

Имагинативное восстание и его бравый концептуальный персонаж

ДМИТРИЙ
СКОРОДУМОВ

Вопрос о воображении и изобретении нового особенно остро был поставлен в 1960-е. Сегодня наследие этой контркультурной революции часто воспринимается неверно. Консерваторы понимают посыл 1960-х как порочную вседозволенность, приводящую к разложению моральных устоев и деградации человека, другие видят в этом событии истоки политики мультикультурализма, социального прогрессизма и феминизма. На наш взгляд, глубинная идея 1960-х заключалась в ином – в освобождении воображения, в панизобретательстве, в ощущении возможности построения иной реальности, которая, как пишут участники тех событий, казалось уже вот-вот настанет. Элен Виллис, американская журналистка и музыкальный критик того времени, в своей книге «Начиная видеть свет» пишет, что это было время колоссальной свободы и радости, время неунывающего оптимизма, который она пронесла через всю свою жизнь. Именно оптимизм и надежда на радикально новое – а вовсе не мультикультурализм и политика идентичности, предполагающие уже готовый набор культур и идентичностей, – соответственно, были главным стержнем 1960-х.

«Чего я хотела [...] так это того, чтобы люди могли получить свободу переизобретать [*reinvent*] себя, а не просто принимать как данность то, что они унаследовали»¹.

Многим надеждам 1960-х в результате столкновения с реальностью последующих десятилетий суждено было потускнеть и исчезнуть. Однако вопрос, поставленный имагинативным восстанием 1960-х (а возможно, даже еще раньше – романтизмом XIX века), остается не решенным и поныне. Это вопрос соотношения воображения и реальности. Ниже мы попробуем разобрать его в контексте поиска концептуального персонажа имагинативизма.



Дмитрий Анатольевич Скородумов (р. 1989) – философ, сотрудник кафедры социально-гуманитарных наук Приволжского исследовательского медицинского университета.

1 WILLIS E. *Beginning to See the Light. Sex, Hope and Rock-and-Roll*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2021. P. 32.

ИМАГИНАТИВНАЯ ФИЛОСОФИЯ: ИДЕАЛИЗМ, РЕАЛИЗМ, МАТЕРИАЛИЗМ

Имагинативный реализм – концепт, который вводит в философию Яков Голосовкер, пытаясь «понять Древний мир в его противоречивой сложности и цельности и выяснить специфику мышления древних греков»². С помощью этого концепта он хочет подчеркнуть постоянство (бессмертие) культуры: именно культура, порожденная «разумом воображения», является подлинной реальностью, открывающей дорогу в вечность. Голосовкер приводит пример с дриадой, «дожившей» в мифологии до сегодняшнего дня, в отличие от обычных, подверженных тлению деревьев. Мы же попробуем переизобрести имагинативный реализм, сделать его более реалистичным, отделив от платонической версии самого Голосовкера (имагинативного идеализма).

Кто из философов близок по духу имагинативному реализму? Говоря об античности, имагинативным философом следует скорее назвать Аристотеля, который уделял большое внимание существованию единичных вещей, а не Платона, стремящегося описать мир с помощью вечных и неизменных математических сущностей и известного своим подозрительным отношением к поэтам и к воображению вообще. Сюда же можно отнести христианских мистиков с их индивидуальным духовным поиском, открывающим новое видение бога; Джордано Бруно с его магическими мнемотехниками; немецких и английских романтиков с их страстью поиска сказочной стороны повседневности; Жюль Делёза с его идеей виртуального, охватывающего постоянно обновляемыми концентрическими кругами всякое актуальное и воздействующего на последнее.

Если вернуться к Голосовкеру, то стоит отметить, что он попытался представить воображение не как низшую познавательную способность, приводящую скорее к гносеологическим ошибкам, а как высший инстинкт человеческой природы. Голосовкер указывает на то, что способность воображения и мир с ней связанных культуримагинаций (неологизм Голосовкера для обозначения культурных ценностей, вечных смыслообразов) относятся не к отдельной онтологической области духовного, но являются своего рода продолжением жизни человеческого тела. Тело человека в жажде жизни через посредство воображения как бы расширяет себя в область идеального и обретает культурное бессмертие.

«Первоначально, в своем генезисе, имагинативный абсолютизм как жизненный побуд, как устремление жизни вечно быть, как порыв к бес-

2 Голосовкер Я.Э. // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 9. С. 235.

смертию есть естественный инстинкт, данный человеку от природы, подобно низшим инстинктам: вегетативному и сексуальному»³.

