

## РАЗЛОЖЕНИЕ ЗНАКА КАК ФОРМА СОВРЕМЕННОЙ МИСТИКИ (ОТ МАРКИЗА ДЕ САДА ДО СВЕТЛАНЫ БАСКОВОЙ)

**ПАВЕЛ ЕГОРОВ**

*Павел Егоров* – магистр конфликтологии, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов.

*E-mail:* conflictologegorov@gmail.com

В данной статье рассматривается феномен мистики в системе секулярного мышления. Основанием же мистического акта выступает эстетика как общая парадигма современного мышления. В подобном контексте мистический акт – это то чувство, что появляется в результате разложения знаков в искусстве. В качестве примера произведения искусства, выступающего в роли средства мистического откровения, приведён кинофильм «Зелёный Слоник».

*Ключевые слова:* Знак, образ, мистика, эстетика, нуминозное, ужас, откровение.

### DECOMPOSITION OF A SIGN AS A FORM OF MODERN MYSTICS (FROM SADE TO BASKOVA)

*Pavel Egorov*

MA in Conflictology, St.Petersburg University of the humanities and social sciences.

*E-mail:* conflictologegorov@gmail.com

This article examines the phenomenon of mysticism in the system of secular thinking. The basis of the mystical act is aesthetics, as the general paradigm of modern thinking. In such a context, the mystical act is the feeling that appears as a result of the decomposition of signs in art. the movie "Green Elephant" is example of a work of art that serves as a means of mystical revelation.

*Key words:* Sign, image, mysticism, aesthetics, numinous, horror, revelation.

Секуляризация и распад религиозного сознания, в той или иной мере присущие обществам модерна и постмодерна, а также тенденция к отказу от любой всеобщей идеи, способной стать некоторым истинным основанием человеческой жизни, вместо метафизики выдвигают на передние позиции эстетику. Эстетизацию можно назвать парадигмой современности (Nikonova, 2013), и в данном контексте любопытно произвести ревизию тех феноменов, которые традиционно связываются с сознанием метафизическим, в самом его классическом значении. Одним из таких феноменов является мистика.

Интерес к мистике не случаен по ряду причин. Мистическое откровение является трансгрессивной фигурой в общем порядке того или иного концепта. Это отмечал уже православный мистик Григорий Палама. Мистическое откровение позволяет совершить трансгрессивный акт на пути познания Бога, вывести это познание из рациональной эпистемы в сторону «апофатики», подталкивающей к непосредственному опыту созерцания потустороннего. Григорий Палама, рассматривая акт мистического видения, относительно всякого знания пишет следующее: «...Как это ему ни неприятно, благодатное видение Бога ни в коем случае не есть знание сущего. Надо только помнить, что мы не называем такое видение знанием из-за его превосходства над знанием, как и Бога не называем сущим, ибо веруем, что он выше сущего» (Palama, 1995, 206). Таким образом, мистическое откровение есть нечто иное не только по отношению к «эллинской эпистеме», но и к знанию как таковому, являясь актом выхода за пределы исходного концептуального ряда. Более того, именно эта исключительная фигура откровения, по мнению Григория Паламы, и является основной сутью приближения к Богу. Подобная трансгрессивность мистики достаточно актуальна для новоевропейской философии и философии постмодерна, так как оба корпуса теорий уделяют существенное внимание тому, что можно назвать «выходом за рамки».

В рамках философии модерна и постмодерна феноменом мистики интересовались, как отталкиваясь от секулярной, так и от религиозной концептуальной платформы. Например, Рудольф Отто вводит понятие «нуминозное» (Otto, 2008), под

которым понимается чувство приближения к Богу. Его позиция хоть и является религиозной, но риторика вполне пригодна и для секулярного мышления, так как он уделяет достаточное внимание различным эмоциональным и рациональным эффектам человеческой психики, испытывающей акт мистического откровения. Отто выделяет в качестве характерной черты мистики ощущение ужаса и восхищения, сопровождающие нуминозное переживание. Этот ужас, как и экстатический восторг, порождаются выпадением из привычного символического порядка, выходом за рамки обыденного.

