой краской) внутренних границ квадратов. Если в качестве примера завершенного опыта авангардности мы возьмем тот же квадрат К. Малевича, то вот он-то и есть *tabula rasa*. Такова наиболее примитивная машина живописи, живописи Нового времени (я бы даже назвал ее машиной авангарда). Чередование двух квадратов малого и большого, игра в сущности двух квадратов в одной и той же решетке отношений, занятой/незанятой, полной/пустой, световой/темной. Вот это создание/вос-создание древней и примитивной машины живописи и есть цель авангардного искусства как такового. Смыслом наделяется только то, с помощью чего может быть исполнено само Творение, но не оно само, ибо если бы оно было возможно, то отпала необходимость в инструменте-посреднике. В модерне и модернизме значение произведения искусства еще имеет смысл в общей стратегии Мимесиса, здесь же, — в авангардном видении мира побеждающе утверждает себя Матезис. Обесчеловеченная реальность предается экстазу Машины (Маринетти)¹⁹. Конструирующий, механизмирующий разум. Весь этот парк новых проектных инструментов живописи — ничто по сравнению с самим проектом, архитектором, представляющим само Творение (Произведение).

9. Не об этом же ли говорят Ф. Леже и Ле Корбюзье — верные сыны машинизма? Для обоих машина — то, что устанавливает порядок, что не поддается рассеиванию и распаду, напротив, она собирает, скрепляет, создает законченные единства. Ле Корбюзье в одном из промышленных проектов прямо связывает идею нового завода («зеленого завода») с созданием машины машин, т. е. организация всего цикла произ-

¹⁹ Ср.: «Мы говорим: наш прекрасный мир стал еще прекраснее — теперь в нем есть скорость. Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рев похож на пулеметную очередь, и по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская» (Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма. — Называть вещи своим именами. М.: Прогресс, 1986. С. 160).

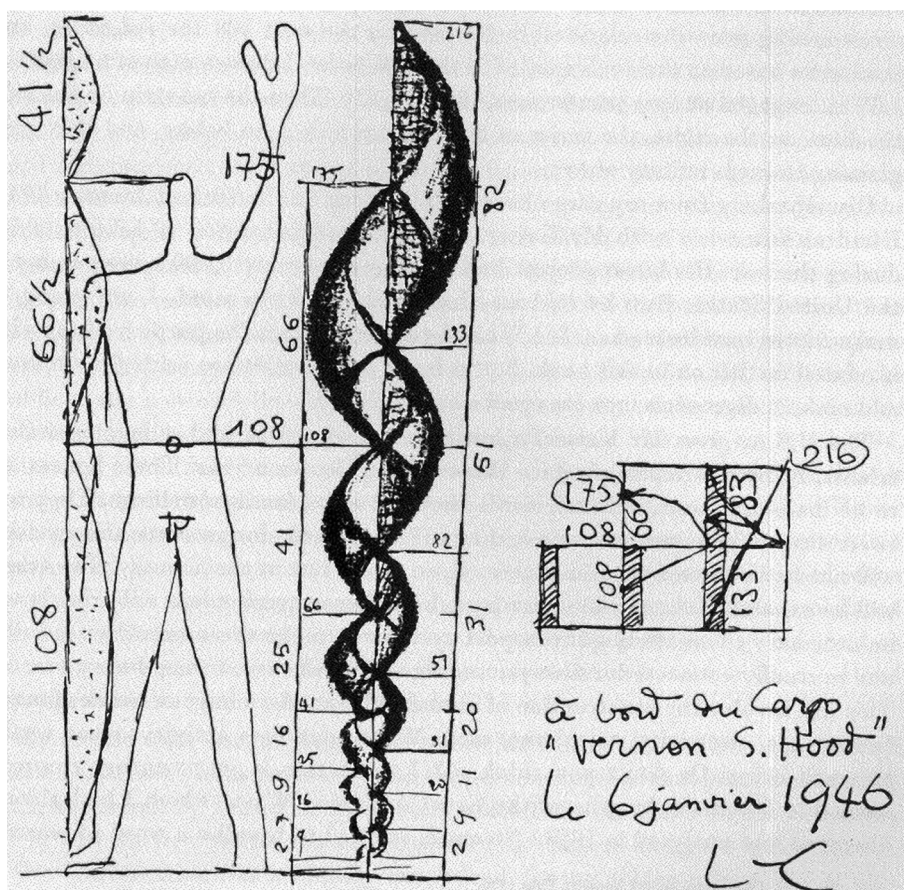
водства с позиций некоего законченно-совершенного порядка. Вместо промышленного ада «черного завода», новый завод, «зеленый», абсолютно организованное гармоничное, очеловеченное пространство производства. «Машины воспроизводят рабочие движения человека в каком-то невероятном преувеличении, доводя их порой до чудовищного гротеска (толчение и дробление, трамбовка, прокатка, волочение, продувка, ковка и т. п.). Иногда они работают с медлительностью великанов (огромные пестовые молоты, гигантские прессы), другие развивают опаснейшие скорости, действуя с быстротой змеи или молнии, они — то скачут галопом, то стремительно скользят. Повсюду маячат их зловещие и причудливые конечности, вызывая в душе беспокойство и страх»²⁰. Машинный мир, приходящий на смену прежним индустриальным эпохам, приносит с собой новое эстетическое чувство: машина становится эстетическим объектом. Художнику интересно изучать не то, что ею производится, а то, что ею репрезентируется. Леже развивает идею «архитектуры механического»²¹. Это значит, что наряду с традиционными объектами художественного опыта в центр внимания общественного интереса вдвигается машина, именно она становится решающим фактором в формировании новой среды (художественной в том числе).

Машина теперь — один из эстетических объектов. Нечто подобное и выраженное с еще большей степенью радикальности мы находим в архитектуре Корбюзье с его попыткой ввести минимальную архитектурно-антропометрическую единицу — *модулер*: «Это система, имеющая целью ввести в архитектуру и механику размеры и габариты, согласованные с человеческими масштабами, увязать с бесконечным разнообразием чисел те основные жизненные ценности, которые завоевывает человек, осваивая пространство». В другом месте находим определение: «На этот раз сущность изобретения была выражена с редкой простотой: „модулер“ — это средство измерения, основой которого являются рост человека и математика. Человек с поднятой рукой дает нам точки, определяющие занятое пространство — нога, солнечное сплетение, голова, кончик пальцев поднятой руки, — три интервала, обуславливающие серию золотого сечения, называемую рядом Фибоначчи»²². Осо-

²⁰ Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М.: Прогресс, 1970. С. 219.

