

(Бес)чувственность и современная культура

Елена Петровская
Ужас Запада

КОНРАД, КОППОЛА, ЛАКУ-ЛАБАРТ

Helen Petrovsky

The Horror of the West: Conrad, Coppola, Lacoue-Labarthe

Елена Петровская

Институт философии РАН, руководитель сектора эстетики; кандидат философских наук
epetrovs@iphras.ru.

Ключевые слова: ужас, мимесис, нехватка, Запад, техника/искусство (*téchnê*), природа (*phúsis*), колониализм, насилие, Лаку-Лабарт, Конрад, Коппола

УДК: 7.01+7.067+791.43/.45

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_181

В статье рассматривается интерпретация новеллы Джозефа Конрада «Сердце тьмы», предложенная видным французским философом Филиппом Лаку-Лабартом (1940–2007). Сосредоточивая свое внимание на «ужасе Запада», Лаку-Лабарт возвращается к истокам понимания мимесиса в западной философской традиции. Его интересует аристотелевская версия мимесиса как восполнения нехватки, которой отмечен выделенный из природы человек. Выделенность из природы (история, культура) означает утрату связи с целым, и она восполняется «техникой». Апогеем владычества над природой становится разрушение; оно заложено в логике «воли к власти», приобретающей со временем открыто политический характер. Трансформация «искусства» в инструмент политических захватов и безостановочной экспансии приводит не только к колониализму, но и к позднейшим мировым катаклизмам. Логика идентификации и мифотворчества, лежащая

Helen Petrovsky

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Head of the Department of Aesthetics; PhD
epetrovs@iphras.ru.

Keywords: horror, mimesis, lack, West, technology/art (*téchnê*), nature (*phúsis*), colonialism, violence, Lacoue-Labarthe, Conrad, Coppola

UDC: 7.01+7.067+791.43/.45

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_181

The article introduces a reading of Joseph Conrad's novella *Heart of Darkness* proposed by the distinguished French philosopher Philippe Lacoue-Labarthe (1940–2007). Focusing on the «horror of the West», Lacoue-Labarthe retraces the origins of mimesis in the Western philosophical tradition. He is particularly interested in Aristotle's interpretation of mimesis as a way of fulfilling a lack that is typical of human beings who are separated from nature. Separation from nature (i.e., history, culture) stands for a loss of unity with the whole and is compensated for by the use of «technology». Mastery over nature culminates in destruction; it is inherent in the «will to power», which gradually becomes overtly political. The transformation of «art» into an instrument of political conquest and continuous expansion results not only in colonialism but also in the global cataclysms of later date. The logic of identification and myth-building that underlies this process calls for consistent deconstruction. Thus, the metaphysical dimension of «technology» («art»), which gives way to «nature» and thus

в основании этого процесса, требует последовательной деконструкции. Так, метафизическое измерение «техники» («искусства»), уступающей «природе» и дающей ей возможность проявиться, высвечивается в трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном», где показана парадоксальная связь *phúsis* и *téchnê* и намечено ее преодоление. В последнем разделе статьи разбирается антивоенный фильм Коппола «Апокалипсис сегодня» как попытка экранизации новеллы Конрада. Хотя «ужас Запада» представлен в нем наглядно на конкретном материале, сама тематизация насилия в очередной раз превращает ужас в жанр.

allows it to manifest itself, is brought to light in Pseudo-Longinus's treatise «On the Sublime» that shows the paradoxical relationship between *phúsis* and *téchnê* and also hints at the possibility of overcoming it. The last section of the article analyzes Coppola's antiwar film *Apocalypse Now* as an adaptation of Conrad's novella. Although the «horror of the West» is presented here in graphic detail, being tied to concrete events, the very thematization of violence transforms horror into yet another cinematic genre.

Лицо, цвета слоновой кости, дышало мрачной гордостью; безграничная властность, безумный ужас, напряженное и безнадежное отчаяние — этим было отмечено его лицо. Вспоминал ли он в эту последнюю минуту просветления всю свою жизнь, свои желания, искушения и поражение? Он прошептал, словно обращаясь к какому-то видению... он попытался крикнуть, но этот крик прозвучал, как вздох: — Ужас! Ужас!

Джозеф Конрад. Сердце тьмы¹

Смерть как технический прием

Небольшое эссе Филиппа Лаку-Лабарта, озаглавленное «Ужас Запада» и посвященное повести Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (1899), относится к середине 1990-х. Собственно, это доклад, прочитанный на семинаре ассоциации «Слово без границ» (1995–1996) и вошедший в сборник материалов, который был тогда же издан в Страсбурге². Есть и поздняя, посмертная, перепечатка текста, сделанная больше десяти лет спустя в специальном выпуске журнала *Lignes*, отдающем дань памяти философу. Этот компактный, но глубокий комментарий можно читать по крайней мере двояко: как размышления по поводу самой повести Конрада (такой способ лежит на поверхности), но также и как энергичное изложение зрелым мыслителем своего исследовательского и мировоззренческого кредо. Наверное, есть еще и третий способ, позволяющий сосредоточить внимание на теме ужаса, заявленной прямо в заголовке доклада, однако отделить ее от анализа западной метафизической традиции, неотъемлемой частью которой эта тема здесь и выступает, вряд ли представляется возможным. Поэтому имеет смысл обратиться к основным положениям

-
- 1 Здесь и далее цитаты из повести Конрада приводятся в переводе Евгения Ланна: *Конрад Дж. Сердце тьмы* / Пер. с англ. Е. Ланна. М.; Л.: Госиздат, 1926.
 - 2 *Au réel de la frontière* / Ed. par P.-S. Lagarde, B. Piret et K. Khelil. Strasbourg: Association Parole sans frontière & Conseil de l'Europe, 1996. Семинар назывался «Psychiatrie, Psychothérapie et Culture(s)» («Психиатрия, психотерапия и культура [культуры]»).

данного очерка, чтобы понять, как соединяются вместе Конрад, западная метафизика и ужас, которому в итоге и дается выражение. Впрочем, можно с самого начала заявить: ужас, безусловно, будет пониматься непсихологически.

Велико искушение начать с того места, которое больше похоже на кульминационный пункт всего предшествующего рассмотрения: для Лаку-Лабарта повесть Конрада описывает Запад как гигантскую колонию, а ужас — это то, что ей подлежит, то, на чем она покоится. В самом деле, повествование, по сути дела, открывается упоминанием завоеваний римлян, их встречи с «мраком» территории будущей Англии. «Но вчера здесь был мрак», — замечает Марлоу, рассказчик и в то же время герой этого рассказа. Ужас, по Лаку-Лабарту, не имеет отношения к «дикости» (мраку, тьме) как некоему первоначальному состоянию мира, каковое преодолевается цивилизацией. Скорее, это зачарованность, которую западный мир испытывает перед лицом дикости постольку, поскольку она дает ему понять, что любые волевые устремления предотвратить этот ужас сами зияют на «пустоте». Данная фигура не случайна: пустота в новелле — определяющее свойство колонизатора-миссионера Куртца (Марлоу должен разыскать и забрать его из удаленной станции по заданию некоей компании, промышленяющей слоновой костью). Запад, стало быть, пытается справиться с собственным ужасом, который может принимать те или иные конкретные обличья. У Конрада это африканские племена и территории, еще точнее — те «белые пятна» на карте Конго, к которым устремлен Марлоу, но в несравненно большей степени Куртц. Преодоление ужаса — а это есть экстерриоризация внутреннего, то есть вынесение его вовне, — порождает смерть и разрушения, настоящее зло, и это зло распространяется на всю планету. Такова судьба Запада, хуже того — таково его проклятье.

