

Олег Аронсон

Трансцендентальный вампиризм

Дракула: популярность / актуальность

Сегодня, спустя более века с того момента, как вышел в свет роман Брэма Стокера «Дракула» (1897), мы можем уже не просто признать его ошеломляющий успех у публики, труднообъяснимый и по сей день, но сделать и куда более рискованное заявление: «Дракула» – одно из ключевых произведений двадцатого столетия. Но что значит назвать произведение ключевым, или основополагающим, для понимания самого нашего времени, его социальной и интеллектуальной атмосферы? Еще пару десятилетий назад мало кто решился бы поместить «Дракулу» в литературный пантеон. Там господствовали совсем другие авторы и совсем другие тексты. Роман Стокера считался массовой литературой и поэтому нес на себе некоторую печать презрения со стороны интеллектуальной среды. Если к «Дракуле» исследователи и обращались, то как раз в связи с его вопиющей популярностью. И в самом деле, историки литературы без труда укажут нам на то, что именно этот роман является первой историей о вампирах, по-настоящему захватившей читательскую аудиторию.

Хотя разного рода мифы о кровососущих существах (упырях и вурдалаках) достаточно хорошо известны, они никогда не были

в ряду тех историй, которые служили источником для более или менее заметных литературных произведений¹. История о графе Дракуле, вампире из Трансильвании, посещающем Лондон, стала главной вампирской историей. И многие склонны считать, что дело здесь не в вампиризме, а именно в удачно найденной фигуре самого графа – уже не примитивного вурдалака из народных легенд, а изысканного аристократа, появляющегося с края света, как некое призрачное и таинственное существо, вносящее в размеренный быт чопорных англичан эротизм и тревогу. «Дракулу» вообще обычно читают через призму викторианской эпохи, улавливая в этом романе ее настроения, желания и запреты. Сам образ карпатского аристократа – нездешний, непривычный, отклоняющийся от нормы – некоторые считают списанным с Оскара Уайльда, с которым Стокер был лично знаком...

Но это лишь один способ объяснения популярности романа Стокера, и, скажем прямо, он малоубедителен. Конечно, нет смысла отрицать привлекательность экзотической и эксцентрической фигуры основного персонажа. Однако таких героев в литературе того времени было немало. Можно даже сказать, что и экзотизм и эксцентричность – необходимые черты для ключевых литературных героев начиная по крайней мере с эпохи романтизма.

Другие способы объяснения феномена «Дракулы» – от писательского таланта Брэма Стокера до признания этой книги обычной бульварной литературой – довольно наивны, хотя отчасти и справедливы. Нет смысла отрицать талант Стокера, но писательский ли это талант? Нет смысла отрицать и то, что «Дракула» попадает в зону не элитарного, а массового чтения, но такой литературы было много, и потому обвинение романа в «бульварности» совершенно не объясняет его удивительную живучесть. А живучесть его столь велика, что кажется, будто сами вампирические силы героя пронизывают этот сюжет, заставляя его возрождаться во все новых и новых вариациях.

¹ Роман личного доктора лорда Байрона Полидори «Вампир», написанный в начале XIX века, был относительно известен, но говорить о том, что его популярность, как и популярность других историй о вампирах, сравнима с «Дракулой», не представляется возможным.

Здесь хотелось бы упомянуть о нашем отечественном исследователе Вадиме Цымбурском, который написал развернутое научное послесловие к первому советскому изданию романа Брэма Стокера². В этой статье также не обойден вниманием вопрос об удивительной популярности романа, но комментарий к нему исследователь дает совершенно особый, и он требует отдельного разговора. Цымбурский предлагает видеть успех «Дракулы» в «удивительном стечении обстоятельств, сопровождавших рождение этого романа и определивших то единственное в своем роде читательское впечатление, воспроизвести которое стремятся нечисленные инсценировки и экранизации»³.

Фактически, когда вопрос ставится о поиске сингулярного читательского аффекта («единственное в своем роде читательское впечатление»), речь идет о *событии* Дракулы. А событие Дракулы не может быть сведено ни к таланту автора, ни к привлекательности персонажа, ни даже к стереотипам эпохи. Такого рода событие есть рождение иного способа восприятия (литературы и литературой), актуализованного в случайной встрече писателя Стокера и его героя.

Об этой «встрече» подробно пишет Цымбурский. Для него, исследователя античных мифов, политического аналитика и страстного геополитика, эта встреча располагается на пересечении европейской политической истории, мифологии и... коллективного психоанализа. Граф Дракула в лице его прототипа румынского князя Влада Цепеша есть актуализация исторических

² Цымбурский В. Граф Дракула, философия истории и Зигмунд Фрейд. – В кн.: Стокер Б. Вампир (Граф Дракула). Кишинев: «Ада», 1990. Этот текст Вадима Цымбурского по праву можно считать одним из основополагающих даже для мировой дракулианы. Только десятилетие спустя в рамках дисциплины cultural studies возникает отдельный сетевой «Journal of Dracula Studies»

(http://www.blooferland.com/drc/index.php?title=Journal_of_Dracula_Studies), в котором через фигуру графа Дракулы прочитываются многие проблемы современной культуры – от СПИДа и положения сексуальных меньшинств до нелегальной миграции и этнических конфликтов.

³ Там же, с. 335.