²¹ Leger F. Fonctions de la peinture. Paris: Editions Gonthier, 1965. P. 53. Большой раздел книги Ф. Леже «Функции живописи», посвященный эстетике машины. «Машина костюмируется и становится спектаклем...» (ibid. P. 56.).

²² Ле Корбюзье. Архитектура XX века... С. 204, 250. Надо сказать, что идеи Корбюзье постоянно оспаривались и подвергались весьма жесткой критике. Некоторые влиятельные ученые видели в них проявление чрезмерного упрощения и механизации жизни. Например, П. Франкастель выразил свое отношение в крайне резкой форме: «В универсуме Корбюзье есть что-то от концентрационного лагеря. В лучшем случае, от гетто. Позвольте мне обратить внимание на то, что я не пытаюсь превратить Корбюзье в пропагандиста режима Петена или Гитлера, людей, чьи руки запач-



бая человеческая размерность, отчужденная от самого человека, становится стандартом для определения способа жить. В какой-то мере те города, которые воображались утопистами Т. Кампанеллой, Т. Мором, Ш. Фурье или И. Бенетом в той или иной форме пытались создать то, что много позднее Корбюзье называл «машиной для жилья». Более четко отличие машины технической от социальной, а социальной от эстетической, воображаемой, а всех их от биомашины можно проследить повсюду в авангардной модели машинизма.

каны кровью и насилием<...>». Корбюзье, по его мнению, видел в домах, построенных по типу пчелиного улья, ключ к человеческому счастью. Каждая квартира как «сота» или «камера», одно число их образует жилище, другое — учреждение или место труда; их общее единство обитания — город в целом, города же в свою очередь составляют Универсум. Машины авангарда возвращают нас к утопиям эпохи Просвещения (Francastel P. *Art & Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York: Zone books, 2000. P. 52).



10. Киноаппарат/фотоаппарат — условия необходимые для нового машинизированного взгляда на мир; в начале века они еще предстают отчужденными от предшествующей формы восприятия. Так, знаменитая «ракурс-техника» Родченко как раз и заключается в том, чтобы найти такие позиции для съемки, где аппарат больше не зависел бы от человека, и снимал то, что мы не в силах видеть без него (или видим совершенно иначе). «Точка съемки усложнилась, стала разнообразной. Но связь ее с человеческим глазом, с его обычным кругом зрения, не прерывалась. // А между тем эта связь необязательна; мало того, она излишне ограничивает, обедняет возможности аппарата. Аппарат может действовать самостоятельно. Может видеть так, как человек не привык»²³. На первый план выходит способность оператора (фотографа) машинизировать процесс съемки. Здесь еще нет ни капли иронии, ни скепсиса, ни той ненависти, которую питал к современной технократии масс тот же В. Райх, т. е. всех тех «переживаний» прогресса технического, которые чуть позже превратили революционную

²³ Брик О. Чего не видит глаз // Советское кино. 1926. № 2. С. 23 (цит. по: Лаврентье А. Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. С. 62).

утопию в предмет антиутопических романов (Е. Замятин, О. Хаксли, А. Платонов)²⁴.

11. В раннем «авангардном» кинематографе С. Эйзенштейна мы находим машины/аттракционы: заводские *машины* («Стачка»), *броненосец* («Броненосец Потемкин»), *сепаратор* («Старое и новое»). Механика аттракциона используется для произведения определенных эффектов, действие которых на зрителя должно быть предсказуемым. Например, Машина-сепаратор как машина любви и единения, экстатическая коллективная машина. Два аспекта, на которые стоит обратить внимание: первый, — экстатическое поле, созданное вокруг сепаратора, подчиняется машинному ритму, именно этот ритм используется, чтобы организовать коллективное хозяйство, чтобы его члены перестали быть частыми собственниками, превратились одним ударом в коллективистов; с другой стороны, «сепаратор» — это прежде всего машина, а здесь она как Машина (всех машин) с ее отчужденной от человека, удивительной механикой и блистающей формой, повторяющей древнюю чашу Грааля. Она и что-то сверхновое и что-то сверхдревнее. Собственно, вращение машины ускоряющееся подготавливает будущую оргию, оргазмический взрыв (сексуальные источники сцены несомненны). Самое мощное проявление машинизма так или иначе было связано именно с сексуальным напряжением и невероятным могуществом, которое она внушала своим первым адептам-изобретателям: отчетливым и чистым ритмом, неотвратимостью повторов, энергией, наконец, самым результатом, который достигается с такой легкостью. Подобное восприятие машины было вполне ожидаемым, хотя оно и подсказывалось *другой* машиной — киноаппаратом, прямо воздействовавшим на способность воображения зрительской массы²⁵. Вот, как должно «чувствовать» приближение волны машинного экстаза:

²⁴ Антиутопии — это политическая сатира-фантастика, где автор вполне осознанно развенчивает некие иллюзии в отношении «прекрасного» ближайшего будущего. Сочинения Платонова не подпадают под эту основную характеристику, у него нет реального будущего, есть апокалиптическое ожидание Конца и Начала нового Мира (но не само будущее).

²⁵ Ошеломляющий успех фильма Дз. Вертова «Человек с фотоаппаратом» свидетельствует о том, что киноаппарат стал Великой социальной машиной. Мы видим, как он собирает реальность (ее «случайные фрагменты») в единое мозаичное целое. Куски, блоки, фрагменты реальности разом оказываются в едином целом, несмотря на то, что они были «схвачены» каждый в своем измерении. Теперь все удаленное друг от друга, что не могло никогда пересечься, соседствует, стало смежным; и может быть воспринято одним движением взгляда, в одном времени и одном образе реальности. Глаз этот порожден киноаппаратом, и является абсолютно искусственным, машинным, обесчеловеченным. Эффект воздействия фильма как раз заключался в особой техно вооруженности киносубъекта. Программа «кино-оки»: субъект буквально физически совпадал с «глазом» киноаппарата. Эйзенштейновский прием иной — ему важно не отчуждение от видимого (в этом смысл эксперимента Вертова), а вовлечение в видимое сознания ради определенной цели, не отстраненный взгляд познания, а полное включение зрителя в машинный экстаз. Здесь киноаппарат

С нарастанием темпа куски монтажно укорачиваются — дробь смены светлых и темных кадров становится все более частой. Диски вертятся быстрее и быстрее, и, как бы подхваченная ими, световая дробь монтажных кусков перескальзывает в реально мчащиеся по крупным планам световые «зайчики» (с помощью технического приема вертящегося шара, оклеенного осколками зеркала).