Впрочем, подобный вывод вытекает из определенного набора допущений. Более того, он основан на тщательном и бережном прочтении самого литературного произведения. Чтобы во всем разобраться, нам придется вернуться к началу и воспроизвести пошагово развертывание предложенной аргументации. Зачином исследования становится пережитый Лаку-Лабартом театральный опыт, а именно чтение этой повести со сцены драматическим актером Дэвидом Варрилоу, в то время уже безнадежно больным. Именно звучание его по-особому отрешенного голоса и спровоцировало то, что Лаку-Лабарт определяет как ни с чем не сравнимую «эмоцию мысли»³; она, надо думать, служит камертоном ко всему дальнейшему разбору. Особенно примечательно, впрочем, другое: эта непроходящая замороженность позволяет не только оценить подлинный масштаб «Сердца тьмы» как литературного произведения, но и понять, что миф Запада, представленный в этом сочинении (чтобы объявить, что Запад есть миф), совпадает с мышлением Запада. То есть этот миф и выражает то, что Запад думает о себе, а именно — что он является ужасом. Надо сказать, что эти два аспекта, неразрывно связанных между собой — мифический и собственно мыслительный, — будут затем разобраны каждый по отдельности. (Я не останавливаюсь подробно на том, почему Лаку-Лабарт начинает с театра, а точнее — с голоса; театр — это общая рамка, задающая пространство вымысла, то есть подготавливающая нас к разговору о мимесисе, тогда как актерский голос — лишь один из голосов, которые будут множиться у Конрада.)

3 *Lacoue-Labarthe Ph. L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 224.*

Перечислив коротко формальные приемы, главным из которых как раз и является обилие звучащих голосов (сначала это матросы на палубе корабля, ждущего отправки в море; потом Марлоу, повествующий свою историю о плавании вверх по реке к торговой станции Куртца; потом сам Куртц, добытчик слоновой кости, ради которого и совершается это путешествие; но голоса все время перебиваются другими, и рассказ Марлоу предельно усложняется), перечислив все это, Лаку-Лабарт предлагает вспомнить о том, что миф относится к разряду устных преданий, содержащих в себе в виде свидетельства непроверяемую истину, истину, с трудом поддающуюся высказыванию напрямую, а главное — действительно темную. У Конрада это и есть сама темнота (тьма) или ужас. Именно эту истину, истину Запада, он и пытается засвидетельствовать столь сложным путем; он ищет для нее свидетеля. В то время как древние прибегали к богам, Конрад изобретает Марлоу, но порядок истины при этом остается тем же. Если исходить из того, что повесть и в самом деле являет нам не столько персонажей, сколько голоса, то вдобавок к тому, что мы узнаем о действующих лицах только из рассказа Марлоу (таковы встреченный случайно русский и «нареченная» Куртца), определяющим здесь является противостояние двух голосов: это неразличимый «гул» дикарей (новоявленный греческий хор) и голос Куртца, в котором распознается «*фигура* этого мифа или герой этого *вымысла*»⁴.

На всем протяжении повествования Куртц действительно с наибольшей ясностью фигурирует в качестве голоса; не случайно из его многочисленных определений (авантюрист, браконьер, кровожадный деспот, взявший под контроль местное население, и т.д.) Марлоу сохраняет в памяти только его «способность говорить, — дар слова, дар ошеломляющий и просветляющий...», а это есть не что иное, как «пульсирующая струя света или обманчивый поток из сердца непроницаемой тьмы». Куртц так и остается голосом, даже вопреки легендам о его разнообразных делах: от заглушенных отголосков «глубокого голоса» во время первой долгожданной встречи Марлоу с Куртцем до последних слов, произнесенных шепотом в момент его смерти, когда раскрывается все: «The Horror! The Horror!» («Ужас! Ужас!») Однако если Куртц и в самом деле не более чем голос, то объясняется это тем, что Куртц является «*человеком слова*», под чем Лаку-Лабарт, акцентируя двусмысленность формулировки, понимает существо «насквозь *мифическое*»⁵. Но этого мало. В изложении Марлоу Куртц предстает красноречивым оратором, как, впрочем, и писателем. Чего стоит подготовленный им отчет для «Международного Общества по Просвещению Дикарей» (с добавленной в конце зловещей припиской «Истребляйте всех скотов!»), не говоря о неких стихах собственного сочинения (они лишь бегло упомянуты). Марлоу, стало быть, изображает его как художника, гения и даже в каком-то смысле как *artiste maudit*, проклятого художника.

Но что такое художник? И что такое гений? Если принять в расчет, что художник и есть фигура Запада в собственном смысле (в рамках этой традиции Лаку-Лабарт бегло упоминает лишь троих: Платона, Дидро и Ницше), то художник или гений — это тот, кого природа (*physis*) наделила даром, а именно

4 Ibid. P. 227.

5 Ibid. P. 228.

врожденным даром «обладать всеми дарами, которые и восполняют его собственную ограниченность (то, что греки называют *technè*)»⁶, начиная, безусловно, с основного — с дара языка. Замечу, что для философа язык выступает неким исходным событием, предшествующим всякому присутствию, истоку или бытию. Но это значит, что художник (гений), не имея никаких свойств в самом себе, за исключением одного этого таинственного дара, способен их себе присвоить. Это наглядно показал Дидро, говоря о великом актере. Впрочем, точно так же можно прибегнуть и к формуле Музиля: художник или гений — это настоящий «человек без свойств». И это будет точным описанием Куртца. Он представлен не просто «всеведущим гением» и даже экстремистом, но как сам по себе «ничто» (или никто): его красноречием прикрыто «темное и бесплодное» сердце, а в глубине его «пустота». Собственно, он и «есть» эта пустота. Вот почему он только голос. Однако по этой же причине, уточняет Лаку-Лабарт, и в области искусства, и в области политики он «покоряет и завораживает, он притягивает и соблазняет (он даже вызывает любовь), он подчиняет: он абсолютно *суверенен*. Не являясь ничем, он есть на самом деле всё»⁷.

Из этого вытекают два следствия. Первое возвращает нас к противостоянию двух голосов, структурирующих повествование Марлоу: имеется в виду дикий неразличимый шум и голос Куртца. Лаку-Лабарт предлагает видеть в этом состязании голос природы (*physis*) и голос искусства (*technè*). Связь между ними четко установлена в одном предложении: шепот дикой глуши «гулким эхом отдавался в нем, ибо в глубине его была пустота...». Так можно объяснить, прежде всего, жалобное (тоскливое) звучание у Конрада собственно гула природы, ее, если угодно, плачь, и это не отменяет того страдания, которое вызвано эксплуатацией и рабством. Но также проясняется и то, что головокругительный ужас, жертвой которого становится Куртц (и о котором мы ничего толком не знаем), отражается от его пустого нутра; это уже даже не «собственный» ужас, а ужас от отсутствия самой возможности «быть собственным», то есть от непринадлежности. Нетрудно заключить, что «сердцем тьмы» — а это все то, что затягивает Куртца, будь то дикость, предыстория, засье чистого ужаса, гнусное и непостижимое, неисповедимая тайна, жестокость или просто силы тьмы, — одним словом, этой «черной дырой» является не кто иной, как «он» сам — его пустота, находящаяся как бы вне его. И тут на ум приходит Лакан, предложивший понятие экстимного⁸. Не стоит забывать, что этот термин используется им, когда он обращается к материи трагического. (Замечу мимоходом, что отсылки к греческой трагедии у Лаку-Лабарта в этом тексте вовсе не случайны. Его образец — Антигона, представшая в момент испытания «пустыней»⁹, то есть внутренним, обращенным целиком и полностью вовне.) Здесь же упоминается и зло — ужас как зло, но это положение дальнейшего развития не получает.

6 Ibid. P. 229.

7 Ibid. P. 230.

8 Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа (1959–1960) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис / Логос, 2006. С. 181.

9 Такое определение дает Антигоне Гёльдерлин, когда переводит заново одноименную трагедию Софокла (в самой пьесе это слово отсутствует): «Ich habe gehört, der Wüste gleich sei worden, etc.» («Довелось мне слышать, что стала подобна пустыне и т.д.») (*Hölderlin. Antigone de Sophocle / Trad. de l'allemand par Ph. Lacoue-Labarthe. Paris: Christian Bourgois, 1998. P. 164*)).