ДМИТРИЙ СКОРОДУМОВ
ИМАГИНАТИВНОЕ
ВОССТАНИЕ И ЕГО БРАВЫЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ
ПЕРСОНАЖ

Имагинативный побуд – телесное влечение к художественному творчеству, соединяющее идеальное и материальное вместе. Однако, связывая культуру с природой, Голосовкер остается слишком идеалистичным, слишком платоническим философом. Имагинативный инстинкт является у него жаждой бессмертия, желанием увековечиться, вознестись на платоновское «небо идей», куда художник может попасть, если ему удастся создать мощную новую культуримагинацию. Не всякое творчество достойно стать бессмертным шедевром, но только созданное разумом воображения, которому Голосовкер противопоставляет «слепую»⁴ и бессмысленную фантазию, наобум перебирающую и комбинирующую уже известное. Хотя Голосовкер и пытается соединить тело и дух, однако дух у него преобладает. Желание бессмертия привязывает субъекта к потустороннему миру. Воображение подчиняется здесь самоценному культурному творчеству и отходит от жизненного процесса. Погоня за культурным бессмертием лишает значимости текущий момент в угоду вечности, отделяет одно от другого. Имагинативный реализм же требует идти дальше по пути связывания и соединения природы и воображения. Можно продумать имагинативный побуд не как стремление к бессмертию, а как движение «к концам (целям) без учреждений (утопии), составляющим пару началам без повелений (стихиям)»⁵, как имагинативное восстание.

Понятие имагинативного восстания прежде всего стремится ликвидировать всякую раздвоенность и всякую корысть, способную таиться в движении по пути воображения. Восстание – это восстание спящего или мертвого, который поднимается (восстает) из могилы, так как не может больше в ней «спать» и томиться. Имагинативное восстание – это восстание смятой травы, вновь расправляющейся утром и тянущейся к солнцу. Это восстание происходит не исходя из какой-то внешней цели, а от переполненности внутренними силами, которые движутся вперед, наслаждаясь самим движением, и не желают получить что-то еще сверх этого. Имагинативный реалист, вслед за Фридрихом Ницше, не ищет бессмертия в форме увековечивания себя на великом «небе идей» – он видит в этом «небе» лишь кладбище, пусть и великое, но он не хочет там лежать. Восстание отличается от революции тем, что не хочет на месте сброшенного порядка утвердить собственный. Как пишет об этом Евгений Кучинов, противопоставляя марк-

3 Голосовкер Я.Э. *Имагинативный абсолют*. М.: Академический проект, 2012. С. 45–46.

4 Там же. С. 61.

5 Кучинов Е.В. *Маркс/Штирнер: анархеология стихий упряднения* // Stasis. 2019. № 2. С. 32.

систскую логику революции штирнеровской логике восстания, последнее «не только не учреждает новые институты, но и вообще “не считается с учреждениями”; разрушая строй, восстание не столько учреждает, сколько разучреждает»⁶.

Если революция направлена не против господина вообще, а всегда против какого-то конкретного господина, которого она стремится заменить на другого, то восстание желает покончить с самим местом власти. Но, хотя восстание и расправляется с начальством, оно все же имеет свои *начала* – тихие, скрытые, незамечаемые силы, которые в ходе восстания пробуждаются и приходят в неостановимое стихийное движение. Имагинативное восстание наивно и легко – это восстание птицы или цветка, не ищущих какой-то иной выгоды от своего действия, не планирующих захватывать власть или стяжать награду на небе. Вот, что Макс Штирнер пишет об этом:

«Цветок не следует призыванию усовершенствовать себя, а между тем он употребляет все свои силы, чтобы как можно больше насладиться миром и использовать его, то есть он впитывает в себя столько соков из земли, столько лучей солнца, столько воздуха из эфира, сколько может получить и вместить в себя. Птица не живет согласно какому-нибудь призыванию, но она пользуется, насколько может, своими силами: она ловит жуков и поет, сколько ей хочется»⁷.

Если Яков Голосовкер предлагает идеалистическую версию имажинативной философии, то Евгений Кучинов ближе к имажинативному *материализму*: он поворачивается к стихиям, «нечеловечной массе», «толпам нелюдей», птицам, скалам, деревьям. Имагинативный реализм в этой конфигурации ищет срединный путь: 1) он сберегает повседневный мир человеческого быта и от вторжения с небес (со стороны бессмертных идей, штирнеровских призраков), и от падения вглубь своей нечеловеческой стихийной основы; 2) при этом имажинативный реализм размыкает повседневный мир навстречу его избытку, навстречу птицам, скалам, деревьям, ветряным мельницам и полетам на луну на пушечном ядре, которые могут в нем случиться, делая его местом постоянного приключения и *вообращения* (см. ниже); 3) вместе с тем имажинативный реализм не замыкается в области беспочвенных фантазий, он не ограничивается непосредственной активностью или «народной политикой»⁸, но учитывает сложность мира во всей его тотальности.

6 Там же. С. 21.

7 ШТИРНЕР М. *Единственный и его собственность*. Харьков: Основа, 1994. С. 314.

8 СРНИЧЕК Н., УИЛЬЯМС А. *Изобретая будущее: посткапитализм и мир без труда*. М.: Strelka Press, 2019. С. 20.

Туристическим путешествием в современном мире является, как правило, перемещение в пространстве при помощи технических средств (поездов и самолетов) для получения новых впечатлений от мест, где человек еще не был. Но сокращение расстояния с манящими далекими землями еще не гарантирует встречу с иным. Как об этом пишет Мартин Хайдеггер, «малое отстояние – еще не близость»⁹. Напротив, иногда можно и не отправляться в путешествие, чтобы встретиться с чем-то необычным. Вторжение иного в нашу повседневность может произойти где угодно: на даче, во сне, во время прогулки по городу. В любой момент можно заметить какой-то избыток реальности и ответить ему. След чего-то необычного может неожиданно увлечь человека в совершенно иной *слой* мира. Этот слой географически может быть здесь же, в том же самом привычном ареале, но он предложит новые смыслы и предоставит новые возможности действовать, увеличивая степень свободы индивида.