В нужное время вся эта система кусков прорезается жерлом трубы сепаратора. Нужное количество мгновений оно пусто. Необходимое время у нижнего его края набухает капля.

(Мчатся, сменяясь, крупные планы лиц).

Нужную длительность набухшая капля дрожит.

(Бешено крутятся диски механизма сепаратора).

Вот-вот капля упадет.

(Несутся крупные планы, прорезаемые кручением дисков).

Капля срывается.

Падает!

И звездой мельчайших брызг разлетается, ударив о дно пустого ведра.

И вот уже безудержно, в бешеном напоре вырываясь из тела сепаратора, в это днище ударяет струя густых белых сливок.

Уже струя и брызги монтажно пронизывают поток восторженных крупных планов каскадом белоснежных потоков молока, серебряным фонтаном безудержных струй, фейерверком неутомонных всплесков ²⁶.

Необходима подборка сильно действующих аттрактивных элементов, повторяю, — уже преднаходимых, физиологически наиболее действенных; специально подобранная аудитория, на которую именно эти аттрактивные элементы могли бы оказать наиболее шокирующее впечатление. Аттрактивные элементы классифицируются по силе их действия («чуждое», «жуткое», «случайное», «насильственное», «эротическое» и т. п.).

12. Из всех аттракционов наиболее значим аттракцион *насилия*, но лишь в том случае, когда, по мнению Эйзенштейна, он изнутри подпирается *порноэротическим*. Одно из определений аттракциона: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимаю-

парат выполняет функцию перевода из одного состояния сознания в другое, является основным орудием управления массовым сознанием.

²⁶ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Том 3. М.: Искусство, 1964. С. 84.

шего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной основы демонстрируемого — конечного идеологического вывода»²⁷. Термины *аттракцион*, *аттракция*, *аттрактивность* (притяжение) означают, конечно, не одно только притяжение или привлекательность, но прежде всего цирковую (шире, театральную) машинерию²⁸. Аттракцион — это и «машина по производству эффектов». Но как она работает? Основная ее задача — план онтологии качеств — заключается в создании эффекта мнимого хаоса, т. е. весьма организованного. Как если бы все, что находится в поле зрительной реакции, имело бы свое значение и должно было действовать с точностью машины. Это недостижимо, но Эйзенштейн выстраивает машины-аттракционы так, словно это воздействие на зрителя уже имело место. За видимостью аттракционного хаоса и случайности скрывается порядок равновесной системы перцепций. В качестве же аттрактора, смутного и странного, выступает травматический материал исторического опыта. Однако, как бы технически «хитро» не был устроен аттракцион, он не может дать должного результата, если не будет учтен энергетический потенциал заключенного в нем порноэротического напряжения. Важный двутакт: знаки насилия организуются вокруг «своего» начального аттрактора — *порнообраза*²⁹. Ведь ясно, что образы насилия, тем более, откровенно поданные, и отталкивают, и притягивают, их нельзя оторвать от эротического возбуждения. Насилие, покрываясь эротической аурой, опознается как намеренная жестокость, хотя оно ни сюжетно, ни тематически, ни идейно, ни даже внутрикадрово не является мотивированным. Так аттрактивные элементы отделяются от монтируемого целого и организуются вокруг скрытого аттрактора, который зритель хотя и чувствует, но воспринимает опосредованно³⁰.

13. Но вот перед нами сюрреалистический машинный опыт. Подход здесь к пониманию значения технического уже иной. Например, в сюрреалистической практике нет машин самих по себе, как автономных технических объектов (они не отождествляются напрямую с Природой,

²⁷ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения... Т. 2. С. 270.

²⁸ Ср.: «...центральный номер (цирковой) программы, отличающийся элементами новизны, трюковой насыщенностью. Высоким исполнительским мастерством и зрелищной эффектностью» (Цирк. Маленькая энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1973. С. 45).

²⁹ О метафоре «странного аттрактора»: Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. М.: Прогресс, 1994. С. 74–95; Глейк Дж. Хаос. Создание новой науки. СПб.: Амфора, 2001. С. 187–191.

³⁰ Как только мы обращаемся к особенностям машинизирования в теории аттракциона В. Мейерхольда и С. Эйзенштейна, мы убеждаемся в том, что если аттракцион можно определить как машину, то не как техническую, а как театральную, а это значит подчиненную определенным сценическим задачам. В этом вся разница. Аттракцион — это машина, но действующая исключительно на основе нарушении принципа экономии и пользы (тут нет ни рекурсии, ни повторов, ни устойчивого предсказуемого результата).

и Машина больше не равна Природе). Здесь, скорее, начинается исследование механизации бессознательного, нежели некий образ Машины, навязанный нам извне. Там, где желание механизуется, появляется машина желания. Машина лишь создает ускорение в исполнении желания, становясь желанием, точнее, источником исполнения желаний. Р. Руссель выдумывает все новые машинные устройства практически в каждом из своих сочинений; они и фантастичны, и реальны. Например, «зубная машинка»: машина по безболезненному вырыванию зубов, изобретенная главным героем Кантрелем из «Locus Solus»: «Когда возникала необходимость, работая отдельно обеими руками, он вводил цилиндр в рот пациента, прижимал его толстые и не острые край к двум зубам по обе стороны большого зуба и подводил серый кружок так, чтобы положить его на синий. Магнитная сила проявлялась при этом моментально и с такой мощностью и резкостью, что большой зуб, подчиняясь ей, покидал насиженное место, не оставляя пациенту времени на то, чтобы ощутить хоть какое-нибудь причиняющее муку движение хирурга»³¹. Метод был успешно опробован, появилась богатая клиентура. И вот тогда изобретатель *вдруг* решил собрать мозаику... из вырванных зубов. Но поскольку зубы часто падали на пол, он решил изобрести еще и устройство, которое сможет поднимать их с земли. Так, от страницы к странице можно наблюдать как великий изобретатель «ненужных и невероятных машин» не перестает громоздить все новые и новые устройства. Вот еще поразительный пример: *машина воскресения* (я привожу это «изобретение» еще и для того, чтобы указать, насколько «устройства» Кантреля отличаются от других, не менее «невероятных» (от тех, которые мы встречаем в романах А. Платонова или в философии «Общего дела» Н. Федорова).