мифов, в которых вампиризм отходит на второй план, а существенными оказываются мотивы рождения Европы в ее противостоянии Османской империи: мифы государства и его границ, мифы политические, в которых государство обнаруживает себя на границе с врагами, становясь механизмом террора, воплощенным в фигуре жестокого освободителя Влада Цепеша... Цымбурский решительно встает на непростой путь соединения графа Дракулы и его исторического прототипа, пытаясь уловить в Дракуле тот «политический» след, который и становится коллективным фантазмом.

Остается, однако, вопрос: был ли бы Дракула Стокера столь же популярным, не будь он вампиром? Достаточно ли свести этот вампиризм к одним лишь балканским фольклорным мотивам? Конечно, чрезвычайно важно то, что через мифологическую фигуру вампира «человеку объясняется, почему он должен умереть» и внушается страх перед соблазнительной «вечной жизнью»⁴... Но сводится ли все только к этому? Или же в вампиризме присутствует нечто, что причастно самому событию Дракулы?

Прежде чем ответить на эти вопросы, вернемся еще раз к проблеме популярности романа Стокера. Во всех интерпретациях эта популярность так или иначе связывается с содержанием романа, с тем, что привлекает публику к нему. А потому и упрощенное понимание его как работающего на вкус массовой аудитории, и изысканная интерпретация через политико-мифологические следы, составляющие суть страхов и ожиданий современного человека, оказываются близки друг другу.

Между тем, если отталкиваться от того самого сингулярного аффекта, произведенного в свое время романом и продолжающего свое действие по сей день, то возможна совершенно иная постановка вопроса. Может быть, популярность романа «Дракула» обусловлена вовсе не его собственными характеристиками и не теми социальными и культурными условиями, в которых он по-

⁴ Там же, с. 353.

явился? Возможно, что популярность «Дракулы» – это популярность какого-то совсем другого феномена, к которому этот роман причастен, но косвенным образом. То есть те же «экзотизм», «эксцентризм», «эротизм» и даже «вампиризм» не сами провоцируют успех, но являются чертами иного способа восприятия, иного чувственного мира, открытию которого сопричастен «Дракула» Брэма Стокера.

Более определенно можно выразиться так: *популярно кино*, а «Дракула» становится популярным именно в силу своей странной причастности (может быть даже – имманентности) кинематографу. Косвенно это подтверждается тем, что роман Брэма Стокера оказался самым экранизируемым в истории мировой литературы. Однако одного этого факта мало для утверждения, сделанного выше. Дело в том, что когда мы отказываем «Дракуле» в некотором содержании – неважно, поверхностном или глубинном, то фактически говорим о том, что это не столько культурный феномен, сколько эффект времени («стечение обстоятельств»), что это событие не в смысле его значительности или величия, а лишь как момент культурной асфиксии – перехода от одного типа восприятия к другому.

В те самые годы, когда пишется «Дракула» (1890–1897), созданы и другие «переломные» произведения, рано или поздно обнаружившие свою близость к рождающемуся в то время кинематографу. Это «Толкование сновидений» Зигмунда Фрейда и «Материя и память» Анри Бергсона. Можно даже сказать, что в своих текстах Фрейд, Бергсон и Стокер отмечают переход от мышления, ориентирующегося на знаки культуры, к мышлению кинематографическими образами. И что важно: это происходит до того, как кинематограф начинает оказывать непосредственное влияние на искусство и теоретические размышления.

Кино / литература

Итак, «Дракула Брэма Стокера» – феномен кинематографа до кинематографа. Это роман, в котором кинематограф не просто предчувствуется, но который уже целиком и полностью подчинен иной логике образа; даже самим кинематографом она будет освоена не сразу. Дело в том, что, с одной стороны, кинематограф развивался как чистое балаганное зрелище, а с другой – он стремился быть искусством и наукой (новым способом документирования реальности). Именно следование путем становления искусством привело его к ориентации на другие, уже существовавшие искусства – театр, живопись, литературу, что на долгие годы скрыло совершенно иную потенцию кинематографической образности: не быть искусством (то есть определенной «техникой представления»), а быть частью жизни, проявлением ее материальности, данной посредством тех образов, которые постоянно проскальзывают мимо культурных значений, улавливая чаяния публики, не принадлежащие никому индивидуально, но рассеянные в пространстве между изображением и зрителем.

Другими словами, кинематографические образы – не те, что мы видим как изображение на пленке или на экране, но те, которые создают новую перцептивную ситуацию, когда субъект и объект восприятия в традиционном виде отсутствуют, когда желание смотреть важнее того, что мы смотрим, когда «мы», смотрящие, несводимы ни к какому индивидуальному зрителю, индивидуализированному субъекту восприятия. Это «мы» состоит из тех желаний и страхов, которые никто в отдельности за собою не признает. Это «мы», еще в эпоху Великого Немого описываемое многими исследователями как «масса», не принадлежит никому по отдельности, но именно посредством кинематографа обнаруживает свою способность к восприятию. Кинематограф открывает деиндивидуализированные образы, и во многом благодаря ему желание и страх перестают быть только индивидуальными переживаниями. «Я желаю» и «я боюсь» – формулы, в которых желание и страх отделены теперь от предмета желания и источника страха. Однако эти фигуры нельзя назвать и коллективными, по-

скольку «коллективность» – это способ спасти индивидуальное переживание, передав его функцию некоторой социальной группе. Аморфность и бесформенность массы – условие того, что желание оказывается здесь проявляющимся эффектом, причем эффектом бессмысленным: желание не знает, чего оно желает.