Жорж Батай в работе «Теория религии» говорит об «имманентно-интимном» (Batai, 2000). Этим словом он обозначает то пространство неразличённости<sup>1</sup>, в которое входит субъект при акте мистического откровения. Это некое пространство вне человеческой реальности (вне культуры, выраженной в языке, как системы мышления). Батай приводит в пример практику жертвоприношений в первобытных обществах, где данное действие позволяло выйти в пространство имманентно-интимного, тем самым совершив мистический акт. Рене Жирар, конкретизируя данный процесс, уточняет, что для выхода за пределы культуры жертвенный объект должен обладать амбивалентным статусом. Он должен принадлежать и порядку культуры, и, одновременно, быть объектом ей чуждым (Zhirar, 2010).

Таким образом, можно обрисовать самый общий контур механизма мистического акта: необходим специфический объект и процесс (например, Жертва, отсылающая в имманентно-интимное в акте жертвоприношения) или же ситуация (случай, или же явление, возникающее как будто из ниоткуда, вызывающие нуминозный ужас или восхищение), которая бы смогла расторгнуть рамки обыденности, разложить знаки культуры с тем, чтобы показать нечто, сокрытое «по ту сторону». И если религиозное сознание чаёт узреть там Бога, то

---

<sup>1</sup> Здесь необходимо отметить, что о пространстве «неразличённости» ничего конкретного сказать нельзя (невозможно облечь в слова то, что существует по ту сторону дискурса как такового), в силу этого различные попытки его редукции (например, выяснение того, о неразличённости чего идёт речь) заведомо неудачны.

сознание секулярное ожидает лишь столкновения с бездонной тьмой Небытия. Однако Жак Лакан показывает, что позади разложенных знаков субъекта ожидает не просто тьма и безумие, но то, что он называет *Реальным*<sup>2</sup>, своей парадоксальностью их порождающее (Lacan, 1998). Однако же, эти тьма и безумие способны изменить субъекта, дать ему новый способ понимания себя и мира. Именно тревожащая Реальность, открывающаяся в мистическом акте, по мнению Лакана<sup>3</sup>, даёт возможность расширить своё виденье мира. Иными словами, это позволяет осознать, что дела обстоят не так, как представлялось субъекту, и выйти на новый уровень понимания (это практически формула лечения в психоанализе).

Для современного секулярного мышления, принявшего эстетику как своего рода «первофилософию», наиболее естественным объектом, позволяющим пережить мистический опыт, является *произведение искусства*. Однако подобное произведение должно обладать определёнными характеристиками, связанными с механизмом реализации мистического акта, а именно: оно должно обладать амбивалентностью отношения к культуре и её изнанке. Здесь культура предстаёт как регистр Символического, если выражаться лакановскими категориями, а изнанка культуры — как Реальное, то есть пространство откровения. Мистический же акт есть возможность взглянуть на точку перехода одного в другое, на момент расторжения знаков и явление Реального. Именно подобное отношение и позволяет разложиться знаку, который функционирует одновременно в двух регистрах («здесь» как строй дискурса и «там» как парадокс Реального), момент же нуминозного есть момент перехода восприятия

---

<sup>2</sup> Отождествление Реального и пространства мистики (имманентно-интимное, пространство нуминозного) составляет весьма сложную проблему осмысления теории Ж.Лакана. Топологически, Реальное являет себя там, где дискурс просеян изломами и разрывами, то есть там, где знаки, расторгаясь образуют ситуацию, в мистических практиках обозначаемую как Истина (Ж. Лакан же указывает на то, что ситуация эта происходит не с Истиной, а *не без* Истины). В конечном счёте, Мистическое и Реальное совпадают не только по локации (провал дискурса), но и по ряду эффектов (психотическое «молчание» и исихазм).