Вторым следствием является то, что можно обозначить одним-единственным словом «заражение». В самом деле, замороженность ужасом сама по себе заразительна. В повести под обаяние Куртца подпадает не только Марлоу, но и русский, шутовской двойник главного героя, и даже «нареченная» Куртца. Все они, зачарованные Вещью (то есть чуждым в сердцевине сокровенного, если попытаться коротко ее определить, не изменяя Лакану), впадают в своего рода техническую агитацию, манипулируя разными предметами (гайки, свинцовые белила, руководство по навигации, вязание, рояль), — такова закономерная реакция на головокружение, порожденное *technè*. И в этом же состоит «обольщение Запада», если не забывать о том, что Запад всегда старательно избегал страха, вызываемого знанием (*savoir*) (еще один полноправный вариант перевода *technè*), отвлекаясь на конкретные умения (*savoir-faire*). И поэтому дар (способность) им всегда смешивался с властью. Так называемая «воля к власти» Ницше и является этим даром (искусства). Со временем, как известно, простая «способность» оказалась подменной «властью» (политической прежде всего). «Мы знаем, что за этим последовало...»¹⁰ — добавляет Лаку-Лабарт многозначительно, и хотя он упоминает лишь колонизацию и Конрада, можно догадаться, на какие более поздние события, связанные с мировыми войнами и массовым уничтожением, намекает здесь философ¹¹. Общий вывод не должен вызвать удивление: в избегании ужаса и состоит «варварство Запада», так как это обратная сторона замороженности Вещью (которую, добавлю от себя, Лакан определяет в качестве пустоты в сердцевине Реального). Куртц умирает, пережив невозможный опыт (опыт невозможного), но только «зло уже свершилось: Африка уничтожена, — и люди Запада (*мы*) от этого уже не оправимся»¹².

Это та трудная мысль, высказыванию которой и посвящает свои усилия Конрад как писатель. По убеждению Лаку-Лабарта, он полностью отдавал себе отчет в том, что создает одну из самых мощных «фигураций» Запада. При этом сам его рассказ (*tale*) — его миф, — как и центральный персонаж, остается изнутри пустым. Вот эти часто приводимые строки:

Рассказы моряков отличаются простотой, и смысл их как бы заключен в скорлупу расколотого ореха. Но Марлоу не был типичным представителем моряков (если исключить его любовь рассказывать истории), и для него смысл эпизода заключался не внутри, как ядрышко ореха, но вовне, окутывая рассказ, который позволил ему проявиться: так, благодаря призрачному лунному свету вскрываются иногда туманные кольца¹³.

10 Lacoue-Labarthe Ph. L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 231.

11 См. прежде всего влиятельную работу, написанную Лаку-Лабартом совместно с его многолетним другом и единомышленником Жан-Люком Нанси: *Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф* / Пер. с фр. С.Л. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002.

12 Lacoue-Labarthe Ph. L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 232.

13 Русский перевод Конрада немного изменен, чтобы акцентировать слова (выделенные курсивом ниже), которые представляют для Лаку-Лабарта особый интерес: «The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted) and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, *enveloping the tale which brought it out* only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that, sometimes, are made visible by the spectral illumination of moonshine» (*Conrad J. Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts* / Ed. by P.V. Armstrong. 4th ed. New York; London: W.W. Norton & Company, 2006. P. 5).

Эта цитата тут же подкрепляется другой:

Глядя на лик природы, я не находил подтверждения этой изумительной повести (tale), которая не столько была рассказана, сколько внушена мне унылыми восклицаниями, пожиманием плеч, оборванными фразами, намеками, переходившими в глубокие вздохи.

Конрад, впрочем, принадлежит целой традиции, идущей от Монтеня¹⁴. Это традиция новоевропейской литературы, исследующей, чем является Запад, на основании того, что он делает — очевидным образом с «другими». Данная традиция вращается вокруг «бесконечной силы разрушения» (каковая ей принадлежит), равно как и «склонности к уничтожению»¹⁵. Оригинальность Конрада в том, что он делает головокружение от такого рода силы предметом своего письма. И вот тут уже можно провозгласить Запад гигантской колонией, под которой располагается ужас. И экзистенциальность — это вывоз (или экспорт) своего близкого, можно даже сказать интимного, зла. Стремление развеять собственный ужас.

Свой анализ Лаку-Лабарт заканчивает еще одной греческой аллюзией. «Сердце тьмы» — разновидность некии, погружения в царство мертвых. Намеков на преисподнюю множество, начиная с женщин, занятых вязанием в правлении компании, куда Марлоу приходит наниматься: это недвусмысленные Парки. А вот хюбрис Запада (то есть трансгрессия, крайность) состоит в его воле, откровенным образом метафизической, добиться прохождения сквозь смерть. Путешествие Марлоу, напоминающее обряд инициации, должно научить технике смерти. И это весьма примечательно: ритуалам «дикарей», которые олицетворяют знание о смерти (надо полагать), Куртц, этот неудавшийся художник, способен противопоставить всего лишь технику смерти — если угодно, смерть как технический прием. Такова судьба воли к власти в целом. Марлоу же, свидетель смерти Куртца, настоящий мифоман (по остроумному определению Лаку-Лабарта), будет жить «спасительной иллюзией», не в силах передать «нареченной» Куртца его последние слова; работа по освящению — или неустанная сакрализация — «отворачивает взгляд Запада от его собственного беззакония (méchanceté)»¹⁶. К этому остается добавить небольшое пояснение. Повесть Конрада не является аллегорией: у нее нет дополнительного смысла, смысла, который отличался бы от того, что она нам сообщает напрямую. Таковы любые мифы в понимании Шеллинга: они всегда, как он выражается, тавтологичны¹⁷. И тогда понятно, почему «Сердце тьмы» пред-

14 В эссе Мишеля Монтеня «О каннибалах» в образе «варвара» угадывается «благородный дикарь» (bon sauvage), типаж, характерный для литературных и иных произведений эпохи Просвещения. В «дикарях» проявляется полнота (и чистота) природы до ее соприкосновения с миром технических изобретений, а также *ratio* в целом.

15 *Lacoue-Labarthe Ph. L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 233.*

16 *Ibid. P. 234.*

17 Вот объяснение Шеллинга из его «Введения в философию мифологии»: «...мифология сразу же возникает как таковая и не с каким иным смыслом, но с тем, какой она высказывает. <...> ...ей присущ исключительно собственный смысл, т.е. все в ней надо понимать так, как это высказывается, а не так, как если бы тут думали одно, а говорили другое. Мифология — не аллегорична, она тавтологична». Шеллинг сознается в том, что само слово «тавтология» позаимствовано им у Кольриджа (это же отмечает и Лаку-Лабарт), которого он хвалит за адекватное восприятие его идей,

стает как «тавтология Запада, говоря точнее — искусства (*technè*)»¹⁸. В данном случае искусство является литературой, то есть мифическим использованием исходного *technè* самого по себе языка. Как бы то ни было, но финальной кодой остается ужас — он и обнаруживает дикость в нас самих.

Обозначенная бегло логика Лаку-Лабарта нуждается в подробном комментировании. Так это и сделано в специальной книге, целиком посвященной его анализу Конрада¹⁹. И тем не менее если бы пришлось расставлять напоследок акценты, то, наверное, это можно было бы сделать следующим образом. Лаку-Лабарт не случайно употребляет два коррелирующих термина: миф (Запада) и его фигурация (представленная Куртцем). Напомню также, что содержание мифа должно быть прочитано дословно. Миф здесь выступает в ортопедическом смысле, как то, что формирует (оформляет) нечто по своему же образу и подобию. Он поставляет образцы или типы, подражая которым происходит идентификация — как индивидуальная, так и коллективная (от античного полиса до народов современных национальных государств). Мимесис, стало быть, служит в данном случае задаче политической, а миф, используемый произведением искусства, есть «миметический инструмент *par excellence*»²⁰. Так о чем же повествует Конрад? Только об одном: западный мир, преодолевая свой исходный «гандикап», а именно выделенность из природы, то есть непринадлежность или пустоту, сталкивается с этой самой пустотой, которая и вызывает ужас. Но ужас — не психологическое состояние. Это состояние нехватки, которое «головокружительно» — безостановочно, исступленно — восполняется техникой, вплоть до техники уничтожения: она является оборотной стороной (закономерным проявлением) господства над «природой». (Мы помним зловещее — из-за кажущейся объективности — сравнение механизированного сельского хозяйства и производства трупов в газовых камерах, сделанное Хайдеггером. Поистине апогей движения метафизической мысли, равно как и развертывания собственно «технэ».)