Когда «Дракула» Брэма Стокера интерпретируется через ожидания публики или глубинные мифополитические структуры, то мы имеем дело с попыткой субстантивации желания, для которого нет и не может быть «события», поскольку желание всегда уже есть и дело интерпретации сводится лишь к тому, чтобы дать этому желанию имя и придать ему форму закона. Таковы механизмы культуры, позволяющие справляться с беззаконностью и непристойностью желания. Тогда и эротизм и вампиризм становятся частью культуры, оставляя за собой лишь невротический след. Именно по таким следам, но оставленным сновидениями, психоанализ пытается выявить не суть желания, а всего лишь работу, им проводимую. Ощущение, что кинематограф делает примерно то же самое, было настолько сильным, что еще в 1920-е годы возникли популярные теории о нем как о «сне наяву», как о «массовом сновидении». Способ описывать кино как онейрический поток образов не смогла преодолеть даже научно-семиотическая традиция. Пьер Паоло Пазолини и Кристиан Метц, каждый по-своему, попытались описать поэтику этого «не вполне языка» (Метц), каким предстает и сон и кинематограф.

Если отношения кинематографической теории с концепцией Фрейда с самого начала были очевидны и достаточно прочны, то связь практики кино с теорией образа Бергсона не была настолько очевидной вплоть до появления книг Жиля Делёза «Образ-движение» и «Образ-время», составляющих его знаменитый двухтомник «Кино». Несмотря на то, что в кино было немало стихийных бергсонистов (самым ярким из них является Андре Базен), только благодаря Делёзу удалось не просто усмотреть мотивы теории Бергсона в отдельных фильмах (как это было ранее), а сделать нечто куда более радикальное: показать, к какому миру вообще применима теория, изложенная в «Материи и памяти». Это мир кинематографических образов, мир, в котором мы жи-

вем сегодня. Благодаря Бергсону и Делёзу можно утверждать, что сегодня мы уже не переживаем «нашими» душами, не чувствуем органами чувств, не мыслим мозгом, но переживаем, чувствуем и мыслим образами, причем образами кинематографическими.

Значение Фрейда было в том, что он выделил желание как эффект, производимый цензурой культуры, как то, что разрывает культурную ткань, прорываясь в образах сновидений. Такое желание не знает, чего желает, поскольку среди объектов культуры у него нет никакого объекта. Именно такое желание проявляется в нашей любви к кинематографу и прочим массовым зрелищам, у образных истоков которых он стоит. Мы смотрим его вне зависимости от того, *что* он нам говорит. Это чистый эффект удовольствия от зрелища независимо от его художественных или познавательных качеств. То есть желание оказывается продуктом не только мысли Фрейда, но и технологии (и, если угодно, новой морали) самого кинематографа.

Радикализм Бергсона состоял в том, что он отказался мыслить образ как изображение чего-то, обнаружив пласт виртуальных образов (образы памяти, образы-действия, образы-аффекты), составляющих саму материю жизни и действующих вне зависимости от своих случайных актуализаций в виде предметов, изображений, умозаключений. Потребовалось усилие Делёза, чтобы эта теория перестала быть фантастической картиной и обрела свою эмпирическую конкретность в фильмическом материале.

В чем же роль Стокера? Что делает его бестселлер о вампире близким по значению теоретическим работам Фрейда и Бергсона? Возможно, то, что он напрямую затрагивает совершенно иной аспект кинематографического зрелища, к которому ни фрейдовские сновидения, ни бергсоновские образы практически не причастны. Назовем это в предварительном порядке *кинематографическим письмом*.

Прежде всего следует отметить, что стокеровское кинематографическое письмо не имеет отношения к литературному стилю, который задним числом можно описать как состоящий из кинематографических приемов. Наверное, правильной было бы назвать это письмо протокинематографическим, предчувствующим

шим новые выразительные средства, для которых еще нет необходимой технологии. Но речь не об этом. Речь идет о том, что в романе Стокера есть некое отклонение от литературы и литературности, которое состоит в том, что сам литературный язык перестает иметь значение. Более того, он даже требует преодоления как мешающий доступу к самому предмету описания – неопишуемому, непредставимому, фантастическому существу, носящему графский титул и именуемому Дракулой. Стокер отказывается изображать фантастическое как плод воображения. Его Дракула донельзя реалистичен. Несмотря на то, что он ползает по стенам, пьет кровь, путешествует в гробу... Этот реалистический эффект достигается тем, что роман представляет собой набор дневниковых записей, писем героев друг другу, телеграмм, а также ученых «меморандумов» доктора Ван Хельсинга. Этим же остраивается стилистический и литературный пласт романа, поскольку литературность принадлежит словно не перу Стокера, а персонажам. Сам же роман – монтаж документов, собрание свідетельств, своеобразная *эмпирия вампиризма*.