После долгих опытов на трупах, вовремя помещенных в нужные условия, после продолжительных поисков метр создал в конце концов «виталин», а вместе с ним и «воскресин» — красноватое вещество на основе эритроита, которое, если ввести его в жидком виде в череп мертвеца через проделанное сбоку отверстие, охватывало мозг со всех сторон и затвердевало. Теперь достаточно было прикоснуться к какой-либо точке созданной таким путем внутренней оболочки *виталином* — коричневым металлом, который можно было легко вводить в виде короткого стержня в уже проделанное отверстие, чтобы два этих новых тела, инертные, пока находятся в разобранном состоянии, мгновенно производили мощный электрический разряд, проникавший в мозг, побеждавший неподвижность трупа и придававший ему поразительную видимость жизни. Вследствие удивительного пробуждения памяти труп сразу же воспроизводил, причем с высокой точностью, мельчайшие движения, совершавшиеся человеком в те или иные знаменательные моменты его жизни, и после

³¹ Руссель Р. Locus Solus. Киев: Ника-Центр, 2000. С. 51.

этого, не останавливаясь ни на минуту, он бесконечно долго повторял все тот же неизменный набор жестов и движений, выбранный раз и навсегда. При этом иллюзия жизни была абсолютной: живость взгляда, дыхание, речь, различные действия, переходы — здесь было все³².

А перед этим приводится еще довольно обширный список других экспериментов не менее поразительных и бессмысленных³³.

14. Поэтому нет ничего удивительного в том, что машины Дюшана, исполненные глубокой иронии и сарказма, создаются для того, чтобы представить непредставимое: механизацию человеческих отношений. Род игры. Например, передать в схематике геометрических диаграмм игру сексуальности. Для Дюшана занять незаинтересованную позицию и тем самым радикально устранить проблему «хорошего вкуса» можно только благодаря «механическим техникам» репрезентации³⁴. Если посмотреть рабочие записи Дюшана, предшествующие созданию известного произведения «Новобрачная, раздетая холостяками» (*La mariée mise à nu par les célibataires*), то можно с удивлением заметить, что опыт пластического воплощения темы переводится им на машинно-механический и геометрический язык. Машина толкует человеческое. Драматическое действие познания человеческого оказывается внутри автомобильного мотора. Отношение новобрачной с холостяками выражено в терминах «желания» и оно актуализуется в «рабочих частях» машины. Каждая из них служит образом для каждого персонажа и их взаимодействий. Вот характерное размышление: «Этот мотор — желание — важнейшая часть машины холостяков. Далекий от того, чтобы быть в прямом контакте с Новобрачной, мотор-желание отделяется посредством охлаждения вентилятором (или водой). Это охлаждающее устройство (графически) для того, чтобы выразить, что Новобрачная вместо того, чтобы быть только бесчувственным куском льда, откачивает горячо (и целомудренно) поспешному предложению холостяков»³⁵. Дюшан достаточно систематично разрабатывает устройство всей мизансцены («аттракциона»), которая не может быть воспроизведена в реальной форме действия. Это, так сказать, архитектура замысла, причем, абсурдная; она даже подчиняется точным числовым соответ-

³² Там же. С. 175.

³³ Машинофилия Русселя — «отпор» Прусту и Федорову (и им подобным): память тела и великая машина воскресения, о которой мечтал Федоров, довольствуясь пока наблюдением за кладбищем, библиотекой, музеем, архивами и т. п., — в ожидании создания в ближайшем будущем удивительной машины Воскресения.

³⁴ Duchamp M. *Duchamp du signe*. Ecrits. Paris, Flammarion, 1994. P. 181; а также: Penrose R. *Man Ray*. Thames und Hudson. London, 1989; P. Francastel. *Art & Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York: Zone books, 2000; Wunschmaschine-Welterfindung. Eine Geschichte der technivisionen seit dem 18. Jahrhundert. Wien; New York: Springer, 1996.

³⁵ *ibid.* P. 59.

ствиям, специфическим гармониям, некой весьма странной геометрии, но чужда всякой наглядности. Идея репрезентации терпит здесь полный крах. Перед нами явно схема, но понять замысел мы не в силах. Мы не в силах понять то, чему не дает объяснения и сам Дюшан. В этом весь эффект его механо-морфной техники письма. Правда, можно сказать, что Дюшан (впрочем, как и Кафка) пытался выразить образ сновидения, скользящий и нестойкий, в свободной форме текущей и неупорядоченной конструкции. Нужно ли нам все-таки искать «реальные» эквиваленты дюшановским образам или нужно признать очевидное: мы имеем дело с психически нагруженным материалом сновидения? Но с другой стороны, нельзя не обратить внимание, насколько систематично-осторожно разрабатывает свои «машины» Дюшан (сначала общий рисунок, затем планы и геометрическая схема, развертывание в трехмерной проекции, инсценирование, рассказываемая «история»). Как будто идет речь о постановке реальной мизансцены — в этом вся суть приема: описывать с допустимой точностью и полным отчуждением то, что никоим образом не может быть представлено. Дюшановская схема произведения-машины не обозначает ничего, кроме как самой себя, да и то лишь в те мгновения, когда она собирается. Дюшан нуждается в машинном Мимесисе, чтобы обрести власть над образами сновидными, которые ускользают, расплываются, не даются воспроизведению³⁶; он применяет малые и большие машины обещанием любви и преданности³⁷.

³⁶ Ср.: «Если Дюшан и зачарован машиной, отводя ей столь значительное место в своем существовании, причиной тому является ее полная прозрачность для понимания: ее всегда можно разобрать. Отсюда и мысль о переносе в механико-морфную плоскость сложнейших феноменов жизни. Отображая эти жизненные аспекты в виде живого механизма, машина становится средством верификации и идентификации, способом разъяснения» (Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 233).