ДМИТРИЙ СКОРОДУМОВ
ИМАГИНАТИВНОЕ
ВОССТАНИЕ И ЕГО БРАВЫЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ
ПЕРСОНАЖ

Имагинативное восстание – это восстание смятой травы, вновь расправляющейся утром и тянущейся к солнцу. Это восстание происходит не исходя из какой-то внешней цели, а от переполненности внутренними силами, которые движутся вперед, наслаждаясь самим движением, и не желают получить что-то еще сверх этого.

На подобное явление обращает внимание Якоб фон Икскуль, когда пишет о том, что разные виды по-разному размечают свою территорию, живут в собственных мирах (*Umwelt*)¹⁰. К примеру, предметы, находящиеся в комнате, для мухи и для кошки имеют совершенно разное значение, они группируются в разные множества в зависимости от того, как они могут быть задействованы в конкретных жизненных мирах. Если мы обнаруживаем след иного в нашем мире, то он может стать воротами в новый (кажущийся странным и сказочным) слой реальности, в координатах которого проблемы, выглядевшие до этого неразрешимыми, могут получить решение. Подобное путешествие в иные миры – это *воображение*. Оно совершается не путем преодоления физического пространства, но путем обретения нового взгляда на вещи. При этом новое видение не субъективная фантазия – оно должно опираться

⁹ Хайдеггер М. *Вещь // Он же. Время и бытие: статьи и выступления*. М.: Республика, 1993. С. 316.

¹⁰ Икскуль Я. *Путешествие в окружающие миры животных и людей*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. С. 37.

на что-то реальное в мире, пусть и не очень заметное. Восбращение – это движение в «среднем» мире объектов, но объектов разомкнутых, оказывающихся при этом уже немного надорванными сверху и подорванными изнутри¹¹, а значит – готовыми к трансформации и изменению, творческому преобразованию.

Имагинативное восстание реалистично. Оно не требует платонического бессмертия и духовности, но оно и не хочет погрузиться в вещь-в-себе, утонуть в темном стихийном бурлении, где нет никакого субъекта. Имагинативное восстание осуществляется на поверхности мира, в месте встречи субъекта и объекта, в том месте, где рождается сам мир (если миром мы называем жизненный мир человека, разворачивающийся перед ним в многообразии своих операционных возможностей). Имагинативное восстание – это и есть в каком-то смысле учреждение мира, или его переучреждение, показывающее что-то принципиально новое, смещающее и делающее подвижной границу привычного.

БРАВЫЙ КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ПЕРСОНАЖ

Концептуальный персонаж – это не эстетическая фигура литературы, за которой интересно наблюдать в силу хорошо прописанного характера и увлекательного сюжета. Равным образом концептуальный персонаж – это и не психосоциальный тип (будь то капиталист или пролетарий). Эстетическая фигура воздействует на наш чувственный интерес (работает с аффектами и перцептами), а концептуальный персонаж связан с мышлением, он является тем, кто мыслит в текстах философа. В первую очередь именно самого философа (того, кто пишет) и можно назвать концептуальным персонажем. Николай Кузанский, например, писал многие свои тексты от лица простеца, не желая ссылаться на «книги мудрецов», затрудняя мышление своим авторитетом. Простец хочет мыслить исходя из находящихся повсюду и доступных любому человеку «книг бога» (естественной очевидности)¹². А Сёрен Кьеркегор пишет с позиции мыслителя, наделенного плотью и кровью, житейскими проблемами и невзгодами, противопоставленного абстрактному мыслителю Гегеля¹³.

Жиль Делёз в книге «Что такое философия?» сетует на то, что иногда философия преподается как бессмысленный и бес-

11 ХАРМАН Г. *Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера*. Пермь: Гиле Пресс, 2015. С. 18.

12 НИКОЛАЙ КУЗАНСКИЙ. *Простец о мудрости* // Он же. *Сочинения*. М.: Мысль, 1980. Т. 1. С. 361.

13 КЬЕРКЕГОР С. *Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам»*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005. С. 88.

конечный список, «где рассматриваются различные решения (скажем, субстанция по Аристотелю, Декарту, Лейбницу...), но так и не выясняется, в чем сама проблема»¹⁴. Концептуальный персонаж нужен, чтобы обозначить событие мысли – оживить текст, – сделать решения абстрактного вопроса о субстанции столь же захватывающим и интересным, каким был, к примеру, вопрос о вечном возвращении для Фридриха Ницше. Рюдигер Сафрански, исследуя этот момент, удивлялся:

«В заметках Ницше речь идет не только о его восторге, но и об ужасе и страхе, вызванных таким познанием, и о том, насколько трудно его “усвоить”. Впоследствии в способности к усвоению этого познания он будет видеть прямо-таки примету “сверхчеловека”. Но касательно этого ужаса можно поставить тот же вопрос, что и касательно восторга: как может это едва ли не арифметическое учение вызвать такие сильные переживания?»¹⁵

Это можно понять, если разделить с Фридрихом Ницше событие мысли, если самому стать его концептуальным персонажем – Дионисом или Заратустрой.