Куртц — фигурация в том смысле, что он дает мифу наглядное выражение, обозначая в то же время сам его предел: он есть миф и его распадение или, скорее, использование его пластики в политических целях. Если говорить языком современным (язык этот использовался в окружении Лаку-Лабарта), Куртц есть разом западный миф и его (авто)деконструкция. А может, и вовсе деструкция. Этот герой стоит на границе «природы» и «культуры», соединяя в себе цивилизаторскую миссию белой расы — ее без натяжки, хотя и с изрядной иронией можно назвать «окультуриванием» — с признанием того, что успех этой миссии в конце концов зависит от насилия. И тут открывается еще одно измерение мимесиса: именно потому, что насилие само по себе заразительно, оно регулируется практиками, отводящими его угрозу от того коллектива, где оно

не понятых должным образом в Германии (имеется в виду работа о самофракийских божествах). Тавтологию Шеллинг также определяет как «принцип безусловно-собственного смысла» (*Шеллинг Ф.В.Й. Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т. Т. 2 / Сост., ред. А.В. Гулыга; примеч. М.И. Левиной и А.В. Михайлова. Пер. с нем. М.: Мысль, 1989. С. 324, 325*).

18 Lacoue-Labarthe Ph. L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 233.

19 Conrad's Heart of Darkness and Contemporary Thought. Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe / Ed. by N. Lawtoo. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury, 2012.

20 Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф / Пер. с фр. С.Л. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002. С. 30.

могло бы беспрепятственно распространиться²¹. А это значит, что до поры до времени его можно «экспортировать» вовне. Но так происходит недолго — пока не освоен «черный континент». О том, что будет дальше, Конрад мог только догадываться, хотя он и нашел способ об этом рассказать. Его «миф», как и в самой античности, возвращает нас к исходному разрыву: если история Запада начинается с утраченного единства людей и богов, то ее завершением становятся техники смерти — «искусство», поставленное на службу идентификационным механизмам, то есть превратившееся в безграничную и агрессивную власть.

Phúsis u téchnê: «природа» и «искусство»

Для того чтобы лучше разобраться с тем, в каких отношениях находятся между собой «природа» и «искусство» («фюсис» и «технэ», но во втором случае это еще и «мастерство», то есть чисто технический навык), необходимо обратиться к другому разбору Лаку-Лабарта, где речь идет о возвышенном. Скажу сразу: это большая тема, и затронута здесь она будет только по касательной, несмотря на то, что трактат, к которому обращается Лаку-Лабарт, так и называется — «О возвышенном». Он принадлежит перу анонимного автора, известного под именем Псевдо-Лонгина, и содержит в себе некие обобщенные взгляды на искусство риторики, отсылающие читателя к античному периоду. Следует иметь в виду, что способ работы Лаку-Лабарта с оригинальными текстами таков, что практически невозможно отделить его аргументацию — его критический взгляд — от того материала, из которого эта аргументация и эта критика произрастают. Более того, сами употребляемые термины извлечены из разбираемых сочинений, а отнюдь не навязаны им, хотя по ходу дела они де-факто подвергаются переоценке исходя из той внутренней логики, которая и выявляется с помощью медленного чтения под эгидой философской деконструкции. И тем не менее: нас будет интересовать та *гиперболическая логика*, которую Лаку-Лабарт проследивает у самых разных авторов и которую он также называет логикой парадокса²². (Походя замечу, что у Гёльдерлина — для Лаку-Лабарта он в этом смысле является наиболее ярким примером — она принимает вид отношения противоположностей, или отношения бесконечно инверсивного,

21 См. ключевое исследование по этому вопросу: *Жирав Р. Насилие и священное* / Пер. с фр. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. М.: Новое литературное обозрение, 2010. У Жиравы читаем: «...насилие обладает настолько интенсивной миметичностью, что, однажды посетив сообщество, само по себе исчезнуть уже не может. <...> Если всем удастся поверить, что лишь один из них несет всю ответственность за весь миметический акт насилия, если им удастся увидеть в нем оскверняющую всех “скверну”, если они действительно единодушны в этом своем убеждении, то эта убежденность неизбежно будет подтверждена, поскольку нигде в сообществе уже не окажется модели насилия, которую можно было бы принять или отвергнуть, то есть на самом деле — воспроизводить и размножать. Уничтожая жертву отпущения, люди будут убеждены, что избавляются от поразившего сообщество зла, и действительно от него избавятся, поскольку среди них уже не останется завораживающего насилия» (*Жирав Р. Насилие и священное* / Пер. с фр. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 111).

22 См., например, корпус текстов, на который любит ссылаться сам Лаку-Лабарт: *Lacoue-Labarthe Ph. L'Imitation des modernes*. Paris: Galilée, 1986.

как об этом в лекциях говорит сам Лаку-Лабарт²³: чем ближе, тем дальше; чем более внутренний, тем более внешний; чем более собственный, тем более несобственный и т.д. Помимо всего остального, это знаменует расшатывание изнутри собственно диалектической логики, притом что язык, которым пользуется Гёльдерлин, несмотря на всю его оригинальность (а он создает свой собственный теоретический язык), вполне соответствует категориальному строю философии его эпохи — в первую очередь, конечно, кантианской.)

Итак, что может подсказать нам древний автор? Прежде всего, имеет смысл подчеркнуть, что в истории эстетики, но и, шире, в самой истории западной философской мысли Лаку-Лабарта интересует внутренний конфликт, а именно столкновение двух пониманий мимесиса: эйдетической концепции, восходящей к Платону, и восполняющей, сформулированной Аристотелем. У Платона мимесис — это потенциально опасная подражательная практика, которая должна быть в идеале поставлена под государственный контроль, поскольку вымысел как таковой несет в себе большую угрозу для истины — для ее устойчивости, ясности, самоощущенности. У Аристотеля, напротив, это способ восполнения своеобразной нехватки, так как человек перестал был существом природным; подражая, утверждает Аристотель, и естественным образом получая удовольствие от подражания, человек в то же время обязательно чему-то обучается. Лаку-Лабарт обращает внимание на то, что мимесис следует понимать не в узком смысле — как отдельное изображение (хотя именно таким способом антиковеды и предлагают переводить это слово²⁴), а как способность изображать — то есть выводить в свет дня, представлять в качестве наличного, — взятую в самом общем смысле; тогда не придется говорить о том, что мимесис является всего лишь копированием или удвоением чего-то. В самом деле, если бы имелось в виду подражание как простая имитация, тогда трудно было бы понять, откуда у того же Аристотеля берется идея о приобретении знаний через действия такого рода. Мимесис («изображение»), заключает Лаку-Лабарт, является условием возможности знания того, что существует нечто (а не ничто), а это, в свою очередь, обуславливает и возможность многих знаний о подобном сущем²⁵. Однако это точно так же означает связь мимесиса с фюсисом, природой: именно благодаря тому, что имеется это особое знание, мимесис и позволяет раскрыться природе как таковой. Впрочем, тот же самый мимесис проливает свет и на сущность того, что у древних понималось под технэ: природа сообщает о себе с помощью «искусства»²⁶; она прячется, скрывается, стало быть, только через посредника, каким искусство и является, природа может сделаться видимой, иными словами — наличной, для нас. Можно утверждать, что этих же воззрений придерживается в целом и Лонгин.

23 Лаку-Лабарт Ф. Лекции о Гёльдерлине (по конспектам Елены Петровской). М.: Common Place, 2025.

24 Я имею в виду прежде всего замечания Ф.А. Петровского из комментариев и предисловия к «Поэтике» Аристотеля. См.: Аристотель. Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота. Ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского. Ст. А.С. Ахманова и Ф.А. Петровского. М.: Гослитиздат, 1957. С. 161, 13.

25 Lacoue-Labarthe Ph. La vérité sublime // Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 137 et seq.

26 Конечно, «искусство» (*téchné*) следует понимать расширительно — как любую деятельность или ремесло, требующие мастерства, «искусности».