<sup>3</sup> Лакан, в некоторой степени, дистанцировался от мистической риторики, заявляя, что по ту сторону находится лишь парадоксальность, неприятная рациональному мышлению, но лишённая всяких чудес.

между двумя регистрами к новой форме знака (так как постоянно пребывать в состоянии мистического ужаса практически нереально). Эта ситуация сходна с психоаналитическим разложением симптома, позволяющего приблизиться к бессознательному субъекта (симптом функционирует в нескольких регистрах, что и позволяет найти в нём несоответствия и пути разложения).

Марсель Энафф, анализируя творчество Маркиза де Сада, отмечает эффект разложения знака в текстах данного автора (Enaff, 2005). В трудах де Сада соседствуют как профанная лексика, так и возвышенная, как порнография, так и витиеватое философское рассуждение. Текст выписан в двух регистрах одновременно, но главный момент амбивалентности находится на линии включения в текст (как объекта культуры) совершенно неприемлемой тематики, которую эта культура вытесняет. Это не секс и не насилие, так как в культуре они могут найти приемлемую форму (например, брак, и защита Родины), а совершенно не включаемая тема — грязь. Именно в высказывании не высказываемого, в соединении культуры и её «ужасной изнанки» возможно мистическое откровение, позволяющее узнать нечто большее об этой культуре — а потому именно в работах де Сада можно увидеть тревожащую реальность Просвещения, которая, в последующем развитии, приведёт к существенным, и весьма отличным от принципов Просвещения, проблемам (Zhizhek).

В то же время, работы де Сада не позволяют уверенно говорить о них как о произведениях, способных сообщить мистический опыт. С одной стороны, они всё же скорее могут рассматриваться как философские, а с другой, им не хватает ещё одной амбивалентности: знак и наличность образа<sup>4</sup>. Эта оппозиция представлена расхождением знака (порядка дискурса) и образа (потоклом восприятия звуков, цветов,

---

<sup>4</sup> Стоит отметить, что у де Сада всё же есть практика введения амбивалентности знак/образ, выражаемого в фигуре «будуара», где герои его произведений уединяются, дабы предаться «невыразимым преступлениям». Здесь прекращение знака возлагает работу образности на фантазию читателя. Вопрос же успеха такой процедуры лежит вне компетенции произведения, а в сфере творческих способностей читателя.

тактильных ощущений)<sup>5</sup>. Реальное невыразимо в дискурсе, следовательно, необходимо, чтобы разрыв произошёл ещё и по этой линии. Это определено тем, что, текст, где есть только знаки, даже при амбивалентности культура/изнанка, не разлагает эти знаки полностью. Практически сразу знаки переконфигурируются, создавая новый дискурс (например, дискурс либертена). Момент же травматического отсутствия знаков здесь либо минимален, либо невыевляем. Образы могут являться в своей полноте и парадоксальности. Их сопротивление дискурсивности не отменяет возможности их восприятия, пусть и тревожащего, пусть и парадоксального<sup>6</sup>.

Для явления мистического необходима ситуация, при которой знаки полностью бы лишались своей структуры, в то же время не прерывая нарратива (в литературе этого практически невозможно добиться, так как при потере знака текст обрывается; невозможно написать пустоту знаков)<sup>7</sup>. Разложение же знаков при сохранении нарратива возможно только в ситуации сдвоенности повествования, когда кроме знаков существуют ещё и образы. К подобным произведениям искусства относятся музыка и кино. Именно в них обрыв знаков (замалчивание речи) не прерывает нарратива (который осуществляется либо на уровне акустическом, либо на уровне визуальных образов). С живописью дела обстоят примерно так же, как с литературой. В ней существует лишь один регистр — образ, однако всегда можно мысленно достроить текст, который бы этот образ дополнял (с литературой это сложнее, так как мысленные образы достраиваются, чаще всего, в рамках