Живое / не-мертвое

Здесь мы подходим к важному моменту, когда должны четко отделить вампиризм как атрибут Дракулы-персонажа от того вампиризма, что является необходимой образной составляющей письма Брэма Стокера. Говоря иначе, если мы рассматриваем «Дракулу» как роман о вампире, то теряем вампиризм как проблему – то, чем захвачено само письмо этого романа. Если же мы попытаемся усмотреть в вампиризме не столько сюжет романа, сколько источник образов и желаний, составляющих материю письма, то будем вынуждены признать этот роман уже не литературным произведением, а исследованием материи, из которой сотканы сами желания. Стокер фактически утверждает: то, что связано с жизнью, связано со становлением вампиром. Все мы, смертные существа, не в силах овладеть не то что бессмертием, но просто жизнью. Мы изобретаем разные новые способы продления жизни под зна-

ком смерти. Такова техника, включая и технику записи: технику сохранения памяти в записях дневника, технику записи живого голоса фонографом, коммуникации – набором писем или телеграфных сообщений, болезни – анамнезом, обретенного знания – меморандумом, события – газетной заметкой. Пока мы находимся в режиме этой техники (а все герои романа именно в таком и существуют), – мы в мире образов литературы, где письмо – лишь техническое средство для фиксации высказывания. Брэм Стокер делает важнейший шаг к иному пониманию письма. Он дистанцируется от техники записи, пытается обнаружить в ней же нечто вампирическое, ту самую эмпирию вампиризма, из которой рождается фигура Дракулы. Вся техника, которая мыслится нами обычно как то, что противостоит природе, в лучшем случае как природа произведенная («вторая природа»), как не-живое, – именно она вступает в бой с Дракулой как воплощением не-мертвого.

Привычная оппозиция «жизнь – смерть», из которой рождается техника удержания жизни в записи (культ реальности и ее изображения), оказывается сметенной уже не оппозицией, а странным взаимоотношением не-живого и не-мертвого, где как раз и располагается сфера *письма*. Здесь важно четко понимать, что не-живое – это не мертвое, а не-мертвое – это не живое, что жизнь и смерть суть культурные (научные, философские) абстракции, а «материя жизни» (сама жизнь, несводимая ни к каким представлениям о жизни) – это и есть неразличимость не-живого и не-мертвого. Характеристика Стокером Дракулы как «не-мертвого» (в стокеровском написании «UnDead») вовсе не означает, что он – неумирающий или бессмертный. Это указание на ту материю, из которой создан Дракула. Именно поисками этой материи занимается ученый Ван Хельсинг; про нее он «уже знает», когда вскрывает гроб Дракулы и там его не обнаруживает. Это «отсутствие» – само указание на отсутствие смерти. Последняя дана нам только в качестве образа-представления, но никогда как событие. Смерть не может стать событием, поскольку она всегда либо уже состоялась (не с нами), либо ожидаема. Этот хайдеггеровский мотив, из которого возникает его концепция времени как бытия-к-смерти, делает смерть постоянно наличествующей;

мы словно постоянно находимся в присутствии собственной конечности, что и позволяет, например, говорить о «страхе» как об экзистенциале, а не о чувстве.

В этом смысле Стокер оказывается своеобразным антагонистом Хайдеггера, поскольку страх его персонажей, охотников за Дракулой, – страх смерти именно отсутствующей. Сама эта фигура страха перед не-мертвым крайне любопытна, поскольку в ней записано то, что указывает не на нашу собственную смертность, но на бессмертие Другого – абсолютно иного по сравнению с «я». Событие (в частности, «событие Дракулы») можно, таким образом, характеризовать как встречу с абсолютной инаковостью. Эта встреча «ужасна», ибо носит характер неконтролируемого вторжения, перед которым мы, смертные, бессильны.

Однако то, что было названо кинематографическим письмом, и является оборотной стороной этого бессилия – но никак не техникой. Это то любопытство, то эротическое притяжение, которым отмечено прикосновение инаковости. Здесь литература перестает быть литературой (становясь чем-то иным, в том числе литературой массовой), здесь стиль уступает место клише, а знаки перестают быть тем, через что мы познаем и понимаем, и становятся аффективными, не отсылающими ни к какому означаемому. Но главное – здесь мы сталкиваемся с «образом», который не порожден записями и изображениями, а является их условием, совпадая с письмом.

Сказанное позволяет посмотреть на «Дракулу» Брэма Стокера не через призму мифологии и истории, а как на форму новых мифов нового времени – мифов эпохи медиа. Дракула – персонаж, в котором кинематограф да и вся медийная сфера узнают себя, то есть обнаруживают в собственных технологиях нечто не-мертвое: они обнаруживают в медийном образе «материю жизни», более живую, чем «бессмертные творения человеческого духа» или изображения жизни дикой природы...

Иммунология / аллергология

В фильме Фрэнсиса Форда Coppoly «Дракула Брэма Стокера» доктор Ван Хельсинг (в исполнении Энтони Хопкинса) впервые появляется среди студентов-медиков в сцене показательного вскрытия трупа. Ван Хельсинг произносит зажигательную тираду, в которой обличается современное общество и прогресс. Играя словами, он иронично называет цивилизацию сифилизацией, отстаивая большее значение для прогресса сифилиса, нежели разума. Надо ли говорить, что ничего подобного в романе Стокера мы не найдем. Однако мотив сифилиса и венерологии XIX столетия представляется чрезвычайно важным для понимания того, откуда вообще возникает фигура вампира, который заражает.