³⁷ Машинизм Делеза-Гваттари имеет историю происхождения и ведет нас к сюрреальной практике. Прежде всего к постановке вопроса о сюрреальности, создаваемой так называемым «автоматическим письмом» (*écriture automatique*). Шизо-машинизм пересекается с сюр-машинизмом. Еще более любопытно то, что когда мы начинаем разбирать сюрреалистическую концепцию машины у Дюшана, то мы можем легко заметить насколько, она связана с проблемой *автоматического письма*. Ведь что значит владеть автоматическим письмом? Это, вероятно, значит, что надо стать сомнамбулой или писать так, как если бы никакой контроль над самим актом письма со стороны пишущего был бы невозможен. А раз такой контроль отсутствует, то письмо переходит в автоматический режим или оно пишется, пишет само себя. Теперь возьмем изобретательство Дюшана, он изобретает свои машины не как машины, а как определенные самопишущие устройства, как род кинематической графики бессознательного. Это *самозапись* машинок бессознательного. Представим себе, что в нашем бессознательном были бы такие машинки, которые подсматривали сновидения и записывали их в избирательной графике. Так что просыпаясь, мы не должны сожалеть о потере сновидения. Вот оно перед нами. Естественно, что подобные машинные записи остаются отображениями самого акта сновидного письма. То, что изобретает Дюшан — это скорее автоматы письма, нежели машины как таковые. А машина-автомат, машина сомнамбула, машина-симулякр — нечто

Желающие машины (Ж. Делез/Ф. Гваттари)

15. Все многочисленные определения машины, которые можно найти у Делеза/Гваттари, так или иначе выстраиваются на логике желания, которое машинизируется, становится «машинным бессознательным». Другими словами, *машина* — это не то, что мы в силу требований к наглядности и полезности привыкли считать технической машиной, а *машинизм* желания. Желание машинно: там, где оно доминирует, все так или иначе подвергается машинизации. Слово *машина* или *машинный* претерпевают радикальные изменения по смыслу. И с этим нужно считаться. Затем, размышления о машинах желающих выстроены Д./Г. так, что нам не объясняют, почему и откуда пришла эта терминология, каким образом она соотносится с общепринятой, и какие доводы привели к созданию подобных понятий. Нет точной, эквивалентной связи с предшествующим техническим опытом. Мы сразу же попадаем в ситуацию движения образов и понятий (терминологии), которая становится доступной пониманию только исходя из их взаимодействия. Мы узнаем, что такое «тело без органов», «абстрактная машина», «диаграммы» или «ризомы» не из их «точного» определения (не из историчности терминологического опыта), а из того смысла, которое они получают, сталкиваясь с другими таким же заранее необъясненными терминами. Игра отражений, между ними колеблется смысл. Зачем что-то называть машиной, машинным, машинизированным или машинизацией? Откуда такая нужда в термине «машина», что он перекрывает собой, и для чего столь расширительно толкуется³⁸?

Скорее всего концепция «машины» Делеза/Гваттари имеет непосредственное отношение к сюрреалистической интерпретации машины, ведь известно, что многие примеры ими берутся из авангардной сюрреалистической эстетики (Ив Танги, Пикабия, Ман Рей, М. Дюшан и др.). В отличие от реальных технических машин и устройств существуют и такие машины, которые не могут быть наглядно представлены, т. е. производят эффекты необязательно в телесно-физической чувственно ощутимой форме. И это и есть те тайные машины желания,

иное, чем машина, которая ничто не симулирует, а производит определенные действия, объекты или связи.

³⁸ Вот, например, характерные для Делеза и Гваттари определения машинизма: «Машина, машинизм, „машинный“: это не является ни механикой, ни органикой. Механика — система связей наиболее близких между зависимыми терминами. Машина, напротив, есть ансамбль «соседства, смежности» (voisinage) между независимыми гетерогенными терминами» (Deleuze G., Parnet C. Dialogues. Paris, 1996. P. 125–126). Внешняя сила, та линия энергии, задающая рабочий контур машинизма, и есть желание, создающее всер мотиваций внутреннего. Поэтому машина определяется через разрыв или «систему купюр», никакой эндогенной целеполагающей мотивации машина не несет в себе, она не «природна», скорее, напротив. Машина и машинизм много древнее цивилизационного барьера, который устанавливается развитием Техники (и технического вообще).

которые управляют миром образов, а образ существует лишь как форма фантазируемого потребления Реального. Потреблять образы, но чтобы их потреблять кто-то должен их производить. Образы производят машины, но машины весьма специфические, они не работают, но производят... Великая щель между производством и «работой» будет потом заполнена машинами желающими. Можно наблюдать, как формируется машинный образ сюр-реализма. Это уже — не машина русского и западно-европейского авангарда, понимаемая как образец новой формы жизни, это личная, частная или то, что мы называли индивидуальной машиной, которая есть прежде всего даже и не машина, а некое устройство, которое должно произвести впечатление анти-машины; подражание машине здесь идет по линии создания образа машины, которая не является машиной, так эта *анти-машина* становится самодостаточной эстетической ценностью независимо от своего подобия с любой действующей технической или социальной машиной.

16. Снимает ли это ли спор между витализмом и механизмом по поводу того, чей подход более «правилен»? Для Делеза/Гваттари их понимание машины делает этот спор бесполезным. Вот их *первый шаг*: «Как только разрушено структурное единство машины, как только оставлено персональное и специфическое единство живого, обнаруживается прямая связь между машиной и желанием, машина переходит в сердце желания, машина становится желающей, а желание машинным»³⁹. Отличие молярных механик (живого и мертвого) от вечного молекулярного бессознательного ставится в главу угла. Что это дает? — а дает возможность сделать следующий шаг, — *второй*: перевести машину желающую из области молярных представлений в молекулярную *непредставимость*. Как это сделать? Нужно ввести отношение большого и малого, гигантского и мельчайшего, необозримого по величине и предельно малого. На стороне малого все то, что можно назвать молекулярным, маргинальным, частичным, рассеянным, раздробленным, что нельзя собрать, чем нельзя управлять, если только не прибегать постоянно к молярному насилию. Это мир малых, мельчайших машин, почти лейбницевский мир малых монад и их событий-связей⁴⁰. Делез/Гваттари резко противопоставляют обществен-

³⁹ Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

⁴⁰ Ср.: «Вообще говоря, все творчество Жарри, постоянно вызывающее к науке и технике, заселено машинами и находится под знаком *Велосипеда*: в самом деле, последний не просто машина. Но простейшая модель соответствующей времени Машины. Велосипед превращает страсть как христианскую метафизику смерти Бога в высшей степени техническую многоэтапную гонку. Велосипед с его цепью и скоростями — это квинтэссенция техники: он охватывает и подхватывает. Совершает великий Поворот земли. Велосипед — это рама, наподобие „четверицы“ у Хайдеггера» (Делез Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. С. 127; Jarry A. Oeuvres. Paris: Editions Robert Laffont, 2004. P. 542–548). Почти тоже положение занимает *велоси-*