Здесь возникает вопрос: каким именем должен подписываться имминативный философ? Это должно быть имя того, кто готов к встрече с избытком реальности, кто готов относиться к миру не как к заранее заданной и застывшей форме, но как к тому, что можно изменить. Однако изменение мира осуществляется в имминативном случае не с помощью простой решимости выбрать какую-то опцию из предложенных вариантов, но в большей мере с помощью видения, обнаруживающего новые возможности в мире. Концептуальный персонаж имминативной философии – это «воображала», противостоящей «решале». Когда второй ограничен заданной ситуацией, представляющей из себя устоявшийся социальный конструкт, для первого ситуация подобна калейдоскопу, который можно повернуть другим боком, чтобы картинка сложилась иначе, или ковро с узорами, где каждый раз взгляд способен увидеть что-то новое. Это не значит, что имминативный персонаж ничего не решает: нет, он не Манилов, пребывающий в абстракции и не делающий ничего созидательного. Он и не «вульгарный» постмодернист, для которого в силу страха перед проведением различий все – одно и то же.

В качестве такого персонажа предлагается рассмотреть бравого солдата Йозефа Швейка, а чтобы четче и контрастнее представить образ, созданный Ярославом Гашеком, поговорим сначала о «темном двойнике» Швейка – о Йозефе К.

ДМИТРИЙ СКОРОДУМОВ
ИММИНАТИВНОЕ
ВОССТАНИЕ И ЕГО БРАВЫЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ
ПЕРСОНАЖ

¹⁴ Делёз Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* СПб.: Алетейя, 2018. С. 105.

¹⁵ САФРАНСКИ Р. *Ницше: биография его мысли*. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. С. 280.

ЙОЗЕФ К. И НЕВРОТИЧЕСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ ЗАКОНА

Ярослава Гашека и Франца Кафку сближают не только годы жизни (оба родились в 1883-м в Праге, а умерли, соответственно, в 1923-м и 1924-м), но и то, что оба пытались осмыслить абсурдную австро-венгерскую бюрократию средствами литературы. Славой Жижек пишет, что Кафка в своих мрачных абсурдистских историях пытается изобразить бога, являющегося в виде безумной социально-государственной машины: «Что может быть более “божественным”, чем травматическое столкновение с бюрократией во всем ее безумии – когда, например, бюрократ заявляет, что с точки зрения закона мы не существуем?»¹⁶. Властные институты, сплетающиеся в единое тело земного бога, изображаются им «непристойно», как бог, сошедший с ума. Бюрократическая машина всевластна и всемогуща: все в мире Кафки подчиняется ее воле, ее указаниям и постановлениям; но проникнуть в логику ее работы не представляется возможным. Замыслы бюрократии остаются непознаваемы для обычных людей – маленьких винтиков циклопического механизма.

Столкновение с государственной бюрократией напоминает встречу Иова с богом. Иов недоумевает, почему и за что бог так несправедливо наказывает его множеством незаслуженных бед и невзгод. Иов в отчаянии вызывает к немym небесам, и вдруг бог отвечает ему, но делает это в необычной манере: он начинает долго рассказывать о своем могуществе и о непреодолимом разрыве между ним и человеком, разрыве, делающем невозможным всякое познание и истолкование божьих замыслов. Как замечает Славой Жижек, все это очень похоже на ответ отца, застигнутого врасплох наивным, но непростым вопросом маленького сына: как отвечать – непонятно, но и промолчать тоже нельзя, чтобы не подорвать свой авторитет. Остается напустить на себя грозный вид и ответить что-то загадочное, скрывая тем самым свое незнание. Нечто похожее делает и бог. Он и сам не знает точно, зачем он заставил страдать своего верного Иова. Выглядит так, словно бы бог это сделал из-за пари с сатаной. Но признаться в этом было бы довольно неловко, поэтому остается грозно вещать из тучи с молниями и указывать на божественную непознаваемость, за которой скрывается отсутствие рациональных оснований божественной воли – не сверхразумность, а иррациональность.

Кафка раскрывает этот ветхозаветный секрет «безумия» бога. Он создает образ абсурдной и ужасающей бюрократической машины, в логику которой не может проникнуть ни один

¹⁶ Жижек С. *Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом*. М.: Европа, 2009. С. 212.

смертный. Этой машине можно только подчиняться и в страхе гадать, чего же она от тебя хочет и чем обернется следующий шаг ее иррационального функционирования. Кафка зачарован движением этой бюрократической машины, непознаваемой и необходимой. Делёз пишет, что кафкианская «бюрократия – это желание»¹⁷, зафиксированное в конкретной форме (австро-венгерской, русской, советской). Кафка не видит ясного выхода из бюрократического процесса, который в своем роде статичен, зациклен в конкретной форме, не имеющей развития и разрешения. Единственной линией ускользания здесь, как указывает Делёз, является музыка, «интенсивный звук»:

«Что интересует Кафку, так это чистая звуковая интенсивная материя всегда в связи с ее собственной отменой – детерриторизированный музыкальный звук, крик, избегающий значения [*signification*], композиции, пения, речи – звучание на разрыв, дабы вырваться из цепи, все еще слишком означающей»¹⁸.