У Лонгина читаем: «Искусство до тех пор совершенно, пока оно кажется природой; и наоборот, природа преуспевает наилучшим образом, пока в ней заключено скрытое от взоров искусство»²⁷. К такому выводу Лонгин приходит после подробного изложения фигуры речи, известной как гипербат (разновидность перестановки), и отведенной ей роли в передаче «воинственного пафоса». «Естественному состоянию», определяемому «душевной тревогой», что ведет в разговоре к нарушению привычного строя речи, иначе говоря — обычного порядка слов, могут подражать маститые ораторы, как раз и используя гипербат как разновидность синтаксической инверсии. Мало того, что мимесис проявляет здесь природу (фюсис) в качестве естественного пафоса; именно в этом раскрытии — в этом предъявлении, делании наличным — искусство (технэ) само себя устраняет: оно по меньшей мере становится неотличимым от природы. Такое, однако, возможно, только если логос — речь — является возвышенным; в данном случае внимание сосредоточено, как было сказано, на речи патетической. Подобный парадокс стирания технэ Лаку-Лабарт усматривает также и в определении гения, суть которого — как у Лонгина, так позднее и у Канта — схвачена в противоречивой формуле «естественное искусство»²⁸. Если и Лонгин, и Кант принципиальным образом согласны в том, что природа наделяет правилом искусство²⁹ (у Лонгина, правда, фигурируют «безмерные дары»³⁰, ниспосланные свыше богами, но это вовсе не отменяет исходную посылку), то вопрос неизбежным образом встает о том, как происходит передача этих правил другим, точнее, как возникают все прочие (последующие) гении. И Лонгин, и Кант, по сути, сходятся в одном и том же загадочном ответе: исток гениальности остается необъяснимым. И если у Канта это роль античных образцов, которые, по праву считаясь классическими, вызывают ответный отклик в душе у будущих художников, то есть способствуют появлению новых гениев, но только объяснить, как именно это происходит, очень трудно, то Лонгин, рассуждая о воздействии древних писателей и их великих (возвышенных) творений, вспоминает Пифию, сидевшую над расщелиной и вдыхавшую божественные испарения: и тут и там действуют дуновения, которые оказываются заразительными. Так, собственно, и передается гений: через миметическое заражение. Речь, впрочем, никак не идет о простом подражании; скорее, это «печать» или «слепок», оставленный прекрасным творением, пластическим или каким-то иным (так полагает Лонгин). Общий вывод Лаку-Лабарта вполне согласуется с его собственным представлением о том, как бесконечным подражанием конституируется всякий субъект (не только в античное

27 *Псевдо-Лонгин*. О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 44 (XXII, 1).

28 *Lacoue-Labarthe Ph. La vérité sublime // Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 142.*

29 «Гений — это талант (природное дарование), который дает искусству правило. Поскольку талант, как природная продуктивная способность художника, сам принадлежит к природе, то можно было бы сказать и так: гений — это природные задатки души (ingenium), через которые природа дает искусству правило» (*Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем. Н.М. Соколова. СПб.: Наука, 1995. С. 238*).

30 *Псевдо-Лонгин*. О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 63 (XXXIV, 4).

время): «Загадочная передача гения проистекает из типологии [*típos* — это «отпечаток»]: гением может быть тот, кого великое искусство *впечатляет*»³¹.

Итак, подчеркнем еще раз: мимесис — процесс переведения в нечто наличное, а его «изображения» суть лишь способы предъявления самой природы, то есть природы как таковой. Выделенность из природы — мы могли бы назвать это историей или культурой — означает утрату связи с целым (на языке древних — с космосом), и она, эта выделенность, восполняется «техникой», иными словами, искусством, рассмотренным в широком понимании. Как только раскрывается природа, искусство (само)устраняется. Но что это значит с точки зрения практической? Лонгин предсказуемым образом остается на территории риторики: он рассуждает о риторических фигурах, которые способствуют возвышенному и в то же время испытывают на себе его влияние. Чтобы избежать подозрения в обмане (такое в риторике случается), необходимо помнить, что «наилучшая фигура та, которая наиболее скрывает свою сущность»³². Чем именно достигается этот эффект? Если не забывать, что речь идет о возвышенном, то ответ не должен нас удивить: «Только одним ее [фигуры] собственным блеском...». Лонгин предлагает объяснение: «...все патетическое и возвышенное в литературе проникает в наши души глубже и скорее благодаря некой природной общности с нами и вследствие своего блеска»; оттого и то и другое распознается раньше, чем мы успеваем «замечать те риторические фигуры, искусство которых они собой затмевают, словно набрасывая на них пелену»³³. Упомянутый здесь свет, который Лаку-Лабарт отождествляет с самим возвышенным, по существу, раскрывает то, что есть, а именно — природу (и в этом, заключает он, проявляет себя «истина возвышенного»). (Мотив несокрытости, выраженный использованным в этих же пояснениях словом «алетейя» и явно и неявно отсылающий к Хайдеггеру, я преднамеренно оставляю в стороне.) Стало быть, «техника» — мимесис — есть не что иное, как «озарение *phusis*», природы; в то же время это и причина, по какой великое искусство нельзя в точном смысле увидеть: собственным блеском (сиянием, светом и, пожалуй, даже огнем³⁴) оно себя же погружает в темноту. А это значит, что само оно не предъявляет никаких фигур (никаких распознаваемых «изображений»): все, что им переводится в наличное, хотя само оно и избегает какого-либо предъявления, так это то, что «имеется сущее-наличное (*l'étant-présent*)»³⁵. Ничего другого. И, конечно, оно ослепляет.

Велико искушение заключить, что этот свет, который Лонгин связывает напрямую с возвышенным, есть (про)свет Бытия или просто само Бытие. Лаку-

31 *Lacoue-Labarthe Ph. La vérité sublime // Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 139.*

32 *Псевдо-Лонгин. О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 39 (XVII, 1).*

33 Там же. С. 39–40 (XVII, 2–3).

34 «...Демосфену, как более патетическому писателю, свойствен сильный и яркий огонь, а Платон же, спокойный в своей важности и величественной гордости, не холоден, но и не воспламеняется, подобно Демосфену» (*Псевдо-Лонгин. О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 27 (XII, 2).*)

35 *Lacoue-Labarthe Ph. La vérité sublime // Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 143.*

Лабарт фактически нас к этому подводит: он утверждает, что фюсис у Лонгина — это и есть бытие. Но такому откровенно хайдеггерианскому ходу — строго говоря, метафизическому (со всеми необходимыми оговорками) — противостоит то, что сам Лонгин и вслед за ним Лаку-Лабарт обнаруживают во вспышке «второго света»³⁶, а именно огня, который является не чем иным, как извержением самой природы. Это рассуждение следует за утверждением о том, что предназначение человека обусловлено как раз природой: «...она сразу и навсегда вселила нам в душу неистребимую любовь ко всему великому, потому что оно более божественно, чем мы»³⁷. Такая неистребимая любовь позволяет не просто созерцать целостность природы, но и устремляться мыслью за пределы уже самой вселенной. Следование этой цели, которая предопределена человеку от рождения, и открывает путь иному огню:

Вот почему в силу нашей собственной природы нас, клянусь Зевсом, восхищают не маленькие ручейки, сколь бы прозрачными и полезными ни были бы они для нас, а Нил, Истр, Рейн и, конечно, больше всего — сам великий Океан. И не ясное пламя огонька, зажженного нами здесь на земле, вызывает наше неизменное восхищение, а свет небесных светил, хотя он нередко застилается мглой; а разве можно признать что-нибудь более изумительное, чем кратеры Этны, извержения которой исторгают из подземных глубин камни, целые скалы и мчатся иногда чистыми потоками подземного огня³⁸.

В конце этой главы из трактата Лонгина Лаку-Лабарт делает важное для себя текстуальное, но и терминологическое уточнение. В принятом переводе ключительная фраза звучит следующим образом: «...насколько безразличны люди ко всему привычно обыденному, даже необходимому им, настолько поражает их все неожиданное и необычное»³⁹ — настолько, поправляет Лаку-Лабарт, ссылаясь на оригинал, их поражает «парадокс» (to paradoxon)⁴⁰. Логика парадокса, упоминавшаяся мною ранее, помечает у него своеобразный предел метафизики, ту грань, на которой мышление как бы замирает, останавливается, что свидетельствует о его мощи и в то же время о его бессилии. Слепясь, оно подчиняется свету, и этим сказано все. Но мне хотелось бы думать о приводимых примерах, особенно о потоках подземного огня, в категориях не метафизических, а, напротив, сугубо физических: возвышенное лишь обнажает границы мышления, но ничего не сообщает нам о том, как можно *мыслить по-другому*. Парадокс (если мне позволено будет снова употребить это слово) состоит здесь в том, что уже не философия, но скорее искусство — современное, высокотехнологичное (я имею в виду прежде всего кинематограф) — становится инструментом понимания того, что такое пластичность природы⁴¹. Это те изменения, которые захватывают нас своими «чистыми потоками», то есть

36 Ibid. P. 145.

37 *Псевдо-Лонгин*. О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 64 (XXXV, 2).