ные, технические и органические машины машинам *желающим*. Но что такое машина желающая? Я полагаю, что это такая шизо-машина, которая работает не на повторение уже найденного кода, а на его постоянное смещение. Смещаясь, код не в силах декодировать то, к чему он не может быть применен. Смещение и есть расщепление. Эта машина повторяет только одно действие: расщепляет связи, которые мешают ей расщеплять. Шизо-субъект — мастер расщеплений. Объединять через расщепление: плотно примыкать, это вероятно, очень похоже на разрыв связей («отношений»), и это *образовавшееся «зияние» между разным же заполняется*. Вместо посредствующих звеньев — тесное примыкание, настолько плотное, что его не разорвать. Вот почему речь идет о непрерывном уменьшении и переходе на другой уровень — бессознательный. Другое имя для рабочих частей этой машинерии «частичный объект», такой объект — мельчайший, раздробленный, несоединимый — оторван от целого, которое недостижимо, ибо он существует в отрицательном поле распада и рассеивания, *все время, делясь на другие частичные объекты*. И вот, *третий шаг*, — попытка представить работу молекулярного бессознательного как чистое производство, а это значит что-то парадоксальное: ведь производя что-либо, мы производим не то, что должны якобы произвести, а только само производство. Производство производит производство как некую непрерывную активность про-изведения, которое не замыкается на произведенном. Можно ли представить себе такое? Да, ведь речь идет о желании или желании, желающем желание. Эти микромашинки несут в себе энергию желания, она — их мотор...⁴¹. Стоит вспомнить также и о других

пед в романах С. Беккета, где он обозначает одновременно и распад картезианской схемы, и ее неожиданное восстановление. Потеря велосипеда ведет к утрате ориентации в мире и прежде всего способности к автономному передвижению, той странной картезианской свободе от тела. Велосипедист еще сохраняет черты картезианского кентавра: душа + тело (машина). Главные персонажи Мерфи, Мэлон, Моллой и др. расщеплены по кентаврической модели. Велосипед — это самое интимное состояние машинизирования (Беккет С. Трилогия. Моллой. Мэлон умирает. Безымянный. СПб.: Издательство Чернышева, 1994. С. 14, 19, 24–25, 33, 44, 48, 54 и др.). Культ велосипеда притягивает лучшие умы начала века: «...наше брренное тело можно уподобить велосипеду, а наше индивидуальное, непостижимое „я“ — его седоку. Понимая, что Вселенная — тоже, по сути, несущийся на полной скорости велосипед, мы подумываем и о том, что у нее, должно быть, тоже есть свой седок <...> В седле у каждого из нас есть свой седок — наша собственная душа. Но вся беда в том, что у большинства из нас этот седок не умеет толком ни рулить, ни крутить педали, так что человечество в целом подобно огромной команде безумных велосипедистов, и чтобы никто из нас не упал, мы видим лишь один выход: рулить, прижимаясь плечом к плечу, держаться сплошной, плотной массой, где каждый поддерживает каждого и все поддерживают всех. О небо, какой кошмар!» (Дуруэнс Д. Г. Психопанализ и бессознательное. Порнография и непристойность М.: Эксмо, 2003. С. 257–258).

⁴¹ Ср.: «Вот желающие машины — с их тремя деталями: рабочими деталями, неподвижным двигателем, прилагающейся деталью, их тремя энергиями — Libido, Numen и Voluptas — и их тремя синтезами — коннективными синтезами частичных объек-

стереоскопических эффектах. Тот же Гулливер, который все время оказывается не в своем пространстве и вместе с тем все время находится в том же самом пространстве, то есть пространство не изменяется в зависимости от положения и фигуры самого наблюдателя. Это эвклидово-ньютоновское пространство. Совершенно иной эффект мы находим в сказках про Алису из «Зазеркалья», где всякое изменение роста персонажа создает новый вид пространства, и путешествие в качестве мельчайшего существа совершенно не то же самое, что и путешествие существа других размеров. Идея психической и образной размерности персонажа стала сюжетом — историей, которая рассказывается. Нельзя не обратить внимание на персонажей-марионеток, этих мельчайших существ в романтической и постромантической мысли (Э. Т. А. Гофман, Г.-Х. Андерсон, С. Киркегор и др.), а их существование во многом сопряжено с идеями монадологии Лейбница. В любом случае необходимо, конечно, вводить и различия между топической и психической размерностью образа персонажа. Лейбниц один из самых глубоких теоретиков желания, он отрицал смерть.

Биоизоморфизм или гигантомахия П. Флоренского

17. Этот переход от одной размерности к другой соотносится с различными проекциями на природу и ее присвоением. То же самое или подобное мы можем подметить у Флоренского, для которого важен не человек в природе, а развертывание природы через человека, и вторым ходом уже — становление (рост) самого человека. Первое — это микрокосмические проекции / операции, второе — макрокосмические. В любом случае здесь мы возвращаемся к концепции органопроекции. В сущности, всякое проектирование органа во вне и будет этой прямой гигантизацией органа («гигантская рука», например, экскаватора или «сверхточная рука» лазерного устройства), все же, что мы относим соразмерности самому человеку оказывается своеобразным возрастанием его органологической сложности и физической мощи. Другой вопрос: это процесс стагнации, убывания, остановки роста и совершенствования: убывания человеческого, если человеческое — просто элемент природных процессов, и сам организм составляется из мельчайших природных блоков и элементов, тем самым реализуется как род машины, которую можно заменить другой машиной. Флоренского преследует миф о двойном подобии: если ты подобен чему-то выше-

тов и потоков, дизъюнктивными синтезами интенсивностей и становлений. Шизо-аналитик — это не интерпретатор, еще в меньшей степени — постановщик, это механик, микро-механик» (Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения... С. 531–532). См. также разработки машинного бессознательного у Ф. Гваттари: Guattari F. *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*. Paris: Recherches, 1979; Guattari F. *Cartographies schizoanalytiques*. Paris: Galilee, 1989; Guattari F. *Chaosmoses*. Paris: Galilee, 1992.