---

<sup>5</sup> Проблематика знака и образа, их соотношения и взаимного отталкивания может быть более детально рассмотрена на примере работ Ж. Делёза и Ф. Гваттари. Знаки носят вторичный порядок, будучи расположенными на определённом поле их регистрации, они в какой-то мере охраняют индивидуума от травматического переживания (их, привычность, упорядоченность, понятность не дают вторгнуться потоку впечатлений). В то же время, образы, неотмеченные порядком (пусть и утопическим), несут в себе силу парадоксальности, травматичности. Слепой к корректности знаков, именно образ является субстратом мистики (что отмечал и Р. Отто, ведь нуменозное является как образ, а не прочитывается как знак).

<sup>6</sup> У Лакана примерами подобных отношений образ/знак являются лента Мёбиуса и бутылка Кляйна, объекты, обладающие образами (ибо они есть), но сопротивляющиеся знакам (ибо такие объекты парадоксальны).

<sup>7</sup> Это истинно даже для фигуры «будуара» в работах де Сада, так введение этой фигуры тут же прерывает нарратив, и начинается следующий сюжет.

безопасного представления). Однако данная ситуация не отменяет включённость литературы и живописи в сферу возможной мистики, в то же время, это дело скорее случая (субъективная способность обнаруживать иную реальность позади знаков), чем специфики объекта (механизмы амбивалентностей, присущие произведению искусства).

Таким образом, музыкальное произведение или же фильм, обладая амбивалентностью культура/изнанка и знак/образ, даёт возможность пережить мистический опыт. О специфике разложения знака в рамках первой оппозиции уже было сказано. Проиллюстрируем же вторую оппозицию — знак/образ.

В фильме Стенли Кубрика «Барри Линдон» есть эпизод, который прекрасно иллюстрирует подобную ситуацию. Главный герой и его жена плохо ладят, а их сын падает с лошади и серьёзно травмируется. Показывается продолжительный диалог больного сына и его родителей. Сын пытается их примирить, а родители осознают, что их дитя не выживет. Этот sentimentalный диалог мгновенно прерывается картиной похорон сына под музыку Генделя. Столь резкая смена полюсов с грустной sentimentalности отношений родителей и ребёнка в сторону ужасной картины смерти мало кого оставляет равнодушным. В роли механизма, разлагающего нарратив по линии знак/образ, здесь выступает музыка. Монотонный sentimentalный разговор родителей и ребёнка, в котором они его успокаивают, говоря, что всё будет хорошо (зная, что это не так), а также пожелание ребёнка, чтобы родители жили в мире, создаёт дискурсивное пространство, по отношению к которому можно даже допустить возможность благоприятного исхода. Речь героев осознана и тиха, сцена носит исключительно диалоговый характер. Однако уже следующий кадр грубо прерывает знаки дискурса. Сцена диалога резко меняется на сцену похорон, где первым, что шокирует зрителя, является резкое и громкое вторжение музыки («Сарабанда» Г. Ф. Генделя). Вся сцена похорон лишена дискурсивности (фондовая литургия священнослужителя лишь усиливает эту ситуацию, так как идея Господнего блага здесь выглядит насмешкой) в ней доминирует музыка и тёмные тона погребальной процессии. Музыка становится тем механизмом,

которой прерывает знаки и вносит образ без знаков, не прерывая хода самого произведения.

Сходную ситуацию можно встретить и во фрагменте «Реквиема» Вольфганга Амадея Моцарта «*Rex tremendae majestatis*» (Abert, 1990), где мольба о спасении прерывается грозной музыкой, которую можно интерпретировать как власть Величия, не склонную к прощению, хотя общая логика произведения отсылает как раз к спасению. Здесь нет амбивалентности культура/изнанка, поэтому и не приходится говорить о мистическом ужасе, но то, что Иммануил Кант называл «эстетикой возвышенного» (весьма близкой к мистике) здесь явно присутствует.