Франц Кафка не может внятно говорить, так как «явление» божественной бюрократии лишает его дара речи, остается только кричать от открывшейся ужасающей истины в надежде сбросить с себя гипнотическое оцепенение. Пение, крик, звучание, избегающие значения, разрывают порядок бюрократического процесса, разомкнуть который иными рациональными методами невозможно. В кафкианской вселенной общаться иначе с этим безумным институтом закона, как и с ветхозаветным богом, не получается. Но не таков бравый солдат Швейк: он не лезет в карман за словом и не боится вступить в общение со всякими, даже с самыми высокими начальниками.

КОМИЧЕСКАЯ МИСТИФИКАЦИЯ ЙОЗЕФА ШВЕЙКА

Ярослав Гашек был большим фантазером и мистификатором. Его художественное творчество вообще и образ Швейк в частности – естественное продолжение характера автора. В 1909 году, работая редактором непримечательного журнала о живой природе «Мир животных», Гашек демонстрирует одно из самых оригинальных качеств своей поэтики – комическую мистификацию. Он сочинял различные небылицы касательно жизни животных, перемежая их с достоверными фактами, из-за чего граница между правдивым и вымышленным стиралась. Сергей Никольский перечисляет множество примеров дезинформации, которую Гашек аккурратно и дозированно подсовывает своим

17 Делёз Ж., Гваттари Ф. *Кафка: за малую литературу*. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. С. 73.

18 Там же. С. 8.

читателям на страницах журнала. Например, он писал о том, что игольчатую шкуру ежей в Древнем Риме использовали в качестве сукновальных щеток; что бегемоты любят ласку и становятся кроткими, когда туземцы дуют им в ноздри; что сам редактор «Мира животных» Гашек вместо утренней гимнастики ежедневно проводит сеанс борьбы с тигром¹⁹. Интересно, что «Мир животных» не стал юмористическим журналом: все подзрительные заметки публиковались в серьезном контексте, сопровождаясь фотографиями, (поддельными) заявлениями ученых и путешественников, ссылками на (часто вымышленные) журналы и книги. Было непонятно, верить или нет всей этой информации – ошибиться можно было в отношении как правды, так и вымысла.

С течением времени прием комической мистификации используется Гашеком все чаще и доходит до своей совершенной формы в «Похождениях бравого солдата Швейка». Здесь читатель вовлекается в сложный процесс «смеховой игры», в которой становится неясным не только то, основано ли происходящее на реальных событиях или представляет собой чистый вымысел, но также и то, является ли сам Швейк наивным простаком или же хитрым притворщиком. «В самом деле, слабоумен Швейк, как однажды определила медицинская комиссия, или прикидывается таким?»²⁰

Хотя на первый взгляд Швейк кажется целостной фигурой, на деле его образ претерпел значительную эволюцию прежде, чем стал таким, каким мы его видим в романе. Первоначально Швейк появляется в рассказах 1911 года. В них бравый солдат – это наивный идиот, который проявляет нездоровое рвение «служить государю-императору до последнего вздоха». Он попадает в неприятные для своего начальства казусы из-за непомерного желания служить, но начальники никак не могут от него избавиться. Вторая стадия – это повесть «Бравый солдат Швейк в плену». В ней главный герой уже избавлен от гротескных сказочно-гиперболических черт вроде необыкновенной, доходящей до абсурда удачливости. Однако образ бравого солдата остается тут нераскрытым: например, отсутствуют многочисленные отвлеченные истории Швейка, больший акцент делается на критике австро-венгерского общества. В романе же «Похождения бравого солдата Швейка» активность речи главного героя достигает своего пика. Это приводит к странному эффекту «размывания» художественного текста: Швейк становится как бы соавтором Гашека, придумывая для нас многочисленные курьезные истории и забавные случаи. Если по-

19 Никольский С. В. *История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке и его герое*. М.: Индрик, 1997. С. 57–58.

20 Там же. С. 64.

весть – это памфлет, критикующий Австро-Венгерскую империю, то роман – комическая мистификация, снимающая четкое различие между правдой и вымыслом.

Роман про Швейка – это не обычный роман: на его страницах идет особая игра. Читатель вынужден постоянно гадать, но не может до конца понять, «где кончается наивность героя и начинается притворство, где усердие (и есть ли оно), а где плутовство и глумление под видом усердия»²¹. Вот некоторые примеры этой двусмысленной игры. Швейк услужливо добывает пса для своего начальника, но оказывается, что пес украден у начальника вышестоящего. Это простоватость или желание поставить под удар своего руководителя?²² Швейк надевает военную форму русского солдата, который решил искупаться в озере, и в результате попадает в австрийский плен. Что это – глупость или хитрый способ уклониться от фронта?²³