38 Там же. С. 65 (XXXV, 4).

39 Там же. С. 65 (XXXV, 5).

40 *Lacoue-Labarthe Ph.* La vérité sublime // *Du Sublime*: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 145.

41 Об этом см. мою статью «Фотогения революции»: *Петровская Е.В.* Фотогения революции // *Философский журнал / Philosophy Journal*. 2021. Т. 14. № 2. С. 111–122.

своим сверхчеловеческим масштабом, заставляя искать другие средства и возможности для выражения того, что уклоняется от требований разума.

В смешанной технике: апокалипсис, напоминающий снафф

Фильм «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы считается осовремененной экранизацией новеллы Конрада. Его антивоенный пафос лежит на поверхности: это открытое высказывание против ужасов Вьетнамской войны, а также жестокого и бессмысленного участия в ней США. Можно сказать, что это и манифест против колониальной политики, которая в XX веке приняла новые формы — более идеологические, более изощренные технологически, а стало быть, и более кровавые. Фильм этот, вышедший на экраны в 1979 году, не только относится к корпусу классических фильмов, но имеет и культовый статус, а это значит, что он разобран на множество цитат, как дискурсивных, так и чисто изобразительных. Это также значит, что в каком-то смысле он сверхсемиотизирован, представляя собой ширящийся интертекст. Мне кажется, что режиссер тоже к этому стремился, если судить по разнообразным аллюзиям, какими полнится фильм: от тонких литературных вспомоществований, среди которых особое место занимает стихотворение Т.С. Элиота «Полые люди» (его зачитывает сохранившийся в киносъемочной группе Куртц), до «Полета валькирий» Вагнера, сопровождающего знаменитую сцену вертолетной бомбежки. Выбор стихотворения Элиота, вложенного в уста «пустотелого» Куртца (мы помним его характеристику у Конрада), совершенно не случаен, как не случаен и Вагнер, выполняющий здесь роль инструмента психологической атаки (его музыка звучит с бортов атакующих побережье и вьетнамское селение вертолетов). Удивительно, впрочем, что этот эпизод (к печали самого режиссера) интерпретировался порой как прославляющий героизм войны; видимо, напор воздушной кавалерии — она показывалась сверху, крупным планом, — сопровождавшийся победной музыкой, создавал неожиданный эффект, который известным американским критиком описывается как «жуткое сочетание ужаса и возбуждения»⁴². Стоит также упомянуть, что этот же эпизод спровоцировал и редкое (скорее всего, единственное) упоминание «аффективного мимесиса»; под этим последним понимается «психический механизм», отмеченный сдвигом от рационального логоса (то есть моральных суждений) к иррациональному пафосу⁴³. Можно, пожалуй, предположить, что насилие, представленное на экране и опосредованное определенной эстетикой (ее у Копполы много), все равно так или иначе заражает.

В мою задачу не входит сравнение двух сюжетных линий, а вернее, сопоставление того, что было у Конрада и что стало в итоге у Копполы. Понятно, что тема Вьетнамской войны существенно видоизменяет все повествование. Интересно, что остается один персонаж с тем же самым именем — Куртц, а также еще один, который напоминает о Марлоу. Теперь это капитан спецназа

42 Ebert R. Apocalypse Now // RogerEbert.com. 1979. June, 1 (URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/apocalypse-now-1979>).

43 Lawtoo N. The Phantom of the Ego. Modernism and the Mimetic Unconscious. East Lansing: Michigan State University Press, 2013. P. 87–88.

Уиллард, отправляющийся с секретным заданием в джунгли Камбоджи, чтобы отыскать там полковника американской армии Уолтера Куртца, который, судя по всему, сошел с ума: он не подчиняется приказам, командует неким подразделением, составленным в основном из местных жителей, и использует «неподобающие методы». Воины Куртца видят в нем полубога. Задача Уилларда — положить конец его командованию, а проще говоря — ликвидировать. И, сопровождаемый экипажем патрульного катера, Уиллард начинает двигаться вверх по реке Меконг, направляясь к владениям Куртца. Собственно, это путешествие как будто повторяет путь Марлоу, только если Марлоу должен позаботиться о своем Куртце, доставив его назад в отделение торговой компании, вместе с присвоенной им слоновой костью, то миссия Уилларда, наоборот, не предполагает никакого снисхождения. Сам Уиллард, более того, — это военный, переживающий психологическую ломку оттого, что не имеет больше спецзаданий; поимка Куртца придает ему энергии и новых сил. Очевидно, что на уровне сюжетном наибольшая близость к Конраду просматривается в последней трети фильма: здесь и густой туман, скрывающий опасность от речных путешественников, и атака стрелами невидимых «дикарей», и обитель Куртца, где посреди отрезанных голов творятся диковинные ритуалы и где он демонстрирует свою почти что шаманическую власть. «Дикая глушь» Конрада обочивается джунглями у Коппола, и в этих джунглях, как и положено, происходит какая-то совсем другая жизнь⁴⁴. Существует точка зрения о том, что само обращение к Конраду должно было придать киноэпопее респектабельности, но это соображение по не требующим объяснения причинам я оставляю в стороне. И тем не менее хрестоматийные слова «Ужас! Ужас!», звучащие как вздох из уст умирающего Куртца, сохранены и в фильме, где их произносит исполнитель роли полковника-отщепенца знаменитый Марлон Брандо.

На этом этапе мне хотелось бы попытаться связать очень разные линии, а именно рассуждения о мимесисе у Лаку-Лабарта и фильмическую версию новеллы. Нет никаких сомнений в том, что к своей задаче Коппола подходит с сугубо кинематографических позиций, опираясь на особенности собственного средства выражения. Тем более удивительно, что, как и в самой новелле, Куртц здесь появляется впервые в качестве голоса: это запись двух радиоперехватов, которую дают послушать Уилларду (его играет Мартин Шин), когда ему объясняют содержание его секретной миссии:

Я наблюдал за тем, как улитка ползет по краю прямого лезвия. Это мой сон. Мой кошмар. Ползти, скользить по краю прямого лезвия и выживать. [И тут же, вслед за этим]: Но мы должны их убивать. Мы должны их превращать в золу. Свинью за свиньей, корову за коровой, селение за селением, армию за армией. И меня называют убийцей. Как это называется, когда убийцы обвиняют убийцу? Они лгут.

44 См. подробнее сравнение двух сюжетных линий — фильма и новеллы: *Galloway P. Heart of Darkness & Apocalypse Now: A comparative analysis of novella and film // PATWEB. 1996 (URL: <https://www.cyberpat.com/essays/coppola.html>)*. Стоит отметить, что редкое текстуальное совпадение — это фраза «Истребляйте всех скотов!» («Exterminate all the brutes!»), поздняя приписка к отчету Куртца о его цивилизаторской миссии, которая в фильме изменена с учетом реалий новой эпохи: «Сбросьте бомбу. Истребляйте их всех!» («Drop the bomb. Exterminate them all!»). Это приписка, сделанная размашистым красным карандашом поверх какого-то машинописного текста.

Они лгут, и нам надо быть милосердными к тем, кто лжет. Эти набобы, я их ненавижу. И впрямь ненавижу.