До сего момента речь шла о двух амбивалентностях в чистом виде. Теперь же необходимо объединить их на примере произведения, где бы мистическая составляющая могла быть схвачена и указана. Как ни странно, но удачным примером подобного произведения является трэш-фильм Светланы Басковой «Зелёный слоник». В центре сюжета данного произведения – два офицера, попавших на гауптвахту и за полтора часа экранного времени сошедших с ума. Общая структура картины здесь повторяет эпизод из «Барри Линдона»: первая часть фильма – пространный диалог, вторая – грубое действие. Примерно в середине фильма дискурс героев (каким бы он ни был) прерывается потоком мата и, в конечном счёте, нередацируемых вокабул безумия. Здесь явно предстает амбивалентность знак/образ, позволяющая, разложив знаки, не прервать дискурс, а двигаться дальше в измерении ужаса. Вторая же составляющая, амбивалентность культура/изнанка, задана содержанием сюжета произведения. С самого начала герои ведут весьма пространные разговоры на темы насилия и секса, потихоньку склоняясь к тематике экскрементов. Уже к середине фильма культурные нормы разрушены, и герои осуществляют различные действия с экскрементами, производят умопомрачительные акты насилия и обнаруживают всю ту тревожащую изнанку, которая была, так или иначе, претворена их дискурсом в начале фильма.

Здесь нет места восхищению (ещё одна форма нуминозного, по Рудольфу Отто), так как это не «звёздное небо»

и не «нравственный закон». Здесь нет восхищения от трансцендентного образа, так как описываемое и представляемое в «Зелёном Слонике» радикально имманентно. Это вязкая материя, напоминающая нам о грязи и распаде всего сущего, о том, что «у человека есть кишки». Кроме Воображаемого образа человека, во всей красе его цивилизованности, существует и Реальная изнанка этого образа, которая неотделима от него, которая всегда сопровождает его и подрывает беспечный образ в регистре Воображаемого. Жирар и Батай указывают на то, что религиозные практики (например, жертвоприношение) вытесняют Реальное в сферу потустороннего, упаковывают его в концепт «гнева Божьего». Для секулярного же мышления эта конструкция не представляется рабочей, а Реальное предстаёт как нечто, возвращённое из потустороннего (мистическое откровение). Тематика «изнанки культуры» отменяет образ Воображаемого, а разложение знака и переход в образность препятствуют возвращению обратно в дискурс. Герои фильма не только поднимают тему, вытесняемую культурой, но и используют художественные приёмы, которые также вытесняются культурой. Простой диалог о теме насилия и грязи мог бы сойти лишь за «интеллектуально безопасный» дискурс, сохраняющий субъекта в спокойствии (ведь это лишь слова). Одна лишь демонстрация насилия и грязи не ввела бы в дискурсивное пространство проблемы Реального. Их же сочетание приоткрывает перед зрителем тревожащую реальность Реального. Чувство ужаса связано с дегуманизированной идеей смерти, вызывающей ощущение тревожности Реального. Вслед за знаком разлагаются тела. Всё это формирует впечатление от фильма как своего рода акт мистического откровения — выход за пределы привычного мироощущения и соприкосновение с чем-то грязным и ужасным, но потусторонним и дающим новое знание.

Безусловно, чувство нуминозного является категорией субъективной, и потому одним фильм «Зелёный слоник» впечатляет, а других нет. Однако именно на его примере прекрасно показаны проблемы Власти. Именно в нём великолепно воссоздана проблема «университетского дискурса»,

занимавшая Лакана (сцена с лекцией полковника о Второй Мировой войне) (Lacan, 2008). Именно в данном фильме субъект может ощутить тревогу по поводу окружающего мира (хотя бы на уровне возмущения от того, что подобные фильмы вообще существуют, не говоря уже о теме господства и подчинения, проблемы институционализации, бюрократии и т. д.). Это и составляет гносеологический момент мистики в структуре секулярного сознания, направленный, теперь уже не на познание Бога, но на познание мира и себя.