му, то тебе подобно и все низшее: ты сердце подобий. Этот вид связи (по подобию) располагается внутри каждого органо-проективного отношения. Отношение тело — организм потенциально — всеобщая основа для всех видов технических объектов. Развитие («история») техник тела — это как бы самореализация заложенных в организме и отдельных органах сил технического роста, «орудия расширяют область нашей деятельности и нашего чувства тем, что они продолжают наше тело»⁴². Чем больше связи подобия развиваются, тем больше мы можем видеть потенциал нашего существования, наш ресурс роста. Тело в данном случае воспринимается как вид синергетического объекта. Почему мы не можем поставить вопрос о гомотипии (билатерной) симметрии человеческого тела, почему не можем проанализировать принцип уподобления между органом и орудием? Удлинять естественные рычаги воздействия на ближайший мир и развивать чувствительность посредством системы тонких приборов. В любом случае под органопроекцией Флоренский понимал возможность дистанцирования по отношению к наблюдаемому объекту (чувствуемому или контролируемому). Собственно, органопроекция делает технику зависимой от идей, которые появляются при попытках компенсировать или улучшить положение наших органов тела в мировой среде. Это ассимиляционное, пожирающее, присваивающее отношение. Здесь активна одна оптика, оптика обладания (проекции). Но Флоренский вовсе не сводит эту оптику к позиции единственного Наблюдателя, из которой было бы возможно полное описание мира.

18. Абстрактные модели машинизма (Ж. Делез и Ф. Гваттари) не имеют преимущества перед связью отношений тело — орган — орудие. Не владеют органологией смысла. Машина — эволюционно совершенно новое единство, которое не подчиняется органологическим проекциям, но поддерживает взаимосвязь гетерогенных элементов, построенную на принципах коммуникации, не прямого взаимодействия или отношений подобия. Более того, сама организация машины желающей зависит от энергии (желания), которая в ней распределяется и позволяет осуществлять ряд функций машинного свойства. Машина не нечто замкнутое на себя, а то, с помощью чего может быть организовано определенное действие (достигнута цель). И достижение этой цели возможно случайным образом, поскольку она достигается подручными средствами. Вот почему то, что, например, мы читаем у Леви-Строса или Хайдеггера, может помочь в понимании. А это значит, что именно этот не всегда явный принцип может создавать связи для множества гетерогенных терминов через абстрактную линию. В этом отношении машина — не структура, замкнутая на себя и закрытая, это скорее общий принцип связи гетерогенного. Все может стать и является машиной, машинная реальность уже есть, в то время как организм и определенные типы

⁴² Флоренский П. Сочинения в четырех томах. Том 3 (1). М.: Мысль, 1999. С. 402.

вынесения органов вне человеческого тела никаким образом не определяют действие машины так понимаемой.

19. Все известные фантастические машины из литературы, философии и социальных утопий. Машины-города-государства, машины-скорости, машины универсальные и т.п. Фуко разбирал разные мегамашины: прежде всего паноптическую и карательную (абсолютистско-деспотическую модель). Кафка — судебную машину, также придавая ей черты мегамашины. Циолковский космотранспортационную машину, Вернадский ноосферную (пневмомашину), Чижевский «солнечную машину»⁴³, Н. Федоров «машину воскресения». В таком случае машины технические выступают лишь как вспомогательные, но необходимые формы организации пространства — времени и энергии (траты и экономии). И поскольку фантазирование такого рода машинных образов не предполагало их техническое применение, они так и остались в коллективном бессознательном в качестве архетипических образов или *образов желания*. Капитан Немо и его Наутилус, Эдгар По и его маятники, колодцы, А. Толстой и «гиперболоид инженера Гарина», и множество других фантастических образцов. Машины Кафки и Платонова, Мейерхольда и Эйзенштейна. Например, подход А. Платонова к машине определяется тем, насколько машина быстро *одомашнивается* (проходит этапы доместикации). Машина индивидуальна, сингулярна, имеет имя⁴⁴. В центре машины размещается машинист, который осуществляет управление, отчасти становясь машиной. Машины становятся необходимым условием существования природной среды. Крайне интересный опыт мы наблюдаем в исследованиях Б. Беттельхейма. Особенно показателен в этом отношении описанный им случай аутизма: маленький мальчик по имени Джой страдает полной потерей коммуникации с внешним миром. В развитии его патологии определяющую роль играет его отношение к *машине (электрическим устройствам)*. Он способен выживать, не испытывая жуткий страх перед жизнью, только, если он сможет поменять свое реальное, физическое тело — крайне ненадежное, болезненное, слишком хрупкое для существования — на *механико-электрическое* («...единственно к чему он стремился — это стать неподвижным, бесчувственным и машиноподобным существом»). Отчуждение от собственного тела в пользу механического, которое представляется более надежным, позволяющим избежать многих угроз. Нескончаемая череда странных схем и рисунков, по которым мы узнаем о том, что с ним сейчас происходит, чего в настоящий момент он больше всего опасается. Отказываясь от уязвимого и слишком незащитного тела, этот мальчик-аутист отказывается и от иден-

⁴³ Например: Чижевский А. Л. Космический Пульс жизни. Земля в объятиях солнца. Гелиотараксия. М.: Мысль, 1995.

⁴⁴ Беттельхейм Б. Пустая крепость. Детский аутизм и рождение Я. М.: Академический проект; Традиция, 2004. С. 463.

тичности с собственным «я». Его машины учреждают границы раздела. Теперь *тело* приобретает автономный набор качеств, независимых от его реального опыта: чтобы со мной ни происходило, я уж точно знаю, что мое тело «в порядке», что оно существует для меня как последнее убежище, там я всегда защищен⁴⁵.