Осмелюсь предположить, что слова эти воздействуют вовсе не своим содержанием, и очевидно, что таких речей оригинальный Куртц не ведет. Поражает именно голос: довольно высокий, почти бесстрастный, голос Марлона Брандо. Можно много говорить о приемах: соединении слов об улитке с крупным планом креветок на обеденном столе (буквализм, замечу, отвергнутый уже Эйзенштейном), манере игры Марлона Брандо, то есть используемой им актерской технике (драматическая школа Страсберга). И все-таки здесь, на мой взгляд, имеет место нечто большее, а именно — род киногении. Это значит, что, взятые по отдельности, эти элементы не складываются вместе в то впечатление, которое производит своим голосом Куртц: а это действительно совершенно особенный эффект, коррелирующий, по всей вероятности, с тем, как воздействует этот голос на Марлоу в повести Конрада. Это как бы бестелесный голос, несущий не столько сообщение, сколько интонацию. Голос, устанавливающий особое — не прямое — отношение к содержанию самого высказывания. Заставляющий вслушиваться в бормотанье, перепады тона. Словом, голос, отвлекающий от нагромождения смыслов в пользу бессмыслицы, а она оказывается гораздо ближе к общему посылу («мессиджу»), чем можно было бы предположить.

Именно поэтому, на мой взгляд, такой элемент сверхсемиотизации, как зачитывание героем Брандо отрывка из стихотворения Элиота с целью указать на собственную пустоту (или лишний раз напомнить зрителю о Конраде), является, в сущности, избыточным. Как в свою очередь не менее избыточны книги бывшего полковника, заголовки которых читаются медленным наездом камеры: «Золотая ветвь» Фрэзера, «От ритуала к романтике» Уэстон. Как бы то ни было, оба эти сочинения оваяны авторитетом Элиота, так как выступают источниками вдохновения для его поэмы «Бесплодная земля» (не говоря уже о том, что стихотворению «Полые люди» предшествует эпитафия из самого «Сердца тьмы»: «Mistah Kurtz — he dead», «— Барин Курц, он помер»⁴⁵). Эти литературные ассоциации, прямые и косвенные, создают ширящийся интертекст, однако их присутствие в ткани фильма нельзя считать определяющим. Скорее, это знаки уважения Конраду, которые довольно явно расставляет режиссер.

Если идти по самому простому пути, а именно по линии тематизации, то можно смело утверждать, что разные способы представления техники — от записывающих и воспроизводящих устройств, используемых героями фильма, до средств массового поражения (особое внимание Коппола уделяет напалму, ставшему зловещим символом многолетней Вьетнамской войны⁴⁶), — весь этот набор хитроумных приспособлений является наглядным выражением той бесконечной спирали (само)уничтожения, в которую втянут западный человек,

45 *Перевод Н. Берберовой: Элиот Т.С. Полые люди / Сост. В.Л. Топоров. СПб.: Кристалл, 2000..*

46 Герой Дюваля Билл Килгор (он командует воздушной кавалерией) на фоне разрывающихся снарядов с чувством признается: «Люблю запах напалма по утрам. Знаешь, как-то раз мы бомбили высоту, двенадцать часов подряд. Когда все было кончено, я туда поднялся. Мы не нашли там никого, ни одного воющего узкоглазого трупца. А вот запах, знаешь, такой бензиновый запах... Вся высота... имела запах... победы».

стремящийся преодолеть и компенсировать свою исходную нехватку. Говоря еще определеннее, война предстает кульминацией технических возможностей, применение которых вызывает неподдельный ужас, причем к переживаниям по поводу конкретных обстоятельств и событий добавляется ступор, в который впадает уже само рациональное мышление: можно найти немало причин для возникновения войн, но понимание, как такое происходит, этим все равно не достигается. Именно поэтому, наверное, в фильме нет конца, который был бы жанрово оправданным: Коппола очень мучился над тем, как закончить «Апокалипсис сегодня»⁴⁷, и завершает повествование легендой, по сути — мифом, о короле-рыбаке. Канва проста: убийца побеждает короля и сам становится королем. Только примечательна одна подробность. Она заключается в том, что король недомогает — у него есть гандикап. По крайней мере, это следует из содержания легенды.

Впрочем, гандикап короля (в более поздней версии — хранителя Святого Грааля) связан лишь с идеей исцеления раны, которая нанесена ему в ногу или пах и символизирует временное бесплодие земли, а возможно, и страны; здесь угадываются древние мифы о сезонном возрождении природы, связанные с именами Адониса (Таммуза), Аттиса и Осириса⁴⁸. Такой мифологический конец, притом что Уиллард как будто отказывается от обретенного им могущества, покидая последователей Куртца, не имеет ничего общего с мифом Запада, о котором сообщает нам Лаку-Лабарт. Столь же далек он во всех отношениях и от Конрада, хотя в самом конце фильма, на фоне выступающей из воды исполинской головы истукана, совмещенной с ритуально (но и камуфляжно) раскрашенным лицом Уилларда, звучат уже знакомые слова: «Ужас! Ужас!» Теперь это своего рода эхо, рефрен — ведь еще раньше их произносит поверженный Уиллардом Куртц. Означает ли их повторение воздержание от суждения или, наоборот, подобие морали, венчающей повествование, — решать, конечно, зрителю. Возможно, и здесь Коппола имеет в виду Конрада в том смысле, что в конце новеллы Марлоу снова слышит этот рожденный сумерками шепот, когда нареченная Куртца просит сказать ей, какими были его последние слова. Напоминающие «первое дыхание надвигающегося шквала», они становятся в новелле как бы голосом самой природы. Нетрудно догадаться, что Марлоу произносит спасительную ложь (то, что невесте Куртца и нужно от него услышать). Но не будем переоценивать значение отдельных слов. Все-таки мы имеем дело с еще одним проявлением техники, а именно — кино. Тут вপুর вспомнить Бенямина:

...киноверсия реальности для современного человека несравненно более значима, потому что она предоставляет свободный от технического вмешательства

47 См., например, свидетельство жены режиссера, которая готовила документальный фильм об этих съемках: Коппола Э. «Заметки о создании фильма “Апокалипсис сегодня”»: отрывок из книги Элинор Коппола // Искусство кино. 2022. 10 июня (URL: <https://kinoart.ru/texts/zametki-o-sozdanii-filma-apokalipsis-segodnya-otryvok-iz-knigi-elinor-koppoly>).

48 См. подробнее об этих мифах и их позднейших трансформациях в рыцарском романе: Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I–XXXIX / Пер. с англ. М.К. Рыклина. М.: Терра — Книжный клуб, 2001; Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983.

ства аспект действительности, который он вправе требовать от произведения искусства, и предоставляет его именно потому, что она глубочайшим образом проникнута техникой⁴⁹.

Этот тезис почти в точности повторяет логику Псевдо-Лонгина: совершенство искусства определяется его сходством с природой, и, наоборот, природа преуспевает тогда, когда содержит в себе скрытое от глаз искусство. Только вместо природы в приведенных словах упоминается реальность. Об этой реальности можно судить теперь только с помощью технических устройств, потому что сама реальность насквозь пронизана техникой. Несмотря на видимое сходство обоих утверждений, важно понимать, что эпоха, описываемая Беньямином, делает технику неотторжимой от самой реальности/природы. В самом деле, техника — уже не просто расширение чувственности, как это было когда-то (технические аппараты в роли протезов человеческого тела), но это есть чувственность в собственном смысле, чувственность сама по себе. Другое дело, что технические средства — в первую очередь кино, — симулируя, а вернее, воспроизводя ее структуру, еще и сообщают нам о том, как устроен мир — опять-таки полностью преобразованный этой новой техникой.

Отсюда, как мы знаем, вытекают два следствия. Можно наслаждаться эстетизацией самоотчуждения: именно так Беньямин трактует положение масс, которые выступают одновременно пассивным объектом внешнего воздействия и зрителем, воспринимающим себя со стороны в качестве грандиозного зрелища (в условиях восходящего фашизма)⁵⁰. Кульминацией такого состояния — состояния эстетизации политики — является как раз война. Однако чувственное самоотчуждение, а стало быть, потенциальное самоуничтожение человечества может быть преодолено, и достигается это, согласно Беньямину, на путях политизации искусства. В мою задачу не входит объяснение того, что именно это может значить, особенно сегодня⁵¹. Очевидно, впрочем, что речь не идет лишь о том, чтобы средствами кино разоблачать текущую политику или предлагать какую-то программу. Но вот о чем можно было бы подумать, так это о технике самого кинематографа и способах его воздействия на зрителя. Что остается от фильма, снятого почти полвека назад по конкретному поводу, если не думать о нем в категориях сугубо исторических? Наверное, ощущение подручности — подручности изображаемого мира, каким бы ужасающим (война) или экзотическим (джунгли) он ни казался. Это не просто снятие дистанции благодаря посредничеству техники. Это ужас, ставший обыденным переживанием. Или вытесняемый ужас. До такой степени вытесняемый, что и в самом фильме для него не остается места. Разве что за исключе-

49 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Медимум, 1996. С. 49.