Третий и окончательный образ Швейка интересен еще и тем, что сама реальность помогает ему в его приключениях. Он уже не движим бесконечной удачей (авторским произволом), что было характерно для Швейка в рассказах, когда он выживал, буквально стоя под открытым огнем. Подобная удача нереалистична – это фантазия автора, особое благоволения художника к своему персонажу. Швейк же из романа более реален: он делает куда менее значительные вещи, доступные каждому, обладающему толикой храбрости. Бравый солдат лишен страха и открыт происходящим с ним событиям. Он не боится высказываться и готов встретиться с теми последствиями, к которым ведут неожиданные повороты его речи и ситуативного мышления. Сама реальность, окружающая солдата, тесно переплетается с речью. Если эта речь приводит к необходимости дернуть стоп-кран поезда, то Швейк так и делает, останавливая поезд, идущий на фронт. При этом Гашек так составляет свой текст, что остается до конца неясным, стоп-кран дернул Швейк или кто-то другой, поддавшись разворачиваемой гипнотической речи. «В тексте хорошо видно, как автор не договаривает и уклоняется от прямого упоминания о том, кто действительно нажал рукоятку тормоза»²⁴. Более того, сам Швейк удивляется, почему это поезд вдруг остановился, почему на него пытаются свалить вину за остановку, хотя он, конечно, этого совершенно не хотел бы делать, ведь в условиях войны замедлять поезд немислимо – надо ведь торопиться на фронт.

ДМИТРИЙ СКОРОДУМОВ
ИМАГИНАТИВНОЕ
ВОССТАНИЕ И ЕГО БРАВЫЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ
ПЕРСОНАЖ

21 Там же.

22 Гашек Я. *Похождения бравого солдата Швейка*. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 200.

23 Там же. С. 636.

24 Никольский С.В. *Указ. соч.* С. 66.



«– Я сам удивляюсь, – добродушно говорил он подоспевшему кондуктору, – почему это поезд вдруг остановился. Ехал, ехал, и вдруг на тебе – стоп! Мне это еще неприятнее, чем вам»²⁵.

Своими действиями Швейк постоянно обнаруживает скрытый потенциал ситуации. Там, где никакая свобода невозможна, где некуда двигаться, он всегда находит пространство для маневрирования. Его воображение подсказывает, как можно чуть отклонить ситуацию в иную сторону, раскрывая неожиданные возможности, присутствовавшие здесь всегда, но остававшиеся никем не замеченными. Это позволяет Швейку выпутываться из любой ситуации, даже самой безнадежной. Швейк не втискивает мир в тесную форму «кантовских» категорий, заранее изготовленных человеческой культурой. Он взирает на стихийное многообразие мира, на действующие в нем силы, игра которых может привести к чему угодно, даже к чему-то очень неожиданному.

{ Своими действиями Швейк постоянно обнаруживает скрытый потенциал ситуации. Там, где никакая свобода невозможна, где некуда двигаться, он всегда находит пространство для маневрирования.

Море возможностей – детерриторизированное пространство – страшное место, так как в нем легко умереть или измениться до неузнаваемости. Это похоже на прогулку шизофреника, описанную в «Анти-Эдипе». Шизофреник скользит своим сознанием по встречаемым в мире вещам, соединяется с камнями, металлами, водой и растениями, чувствуя себя частью их, осознавая себя то одним существом то другим, не цепляясь за свою идентичность, обычно оберегаемую в страхе²⁶. Шизофрения здесь, конечно, метафора – речь идет не о клинической ситуации, когда человек скорее останавливает свое движение, замирает в кататонии, оказывается неспособным к социальной активности, а о готовности к переменам, об открытости к виртуальному. Швейк указывает на избыток реальности: в какой бы безнадежной ситуации вы ни были – всегда есть какой-то нюанс, позволяющий увидеть все в ином свете. Сама безвыходность – это некий образ реальности, но реальность им не исчерпывается. Реальное всегда больше, чем образ. Соответственно, совершив определенную работу воображения, образ данной реальности можно изменить и увидеть выход, пусть и кажущийся странным или страшным.

²⁵ Гашек Я. *Указ. соч.* С. 222.

²⁶ Делёз Ж., Гваттари Ф. *Анти-Эдип: капитализм и шизофрения*. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 14.

И Кафка, и Гашек пишут о габсбургской бюрократии – в этом их сходство. Теперь становится ясным и отличие: там, где для Кафки божественная бюрократия оказывается непреодолимой силой, с которой решительно ничего нельзя поделать – только умереть, для Гашека раскрывается поле экспериментов и озорства, мистификаций и игры, непрекращающегося воображения, которым можно жить и которому можно радоваться. Йозеф К. пытается сопротивляться бюрократии, оскорблять чиновников, обвинять их в коррупции, нанимать адвокатов – он относится к бюрократическим процессам слишком серьезно, но также и слишком пассивно: иногда забывает о делопроизводстве, считает происходящее с ним незначительным. Йозеф Швейк же никогда не относится к бюрократии легкомысленно: он всегда почтителен к ней, внимательно и уважительно слушает, что ему говорят, но тут же все переиначивает по-своему, используя недосказанности, двусмысленности и ошибки в бюрократической речи в свою пользу. Он поступает, как джинн, исполняющий желание, но только совершенно не так, как того хотел загадавший его человек.