Сам термин «сифилизация» в конце XIX века был достаточно хорошо известен. Он был предложен еще в 1851 году врачом Жозеф-Александром Озиасом-Туреном, соединившим вместе слова «сифилис» и «вакцинация», и позже именно под этим названием вышла в свет его книга. Фактически речь идет о таком состоянии организма, когда предварительное заражение сифилисом не дает впоследствии никакой клинической картины болезни. По сути, речь идет о состоянии иммунитета (или, как бы сказали современные медики, «нестерильного иммунитета»)⁵. Таким образом, перед нами два образа сифилизации. Один – негативный, в котором сифилис предстает как оборотная сторона цивилизации, как обобщающая метафора болезни, которой общество заражено. Такой образ запечатлен в фильме Coppoly. Совершенно иной – у медиков XIX века, например Озиаса и Бёка, которые в сифилизации видят панацею от болезни, поразившей огромное число жителей тогдашней Европы. Масштабы заражения сифилисом были столь велики, что вполне можно было говорить об эпидемии. Что по сути предлагает иммунология? Не борьбу с болезнью, а ее принятие, способность увидеть в болезни то, что позволяет продолжать жить вместе с нею, когда она уже не несет угрозы пациенту.

⁵ Подробнее см.: *Dr. Boeck W. On Syphilisation.* – In: *The Retrospect of Medicine*, 1857, January – June, vol. XXXV, pp. 259–268.

Успехи вирусологии, венерологии и процесса вакцинации, наблюдавшиеся в ту эпоху, наряду со страхом заражения являются фоном, на котором возникает мотив вампира Дракулы, существа, заражающего посредством укуса, причем такой болезнью, которая не приводит к смерти, а наоборот, мешает умереть. Таким образом, и фигура Дракулы, которая воспринималась долгие годы как чисто негативная, несущая ужас, оказывается по крайней мере двойственной, подобно тому как двойственна функция самого заражения. С одной стороны, заражение несет с собой болезнь и угрозу (как во время эпидемии), с другой – излечение (как в момент вакцинации). Однако, уловив одно из основных напряжений романа, а именно противостояние Ван Хельсинга и Дракулы, мы можем заметить, что перед нами не просто борьба ученого с нечистью, но нечто более захватывающее: столкновение индивидуалистической логики рациональности с тем, что этой логике не подчиняется. Потому и победа Ван Хельсинга выглядит не слишком убедительной; чтобы убить Дракулу, ему приходится поступиться тем образом мира, в котором господствует наука и рациональность, равно как и принцип конечности.

В конце концов кинематографическая история Дракулы приводит к тому, что уже в первой же экранизации – знаменитом фильме Мурнау «Носферату, симфония ужаса» – профессор отодвигается на второй план, а акцент делается на жертвенности женщины, готовой провести с вампиром ночь, быть им укушенной и зараженной, а главное – способной удержать вампира до губительных лучей утреннего солнца. И эти лучи, подобно ницшевской «утренней заре», высвечивают моральные предрассудки времени, касающиеся не только женщин, сексуальности и познания, но прежде всего отношения с инаковостью – с инородным, чужеродным, с тем, что неподвластно силам разума. Особенно последовательно эта линия проведена в римейке фильма Мурнау («Носферату: призрак ночи»), сделанном Вернером Херцогом, для творчества которого вообще характерно внимание ко всему чуждому европейской цивилизации, к мирам первобытным и диким. Его Ван Хельсинг – совсем уже беспомощный старик, Дракула – сама эпидемия, вторгающаяся в город, а женщина (совмещенные

в одном лице Мина и Люси из стокеровского романа) – абсолютная социальная вакцина, или мифологическая жертва, останавливающая болезнь, которой заражен город.

Дракула, таким образом, включен в совершенно новую логику восприятия, которая начинает активно использоваться на рубеже XIX–XX веков, логику, которую можно назвать *логикой заражения*. (И это то, что во многом определяет именно кинематографическое письмо, когда задача образа – аффективно заражать, а не предьявлять изображение.) Мотивы заражения мы находим у историка искусства Аби Варбурга, теорию заражения применительно к искусству развивает Лев Толстой, контагиозную магию как необходимую часть мифологического мышления выделяет Фрэнк в своей «Золотой ветви». Наконец, даже психоаналитический сеанс Фрейда может быть рассмотрен как своего рода вакцинация неврозом, когда воображаемая «первосцена» становится для пациента вирусом – той информацией, которая преграждает путь развитию психической болезни.

При этом необходимо отметить, что всякий раз, когда мы говорим о заражении, то подразумевается, что сам элемент заражения не дан непосредственно, невидим или неизвестен. Это касается не только вышеперечисленных примеров, но и самой иммунологии того времени: когда в 1880-х годах Пастер делает первые прививки, он еще не выделил, не обнаружил никакого вируса – он только предполагает его, описывая как невидимый микроб. Именно эта невидимость в сочетании с конкретностью инфекционных болезней и развитием иммунологии позволяет Рудольфу Штайнеру говорить о «метафизике крови», о содержании в крови невидимых элементов, с помощью которых передается информация.