50 Здесь уместно вспомнить размышления Зигфрида Кракауэра об «орнаменте массы», а также фильмы Лени Рифеншталь (см.: Кракауэр З. Орнамент массы / Пер. А. Филиппова-Чехова // Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе / Пер. с нем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. С. 47–59).

51 О том, как можно понимать тезис Беньямина о политизации искусства, см. прежде всего содержательное и богатое ссылками эссе Сюзан Бак-Морс: Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October. 1992. Vol. 62. P. 3–41.

нием одного-единственного кадра, запечатлевшего глаз животного, которое ведут на закляние. Потом этот буйвол будет рассечен мачете прямо на глазах у зрителя. Откровенность этой сцены приглушена эффектным параллельным монтажом, по ходу которого Уиллард таким же способом, то есть ударами мачете, убивает Куртца. И хотя Коппола в свое оправдание ссылался на то, что данный ритуал совершается племенем ифугао, проживающим на Филиппинах (именно там снимался фильм), это документальное вкрапление само по себе о многом говорит. В параллельном монтаже одной из финальных сцен картины заново — и с какой-то очень горестной иронией — сходятся вместе те мотивы Конрада, которые акцентирует у него Лаку-Лабарт: технический азарт Запада, достигающий вершин теперь уже технической эстетики; знание о смерти, дарованное тем, кто пребывает в единстве с природой. Какой же отсюда следует итоговый урок? Чтобы сообщить об ужасе (смерти), надо убить, зафиксировав это на пленку. Но даже и смерть сама по себе не ужасна; если что-то поражает, то скорее присутствие камеры или эффект монтажа. А это значит, что пустота Куртца — равно как и Запада в целом — в конце концов растворяется в жанровых формах: сегодня основным в этом расширяющемся списке будет, по всей вероятности, снафф.

Библиография / References

- Аристотель*. Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В.Г. Апфельбота. Ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского. Ст. А.С. Ахманова и Ф.А. Петровского. М.: Гослитиздат, 1957.
- (*Aristotle*. *Peri poietikês* (Poetics) / Ed. by F.A. Petrovskij. Moscow, 1957 — In Russ.)
- Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
- (*Benjamin W.* *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* // Ben'yamin V. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti*. *Izbrannyye esse* / Ed. by S.A. Romashko. Moscow, 1996. P. 15–65 — In Russ.)
- Жиран Р.* Насилие и священное / Пер. с фр. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- (*Girard R.* *La Violence et le sacré*. 2nd revised ed. Moscow, 2010 — In Russ.)
- Кант И.* Критика способности суждения / Пер. с нем. Н.М. Соколова. СПб.: Наука, 1995.
- (*Kant I.* *Kritik der Urteilskraft*. Saint Petersburg, 1995 — In Russ.)
- Конрад Дж.* Сердце тьмы / Пер. с англ. Е. Ланна. Москва, Ленинград: Госиздат, 1926.
- (*Conrad J.* *Heart of Darkness*. Moscow, Leningrad, 1926 — In Russ.)
- Коппола Э.* «Заметки о создании фильма “Апокалипсис сегодня”»: отрывок из книги Элинора Коппола // Искусство кино. 2022. 10 июня (URL: <https://kinoart.ru/texts/zametki-o-sozdanii-filma-apokalipsis-segodnya-otryvok-iz-knigi-elinor-koppoly>).
- (*Coppola E.* «Notes on the Making of Apocalypse Now»: otryvok iz knigi Elinor Koppoly // *Iskusstvo kino*. 2022. June, 10 (URL: <https://kinoart.ru/texts/zametki-o-sozdanii-filma-apokalipsis-segodnya-otryvok-iz-knigi-elinor-koppoly>).
- Кракауэр З.* Орнамент массы / Пер. А. Филиппова-Чехова // Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе / Пер. с нем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. С. 47–59.
- (*Kracauer S.* *Das Ornament der Masse* // *Krakauer Z.* *Ornament massy*. *Veymarskie esse*. Moscow, 2024. P. 47–59 — In Russ.)
- Лакан Ж.* Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа (1959–1960) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, 2006.

- (*Lacan J. Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse: 1959–1960. Moscow, 2006 — In Russ.*)
- Лаку-Лабарт Ф.* Лекции о Гёльдерлине (по конспектам Елены Петровской). М.: Common Place, 2025.
- (*Lacoue-Labarthe Ph. Lektсии o Gel'derline (po konspektam Eleny Petrovskoy). Moscow, 2025 — In Russ.*)
- Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л.* Нацистский миф / Пер. с фр. С.Л. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002.
- (*Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. Le mythe nazi. Saint Petersburg, 2002 — In Russ.*)
- Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983.
- (*Meletinskiy E.M. Srednevekovyy roman. Proiskhozhdenie i klassicheskie formy. Moscow, 1983.*)
- Петровская Е.В.* Фотогения революции // *Философский журнал / Philosophy Journal.* 2021. Т. 14. № 2. С. 111–122.
- (*Petrovsky N.V. Fotogeniya revolyutsii // Filosofskiy zhurnal / Philosophy Journal.* 2021. Vol. 14. № 2. P. 111–122.)
- Псевдо-Лонгин.* О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966.
- (*Pseudo-Longinus. On the Sublime. Moscow; Leningrad, 1966 — In Russ.*)
- Фрэзер Дж.Дж.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I–XXXIX / Пер. с англ. М.К. Рыклина. М.: Терра — Книжный клуб, 2001.
- (*Frazer J.G. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. In 2 vols. Vol. 1: Ch. I–XXXIX. Moscow, 2001 — In Russ.*)
- Шеллинг Ф.В.Й.* Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т. Т. 2 / Сост., ред. А.В. Гулыга; примеч. М.И. Левиной и А.В. Михайлова. Пер. с нем. М.: Мысль, 1989. С. 159–374.
- (*Schelling F.W.J. von. Philosophische Einleitung in die Philosophie der Mythologie oder Darstellung der reinrationalen Philosophie // Schelling F.V.Y. Sochineniya v 2 t. In 2 vols. Vol. 2 / Ed. by A.V. Gulyga. Moscow, 1989. P. 159–374 — In Russ.*)
- Элиот Т.С.* Полые люди / Сост. В.Л. Топоров. СПб.: Кристалл, 2000.
- (*Eliot T.S. The Hollow Men / Ed. by V.L. Toporov. Saint Petersburg, 2000 — In Russ.*)
- Buck-Morss S.* Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // *October.* 1992. Vol. 62. P. 3–41.
- Conrad J.* Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts / Ed. by P.B. Armstrong. 4th ed. New York; London: W.W. Norton & Company, 2006.
- Ebert R.* Apocalypse Now // *RogerEbert.com.* 1979. June, 1 (URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/apocalypse-now-1979>).
- Galloway P.* Heart of Darkness & Apocalypse Now: A comparative analysis of novella and film // *PATWEB.* 1996 (URL: <https://www.cyberpat.com/essays/coppola.html>).
- Hölderlin.* Antigone de Sophocle / Trad. de l'allemand par Ph. Lacoue-Labarthe. Paris: Christian Bourgois, 1998.
- Lacoue-Labarthe Ph.* L'Imitation des modernes. Paris: Galilée, 1986.
- Lacoue-Labarthe Ph.* La vérité sublime // *Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski.* Paris: Belin, 1988. P. 97–147.
- Lacoue-Labarthe Ph.* L'horreur occidentale // *Lignes.* 2007. № 22 (1). P. 224–234.
- Lawtoo N.* The Phantom of the Ego. Modernism and the Mimetic Unconscious. East Lansing: Michigan State University Press, 2013.
- Au réel de la frontière / Ed. par P.-S. Lagarde, B. Piret et K. Khelil.* Strasbourg: Association Parole sans frontière & Conseil de l'Europe, 1996.
- Conrad's Heart of Darkness and Contemporary Thought. Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe / Ed. by N. Lawtoo.* London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury, 2012.