Йозефа К. можно сравнить с невротиком, понимающим, что что-то идет не так, что речь людей не всегда соответствует тому, чего они на самом деле хотят, что в мире постоянно идет тайная игра: ее надо разгадать, и под нее надо подстроиться. При встрече с божественной машиной бюрократии Йозеф К. терпит неудачу, заканчивающуюся смертью, так как эта машина безумна и иррациональна, ее желание невозможно разгадать, с ней можно только начать вести свою игру, опираясь на избыток, присутствующий в реальности. Именно это делает Йозеф Швейк, принимающий все происходящее за чистую монету, но при этом именно эта доверчивость позволяет найти ему несостыковки и противоречия в работе социального механизма, открывающие для него неучтенные возможности. Эти возможности становятся как бы форточками, которые впускают в духоту кафкианской абсурдной реальности радость жизни и движения. Важно, что эти возможности должны всегда как-то укореняться в реальности, иначе они будут не возможностями, а пустыми беспочвенными фантазиями. Подобные фантазии могут быть яркими и захватывающими, но, будучи не связанными с реальностью, они просто не будут работать.

Если же наше субъективное видение вдруг начинает соответствовать объективной действительности, то это можно назвать имажинативным событием. «А совпадение случайно протекающей эмпирической истории личности с ее идеальным заданием и есть чудо»²⁷. Оно становится возможным в момент

ДМИТРИЙ СКОРОДУМОВ
ИМАГИНАТИВНОЕ
ВОССТАНИЕ И ЕГО БРАВЫЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ
ПЕРСОНАЖ

27 Лосев А.Ф. *Диалектика мифа*. М.: Мысль, 2001. С. 190.



воображествия, когда происходит смещение видения с привычной установки куда-то в сторону, в бесконечное виртуальное многообразие, которое каждый раз показывает себя каким-то иным образом в зависимости от множества мелких нюансов и деталей.

БЫТИЕ В НЮАНСАХ: ВООБРАЖЕНИЯ И ФАНТАЗИЯ

Рассмотрим онтологическое обоснование воображествия.

В начале статьи говорилось, что Аристотель ближе к имажинативной философии, чем Платон, а проявляется это в том, что Аристотель придает большее значение индивидуальным вещам, первым сущностям, в то время как для Платона более важными являются идеи. Для Аристотеля истинно сущее – это единичные вещи, при этом взятые в их бытии, в их работе, в их реализации или энергии. «Платон представляет бытие как *ιδέα* и *κοινωνία* идей, Аристотель – как *ἐνέργεια*»²⁸. С определением энергии возникает сложность, так как энергичность вещи касается ее бытия, которое крайне затруднительно схватить словом, ведь, будучи схваченным, бытие перестает быть бытием – оно становится сущим. Бытие и сущее в данном рассуждении разводятся, согласно онтологическому различию Мартина Хайдеггера. Сущее – это все то, что существует. Бытие же не есть вообще. Бытие не существует, ведь если бы оно существовало, то было бы сущим. Но бытие все же как-то дано для понимания. Его можно понять поэтически, так как поэзия более бережно относится к вещам: она не старается их жестко ограничить понятием, а пытается дать им возможность проявиться с помощью художественного иносказания, с помощью различных поэтических приемов. Если говорить приближенно, можно сказать, что бытие вещи – это ее присутствие, пребывание во времени, ее осуществление. Именно поэтому Хайдеггер связывает бытие и время. Довольно близким к выражению смысла бытия является понятие энергии, так как оно подчеркивает процессуальный, длящийся характер вещи.

Аристотель стремится увязать бытие вещи с ее неперменным стремлением к какой-то цели, что выражается в другом его понятии, синонимичным энергии, – энтелехии. Бытие или энергия вещи стремятся выразить процессуальность, которую тяжело схватить словом, ведь всякое схватывание – это всегда уже субстантивация – остановка дления и прекращение процесса. Но именно в этом длении вещей и заключается бесконечное многообразие того, чем эта вещь может обернуться.

28 Хайдеггер М. *Время и бытие* // Он же. *Время и бытие...* С. 396.

Можно спросить, *что* есть вещь, – но тогда мы будем говорить о сущем; а можно спросить, *как* эта вещь есть, – и тогда мы будем приближаться к ее бытию. Это «как» вещи выражается через тонкие наблюдения, через нюансы, которые можно заметить в вещи при определенном усилии. В феноменологии это усилие называет *ἐποχή* – остановка мира, воздержание от суждений, «подвешивание» обыденного видения (естественной установки), чтобы дать возможность вещам явить себя в своей странности. Именно об этих странностях и нюансах идет речь в имажинативной философии.

Вещи постоянно обновляют себя во времени. Можно привести аналогию с компьютерной игрой. Игра работает в цикле: компьютер несколько десятков раз в секунду просчитывает и отображает все объекты на экране, каждый раз их обновляя. Так же происходит и с вещами. Каждый раз, когда мы на них смотрим, они меняются. Мир становится другим, не тем, к которому мы привыкли. Мы можем обращать внимание на эту новизну мира, а можем ее не замечать. Не замечаем мы ее во время повседневной работы, когда заняты своим выживанием: тут уже нельзя отвлекаться на нюансы – нужно, чтобы дело было сделано. Но иногда можно позволить себе отвлечься и посмотреть на то, что обычно нас не интересует и остается незаметным. Мы можем откликнуться на этот зов встреченного нами чуда и как-то продолжить возникающее в этой встрече движение.