Учитывая весь этот контекст, мы уже не можем не заметить, что фигура Дракулы находится в тесной связи с рождающимся образом. Этот образ можно назвать медийным, можно – коммуникативным. Он возможен только в обществе, где уже присутствует новый субъект – масса, понимаемая не как собрание индивидов, а как множество невидимых коммуникационных связей. Именно в этот момент возникает образ, действующий по логике

заражения, когда субъект создается образами, их не контролируя, а не по той логике, что позволяла субъекту распоряжаться образами и которую мы до сих пор постоянно воспроизводим, и это логика представления. Эта последняя вполне может быть названа в противовес введенному термину «заражение» *раздражением*. Или, в рамках медицинской терминологии, – аллергией.

Аллергия (раздражение) – реакция на вторжение в тело инородного организма. Не что иное, как инаковость вызывает эту реакцию. Раздражение – эффект сопротивления организма инородному вторжению. Если отойти от чисто медицинских коннотаций, то можно увидеть в аллергии такое отношение к Другому, которое может быть названо «политическим» – отношение отторжения, отношение враждебности. Именно аллергия становится диагнозом, который Эммануэль Левинас ставит современному мышлению, неспособному освободиться от скрытой враждебности ко всякой инаковости⁶. Эта логика враждебности не преодолевается также и «враждой к вражде», которая может быть представлена как своеобразная форма аутоиммунологии. И эта то открытая, то скрытая вражда становится постоянным спутником всякого вторжения инаковости. Дракула же – чистое ее воплощение. Иностранец, приезжающий из неведомого мира (из той геополитической зоны, где проходит нечеткая граница Европы), чтобы «завоевать» Лондон, аристократ, постоянная свита которого – цыгане и волки, при этом лишенный «естественной» для че-

⁶ «Даже если жизнь предшествует философии; даже если современная философия в своих притязаниях на антиинтеллектуализм настаивает на том, что существование предшествует сущности, а жизнь – мышлению; даже если у Хайдеггера “благодарность” и “послушание” бытию заступают место созерцания, – все равно современная философия услаждается множественностью культурных значений, а бытие избавляется в бесконечной игре искусства от бремени своей инаковости. Философия порождается как форма отказа от вовлеченности в Иное, как выжидание, предпочитаемое действию, как безразличие к иным: общая инфантильная аллергия философов. Путь философии остается путем Одиссея, чьи приключения в мире были просто возвращением на родной остров – к наслаждению Тем же самым и пренебрежению Иным» (Левинас Э. Гуманизм другого человека. – В кн.: *Его же*. Избранное: Трудная свобода. Сост. Левит С.Я.; пер. с фр. Вдовиной Г.В., Маньковской Н.Б., Ямпольской А.В. М.: «РОССПЭН», 2004, с. 149).

ловека смертности: не-мертвый, вампир. Последнее оказывается существеннейшим атрибутом Дракулы как персонажа коммуникационного, поскольку его вампиризм соединяет воедино все прочие угрозы. Не смерть здесь пугающая, но угроза заражения чуждой кровью. Контакт через кровь оказывается материальным условием не только страха инаковости, но и ее проявления⁷.

Проблема выявления той логики образа, при которой Дракула становится популярным персонажем массовой культуры, непосредственно связана с тем, что иммунология и аллергология, которые были частями единой вирусологии, должны быть принципиально разведены, когда мы делаем шаг в сторону от медицины. Иммунология (логика заражения) – принятие Другого без аллергии. Или становление другим, которое всегда оказывается вне зоны представления. Аллергия же – своего рода содрогание суверенности, указание на сопротивление этому процессу. И та маета, которой наделено даже не бессмертие, а вечное неумирание Дракулы⁸, – один из элементов этой аллергии: вампир, страдающий от отсутствия смерти, – это фигура «нашей» аллергии, а не свойство самого вампира. Это часть страха перед заражением, перед невидимым паразитарным вторжением инородного элемента в организм, озабоченный собственной суверенностью.

⁷ Небезынтересно проследить взаимоотношения фигуры Дракулы с зарождением и развитием расовой теории и геополитики. Геополитический момент неявно, но подробно раскрыт в цитированной ранее статье Цымбурского. Геополитика как вражда земель находит в фигуре Дракулы того иного, который приходит из лиминального пространства, из зоны разлома цивилизаций и культур. Расовая теория также носит абсолютно «аллергический» характер, утверждая не просто различие между расами, но в наиболее откровенной форме несовместимость отдельных рас, которая записана именно в крови как основном носителе расовой информации. Такая несовместимость была узаконена в нацистской Германии. Дракула с его румынскими цыганами и вампиризмом становится лакмусовой бумажкой подспудно сохраняющегося в нас фашизма и расизма. Можно даже сказать, что Дракула – первый невидимый борец с расизмом, утверждающий всеобщую циркуляцию крови как источник жизни.

⁸ Вариант «вечного возвращения».