Чарли Чаплин—Уолт Дисней—Бестер Китон. Триптих тел и машин

20. Комика Бестера Китона, короля клоунов немого кино, физиогномическая. Мы видим всего лишь один прием, но прием удивительный и великолепный. Сохраняется неизменность выражения лица, чтобы не происходило с самим персонажем. Правда, лицо не столь неподвижное, и не настолько маска, оно не инертно и безмятежно, как мертвая поверхность. Нет, это лицо живое или, во всяком случае, мы видим это. Физиогномика в этом отношении разделяется на собственно физиогномику и ее отсутствие: для *единичного индивида* она еще имеет значение, для человека массы, стандартного типового облика—никакого. Тело Китона *кептаврично*: есть лицо с бледными щеками и громадными глазами, клоунская маска, она неподвижна и никогда не изменяет свое положение перед зрителем, с другой стороны, все его тело, как будто механизировано, техно-протез, чья ловкость, скорость и, самое главное, неуязвимость и составляют магическую силу⁴⁶. Он осваивает многие машины и устройства (паровозы, лифты, автомобили, повозки, велосипеды и т. д.), перемещаясь с громадной скоростью, и где бы он ни появлялся, где бы ни пытался выжить, везде за ним как шлейф тянется цепь разрушений... и каждый раз мы присутствуем при очередной катастрофе технического мира. Взрывы, падения и всякие другие странные происшествия, которые должны нанести невосполнимый ущерб этому удивительному гимнасту, клоуну, машинисту, но этого не происходит, он выходит «сухим» из любой ситуации. Китон—машинист, который не умеет водить паровоз, и тот нарушает принцип своего существования в качестве технического объекта, приспособленного для движения по рельсам. Брошен вызов—Китон не собирается подчиняться давлению со стороны машин, напротив, хотя и невольно, но он ловко использует их слабости, борется с ними, выходя победителем, отрицая машинные правила существования⁴⁷.

⁴⁵ Ср.: «... машины не чувствуют, а следовательно, им нельзя причинить боль, а также что их можно выключить по собственному желанию» (Там же. С. 448).

⁴⁶ дю Паскье С. Гэги Бестера Китона // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. статей. М.: Радуга, 1985. С. 190.

⁴⁷ Ср.: «Такое обстояние дел, пожалуй, нигде не выступает столь отчетливо, как там, где фильм затрагивает будто прямо противоположную тему, а именно, тему подчиненности человека этому пространству. Так наше время породило особый гротеск, комичность которого состоит в том, что человек оказывается игрушкой технических объектов. Высокие здания построены для того, чтобы с них падать, смысл

В этом отношении как будто Ч. Чаплин без машины и против машины, но он сам маленькая уродливая и бесполезная машинка: особенная походка, тросточка, шляпа, узкий пиджачок, громадные ботинки, разведенные навсегда буквой Х, — некий культурный тип маленького человека, чья сила в том, что изменить его невозможно. И он воюет не с машинами, а с машинистами. Перемещается с той невероятной быстротой и ловкостью, которая вынуждает нас признать, что он способен выжить даже тогда, когда гибнут и более приспособленные, чем он. И тот и другой противостоят Машине, но по-разному и с разной степенью убедительности. Ч. Чаплин — для него, казалось, нет такой ситуации, из которой он не мог бы выйти «сухим», он использует машину в игре, которую он затевает с технически враждебным миром и всегда выходит победителем. Бергсон полагает, что объектом чаплиновского комизма выступает прежде всего телесная немощь: косность, механизация жеста, неспособность организовать собственное пространство⁴⁸. Китон — тоже победитель. Но его искусство состоит в том, чтобы не уклоняться и исчезать, не прятаться и вновь появляться, короче, не мерцать как Чаплин внутри враждебного мира, а напротив, использовать машину так, как обычно ее использует «технический идиот»: не читая инструкций, не подчиняясь никаким правилам, действуя наобум и в силу создавшихся обстоятельств. Делать что-то не то: не то включать, не туда ехать, но при всем этом у героя сохраняется одна и та же гримаса безмятежности, хотя разрушения, вызываемые им, столь опасны для его жизни. Фигура Китона воплощает собой бестрашие перед угрозами технического мира (будущим), которое неотделимо от наивности и детскости.

21. Этим двум расщепленным телам, захваченным машинными ритмами, противостоит образная ткань анимаций Уолта Диснея. Здесь складывается иной вид телесного опыта, своего рода *анти-машинная* антропология. Это способность, поистине протеевская, позволяет каждой диснеевской фигуре превращаться во что угодно, восстанавливать или терять свою начальную форму с поражающей легкостью. Способность к превращению дает радость владения своим телесным образом, как если бы он был без костяка, чисто протоплазматическим образованием. Эйзенштейн считает, что эта радость жизни Диснея

дорожного движения состоит в том, чтобы человек попал под колеса, а моторов — в том, чтобы он взрывался вместе с ними. Этот комизм реализуется за счет индивида, который не знает основополагающих правил пространства, организованного с высокой точностью, и не владеет жестами, которые естественно вытекают из этих правил; контраст же, в котором этот комизм выражается, состоит как раз в том, что эти правила совершенно очевидны для зрителя. Стало быть, над индивидом здесь потешается именно тип» (Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. СПб.: Наука, 2000. С. 207).

⁴⁸ Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. С. 14–15.

противостоит квакерской проповеди Чарли Чаплина⁴⁹. И уж, конечно, — ригидности и неизменяемости позы Бастера Китона. Возможно, сила воздействия диснеевских образов как раз и заключается в том, что они отражают в себе стихию живых текучих субстанций (воздуха, воды, огня)⁵⁰. Но главное даже не в этом. А в том, что базовой миметической моделью для Диснея является Зверь (вот, что позволяет нам «чувствовать» себя комфортно, восхищаясь всеми этими превращениями). Замечания Эйзенштейна: «Такова эта стадия, где „оживотнивание“ (процесс, обратный «очеловечиванию» обезьяны, идущей вперед) человека с эффектом воссоздания чувственного строя мышления ведется не через отождествление, а через уподобление. // Чувственный аффект получается лишь при чувственном «погружении» в уподобляющее. // Это решающее в плане подмены человека — животным и животного — человеком»⁵¹. Между мной и миром образ, проводник, спроектированный в форме *данного* телесного образа, который позволяет чувствовать природу человеческого лишь тогда, когда ей найден звериный эквивалент. Но это не регрессия, как полагал Эйзенштейн, не сброс телесности на дологический, чувственный уровень, а наша способность выразить отношение к миру в пластической, текучей форме. Дисней — мастер животных образов человеческого. Во всяком случае мы не находим никаких следов машинного образа, посредством которого с реальностью сообщаются Чаплин и Китон.

13 января 2010

⁴⁹ Эйзенштейн С. М. Метод. Том 2. Тайны Мастеров. М.: Музей кино; Эйзенштейн-Центр, 2002. С. 262.

⁵⁰ Там же. С. 268–282.

⁵¹ Там же. С. 285.