Таким образом, произведения искусства позволяют осуществить мистический опыт в условиях современного нерелигиозного мышления, дав тем самым возможность для пересмотра обыденности. Роль же эстетики как первофилософии заключается в создании интенции к восприятию. Религиозное мышление очаровывало идеей истинности приобщения к Божественному. Именно в силу этого обстоятельства и был возможен мистический опыт, ценой существенных духовных усилий. В современном же мире, где истины не очаровывают, а истиной является очарование (Khyubner, 2008), эстетика является той идеей, которая оправдывает усилия, приложенные к выходу в сферу имманентно-интимного. В наиболее общем смысле, трэш-фильм должен нравиться, очаровывать своей непристойной загадкой, чтобы у субъекта хватало сил к нему приобщиться. Именно очарование неизведанным заставляет субъекта участвовать в игре разложения знаков, переживая опыт мистического через искусство.

## REFERENCES

- Abert, G. (1990). *V. A. Mozart* [V. A. Mozart] (Vol. 4). Moscow: Muzyka.
- Batai, G. (2000). *Teoriya religii. Literatura i Zlo* [Theory of Religion. Literature and Evil]. Minsk: Sovremennyyi literator. (in Russian).
- Enaff, M. (2005). *Markiz de Sad: Izobretenie tela libertena* [Sade: The Invention Of The Libertine Body]. St. Petersburg: ITs «Gumanitarnaya Akademiya». (in Russian).
- Grigorii Palama. (1995). *Triada v zashchitu soyashchenno-bezmolvstuyushchikh* [Triad in Defense of the Sacred-silent]. Moscow:

- Kanon. (in Russian).
- Khyubner, B. (2008). *Iskusstvo Istiny i / ili estetika ocharovaniya* [The Art of Truth and / or the Aesthetics of Charm]. In *Estetika v XXI veke: vyzov traditsii?* [Aesthetics in the 21st Century: the Challenge of Tradition?] (9-36). St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (in Russian).
- Lakan, J. (1998). *Seminary, Kniga I: Raboty Freida po tekhnike psikhoanaliza (1953/54)* [Seminars, Book I: Freud's Work on the Technique of Psychoanalysis (1953/54)]. Moscow: ITDGK "Gnozis", Izdatel'stvo "Logos". (in Russian).
- Lakan, J. (2008). *Seminary, Kniga XVII: Iznanka psikhoanaliza (1969-70)* [Seminars, Book XVII: The Wrong Side of Psychoanalysis (1969-70)]. Moscow: Izdatel'stvo «Gnozis», Izdatel'stvo «Logos». (in Russian).
- Markiz de Sad. (1992). *120 dnei Sodoma* [120 Days of Sodom]. Moscow: Kooperativ «Zhivoe slovo». (in Russian).
- Nikonova, S. (2013). *Estetizatsiya kak paradigma sovremennosti. Filosofsko-esteticheskii analiz transformatsionnykh protsessov v sovremennoi kul'ture* [Aesthetization as a Paradigm of Modernity. Philosophical and Aesthetic Analysis of Transformation Processes in Modern Culture]. (Unpublished doctoral dissertation). St. Petersburg State University, St. Petersburg. (in Russian).
- Otto, R. (2008). *Svyashchennoe. Ob irratsional'nom v idee bozhestvennogo i ego sootnoshenii s ratsional'nym* [The Idea of the Holy: Non-rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational]. St.Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta. (in Russian).
- Zhirar, R. (2010). *Nasilie i svyashchennoe* [Violence and the Sacred]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian).
- Zhizhek, S. Kant i de Sad – Ideal'naya para [Kant and de Sade – The Perfect Couple]. *Antropologiya. Web-kafedra filosofskoi antropologii* [Anthropology. Web-department of Philosophical Anthropology]. Retrieved from <http://anthropology.ru/ru/texts/translab/texts/zizec/zizec.html>. (in Russian).