Вампиры / призраки

Тема иммунологии применительно к политике и религии возникает в работах Жака Деррида. Его интересует сюжет, связанный со способностью организма к частичному саморазрушению, к жертвенности, которая предохраняет. Эту ситуацию он называет аутоиммунитетом. Фактически тот же сюжет присутствует в его ранней работе «Фармация Платона», где обсуждается платоновское понимание письма. Письмо описывается в диалоге «Федр» как «лекарство (*фармакон*) для памяти и мудрости», то, что увеличивает знание и сокращает забвение⁹. Фармакон – это не лекарство и не яд, но нечто, что можно было бы назвать даром яда. В поздних работах Деррида этот сюжет деконструкции («дар яда») получает имя «аутоиммунитет»¹⁰. То есть вся проблематика письма как археписьма у Деррида – это указание на место аутоиммунитета всякого текста культуры. Но одновременно письмо у Деррида является «призрачным», таким, которое не натурально, не налично, но обладает статусом «отсутствующего присутствия»; это пред-писание (архе-письмо), не обладающее никакой формальной законностью. Данное предписание дается не культурой, не религиозными заповедями, не политическими интересами, но *призраками*. Гамлет действует по указанию (предписанию) призрака своего отца, и действие это разоблачительно и саморазрушительно. Марксов «призрак коммунизма» взывает к разрушительному и очистительному действию революции.

⁹ См.: Деррида Ж. Фармация Платона (пер. с фр. А. Гараджи): <http://pharmacie.narod.ru/>. Деррида обращает внимание: в переводе слова «фармакон» как «лекарства» и в таком его понимании сквозит научная рациональность более позднего времени. Это не столько лекарство, сколько то, что может служить во благо (лечить), но при определенных условиях и оказывать обратное действие, то есть быть ядом. Это не диалектика лекарства и яда, но особое отношение, при котором дополнительное свойство оказывается тем, что всегда не предусмотрено. Именно поэтому, несмотря на всю технологичность и «ценность» письма, Сократ говорит о нем как о повторении без знания, что роднит его с мифом.

¹⁰ Подробно на теме аутоиммунитета Деррида останавливается в интервью «Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides». – In: *Borradori G. Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003.

Каков статус этих призраков, сопровождающих любую нашу попытку высказывания? Эти призраки лишь отчасти связаны с мифологическими привидениями или духами. Скорее это то, что делает привидения привидениями. Подобная трактовка призрака как письма – сновидческого, самодеструктивного – возвращает нас к роману Стокера. Когда Джонатан Харкер оказывается в замке Дракулы и ведет с ним ночные беседы, то он дважды вспоминает Гамлета. В первый раз он упоминает о нем именно в связи с призраком его отца. Джонатан Харкер записывает в своем дневнике, что, как и в случае с отцом Гамлета, разговор с Дракулой прерывается криком петуха. Второй эпизод касается самого ведения Харкером дневника. Это показательный момент. Харкер ощущает себя на грани безумия, а дневник становится для него своеобразным лекарством, и он пишет, что только теперь начал понимать слова Гамлета «Мои таблички – надо записать!»¹¹. И, записывая это, он... погружается в дремоту.

Таким образом, уже Стокер в своем романе (и не только в указанных эпизодах) положил начало отождествлению Дракулы с неким призраком. Эта связь призрака и вампира оказалась крайне прочной. Кинематограф еще более усилил ее, придав вампирам особый изобразительный колорит. Тень, отделенная от персонажа и живущая своей независимой жизнью, составляет своеобразный атрибут кинематографического вампира¹². Вампир – это и «призрак ночи», и «тень призрака». Связь эта еще более усиливается, когда вампирическая иммунология соприкасается с аутоиммунитетом призраков у Деррида. Кажется, что речь идет почти об одном и том же. Однако перед нами совершенно различные вещи. Только установив это различие, которого мы уже касались ранее, возможно, удастся приблизиться к пониманию того негативного отношения, которое сопутствует всем формам вампиризма в культуре, а также к частичной реабилитации вампиров.

¹¹ В оригинале у Стокера «My tablets! Quick, my tablets! 'tis meet that I put it down...».

¹² Этот мотив, переходящий из фильма в фильм, наиболее последовательно и тщательно проведен в знаменитом фильме Карла Теодора Дрейера «Вампир» (1932).

Казалось бы, за последние годы отношение к вампиру-персонажу резко изменилось. Мы видим вампиров, которые не просто не страшны, но обаятельны, респектабельны и даже обыденны. Но речь идет не о том, чтобы в рамках жанра взять и поменять минус на плюс, увидеть в эротизме вампирического заражения вечную любовь (как это сделал Коппола в своей экранизации), а о попытке выявить ту составляющую вампира, которая делает его одним из ключевых персонажей массовой культуры, когда его притягательность не зависит от того, положительным или отрицательным является сам персонаж. Возможно, что ставка еще более высока. Возможно, речь идет о новых условиях, в которых существуют современные восприятие и мышление, условиях принципиально коммуникативных и медийных, для которых фигура вампира становится чем-то вроде секретного шифра.

Итак, Деррида предлагает понимать призрака не как некое присутствие или наличие, а как постоянное посещение, бесконечное повторение и возвращение. Это дает ему возможность говорить об ином характере времени, в котором «существуют» (появляются) призраки: это гамлетовское «вывихнутое время» («the time is out of joint»)¹³. Это время прерывания онтологии и явления *hauntologie* (призракологии)¹⁴. Призракология – своеобразный двойник онтологии, ее неизбежное дополнение, которого она не желает замечать, ее яд и ее противоядие, позволяющее увидеть в онтологии не столько науку о бытии, сколько «заклинание» (по слову Деррида) – заклинание бытия.

Между тем вся эта логика призраков – это логика внутрионтологической вражды: призрак является, чтобы указать на то, что мы впали в истину, как в некую болезнь, он приходит как освобождение, как дневник и сон Джонатана Харкера. Таким образом,

¹³ Подробно Деррида останавливается на этом сюжете в работе «Призраки Маркса» (см.: Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. Пер. с фр. Б. Скуратова. Под общ. ред. Д. Новикова. М.: «Logos-altera», «Esse homo», 2006).

¹⁴ Как и в случае знаменитого понятия Деррида «différance», «ontologie» и «hauntologie» звучат одинаково и различаются только на письме.

«аутоиммунитет» у Деррида никак не связан с процессом заражения, он – свойство, способность видеть призраков и с ними говорить.

Вампир же, с момента создания Дракулы, – это не просто пьющий чужую кровь вурдалак, но тот, кто открывает закон заражения и призывает нас обратить внимание на иммунологию, на «принятие Другого без аллергии» (Левинас). Вампиризм – такое вторжение инаковости, которое мы принимаем, не зная того – как само собой разумеющееся. Ясно, что литературные и кинематографические персонажи, укушенные вампиром, демонстрируют это бледностью лиц, нездоровым блеском глаз, следами укусов на шее и (куда ж без этого!) растущими клыками. Оставим все это в стороне, чтобы сконцентрировать внимание не на мифологии вампиров, а на том, что является ее условием – на трансцендентальном вампиризме. Если сформулировать вопрос иначе, то можно было бы спросить: какова функция, реализуемая вампиром и скрываемая за всеми теми изображениями, которые пытаются предъявить нам разнообразные знаки, позволяющие опознать вампира? Или: каков образ вампира, обуславливающий все эти видимости?

В отличие от призрака, вампир выполняет коммуникативную функцию. Причем это не обычная коммуникация, а такая, в которой рождается иной смысл. Призрак никогда не порождает иной (новый) смысл, он всегда лишь уклоняется от смысла, который может быть придан. Призрак – осторожность, цензура внутри метафизики. Вампир – бесстрашие за ее пределами. Кровь – модель заражения, образ того, как действует мысль в поисках смысла. Укус вампира парадоксален: кровь, олицетворяющая жизненную силу, выпивается, но при этом «отбирании» жизни уходит и смерть. Этот парадокс совершенно иной, нежели иллюзорная «диалектика» фармакона. Здесь совмещается не лекарство с ядом, не убийца с целителем, а устанавливается симбиотическая связь паразита с его жертвой. Вампир паразитарен ровно в той мере, в какой паразитарность продолжает течение жизни. Этот аспект необходимой паразитарности, выявляемый в коммуникации, чрезвычайно важен, когда мы пытаемся понять удивительную созвучность фигуры вам-

пира всему XX веку и веку наступившему. Вампир – фигура становления, как мог бы сказать Делёз (не случайно, пожалуй, он уделил так много внимания набору аффектов, составляющему бесконечный жизненный цикл у кровососущего клопа Юкскюля). В книге «Тысяча поверхностей» Делёз и Гваттари пишут: «Вампир не размножается, он заражает. Различие в том, что зараза, эпидемия предполагает насквозь гетерогенные термины: например, человек, животное и бактерия, вирус, молекула, микроорганизм. Или – как в случае трюфеля – дерево, муха и свинья. Такие комбинации не являются ни генетическими, ни структурными; они – междуцарствия, противоестественные соучастия, но только так и действует Природа – против самой себя. Это сильно отличается от преемственного производства и наследственного воспроизводства...»¹⁵

Точно так же мышление посредством логики заражения отличается от рационального мышления, в основе которого всегда лежит некий «метод» (например, картезианское «*cogitatio universalis*»). Пытаясь найти элементы мышления в самой Природе (ее синонимом может быть «не-мертвое», «материя жизни»), Делёз и Гваттари указывают, что картезианская истина, кантовская справедливость, гегелевское право и многое другое – модели, порождающие и воспроизводительные. Это «тени» состоявшейся мысли, которая проявляется не в логическом переходе от одного суждения к другому, а в тех разрывах, где мысль (как Природа, как ее неотъемлемая часть) не имеет цели и действует против себя: «Мышление подобно Вампиру; оно не имеет образа, который оно моделировало бы или повторяло. В ровном пространстве Дзен стрела не летит из одной точки в другую, но берется в любой точке, чтобы быть отправленной в любую другую, и склонна меняться то на стрелка, то на цель»¹⁶.

¹⁵ Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. Trans. and Foreword B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, pp. 241–242 (Делёз Ж., Гваттари Ф. 10.1730: Становление-интенсивностью, становление-животным, становление-невоспринимаемым... (пер. с фр. Я. Свирского). – Синий диван, 2007, № 10/11, с. 11).

¹⁶ Ibid., p. 377.

Так понятое мышление позволяет не делать его достоянием узкой группы философов или интеллектуалов, но обнаруживается в самых неожиданных местах. В том числе в образах кинематографа и массовой культуры, частью которой является и стоковый Дракула. И сколько бы ни пытались вписать Дракулу в культуру традиционную с ее глубиной и тонко развитым вкусом, нечто в нем всегда будет этому сопротивляться. Ведь функция его не значит ничего сверх того, что уже исполнено,
– мы заражены¹⁷.

¹⁷ Уже заражены – и все еще живы. В этих «уже» и «все еще» звучит не драматизм финала, а эйфория бесконечного повторения и постоянной изменчивости.