Романтики много рефлексировали над продуктивной силой воображения, позволяющий в ходе «пассивного» синтеза собирать привычный образ реальности. Только синтез воображения не совсем пассивен, он требует и некоей активной вовлеченности субъекта в свою работу. Человек может обратиться к своему воображению – и тогда он сможет пересобрать мир, увидеть скрытые дотоле стороны реальности, незаметные нюансы и странности. Воображение становится способностью видеть в мире избыток, его сказочную сторону. Для романтизма сказка – это не усеченная и купированная, а наоборот, *чрезмерная* реальность. Сказка обычно воспринимается чем-то нереальным из-за того, что человеческая психика не может вместить сказочного характера всего происходящего – точно так же, как Йозеф К. не смог вместить в себя абсурдности и иррационального характера окружающей его бюрократии.

Воображение раскрывает избыток реальности, но также оно чревато опасностью от этой реальности оторваться, создавать ложные образы, которые приводят к пустой мечтательности или развлекающей комбинаторике. Перепридумывание и переизобретение мира может быть некомфортным процессом, так как, когда один образ мира сменяется на другой, обнажа-

ДМИТРИЙ СКОРОДУМОВ
ИМАГИНАТИВНОЕ
ВОССТАНИЕ И ЕГО БРАВЫЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ
ПЕРСОНАЖ

ется иррациональная основа самого сущего, обнажается ничто, которое вызывает ужас. Эту мысль Хайдеггер подробно раскрывает в статье «Что такое метафизика?», где пишет об ужасе в связи с возникновением нового.

В этом смысле воображение можно противопоставить фантазии. Фантазия пытается скрыть стихийность и жуткость мира. Она приукрашивает, хочет заштопать имажинативный разрыв яркими красочными заплатками. Работа фантазии развлекает человека и уберегает от абсурдности существования. Фантазия ставит на мир заплатку, скрывающую от человека его смертность. Фантазия развлекает, комбинируя различные элементы реальности. Но это показывает слабость фантазии – и ее отличие от воображения. В фантазию невозможно облечься полностью, так как она не тождественна реальности, она не может охватить собой весь мир. Фантазия случайна, воображение же выстраивает образы и идеи в линию, обладающую внутренней необходимостью: от одного откровения и находки оказывается возможным перейти к чему-то другому. Благодаря связи воображения с реальностью, образуется цепочка, ведущая человека вперед и поддерживающая его движение. Фантазия тоже может вести человека, но, как правило, она развеивается, когда сталкивается с реальностью, оставляя фантазера в лучшем случае с пустыми руками. Перечень различий между фантазией и воображением можно продолжить: ограниченная заплатка – длящаяся линия; сокрытие реальности – обнажение реальности; развлечение – интенсивность; пассивность – активность, комбинаторика – изобретательство.

{ Человек может обратиться к своему воображению – и тогда он сможет пересобрать мир, увидеть скрытые дотоле стороны реальности, незаметные нюансы и странности. Воображение становится способностью видеть в мире избыток, его сказочную сторону.

Подводя итог, можно сказать, что имажинативная философия – это философия, осмысливающая тождество воображения и реальности. Реальность понимается как множество разнообразных возможностей, высвечиваемых и обнаруживаемых воображением, соединяющим вместе разрозненное и противоречивое. Онтологическое обоснование данного понимания реальности можно найти в различии реального и актуального у Жюль Делёза и в фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера, пытающейся осмыслить бытие сущего. Воображение находит еле заметные линии и пустоты, проходящие по миру

(как по куску мрамора), и позволяет двигаться по ним, давая субъекту свободу. Это движение, ищущее чудо, называется имажинативным восстанием. Оно не ставит своей целью обретение бессмертия, как это происходит в имажинативном идеализме Якова Голосовкера, но и не стремится отворачиваться от повседневного мира, как это происходит в имажинативном материализме, обращающемся к нелюдям и стихиям.

Бравый солдат Швейк становится той фигурой, которая объединяет романтизм XIX века, контркультуру 1960-х и современную имажинативную философию. Швейк показывает пример того, как можно существовать в условиях сдавливающей реальности, но при этом сохранять свою индивидуальную свободу. Это осуществимо при помощи поэтического переизобретения повседневных вещей и событий мира, при помощи движения, возникающего не по приказу начальства, а из полноты самого существования (из начала без повеления) и направленного к утопическому концу (цели) без учреждения. Подобным образом ведет себя Швейк. Это позволяет ему существовать и находить радость в жизни, в отличие от героев произведений Кафки, гибнущих при встрече с бессмысленным бюрократическим порядком. Йозеф К., зачарованный божественной иррациональной мощью, оказывается неспособным на имажинативное восстание, которое в случае Швейка принимает форму «комической мистификации».

ДМИТРИЙ СКОРОДУМОВ
ИМАГИНАТИВНОЕ
ВОССТАНИЕ И ЕГО БРАВЫЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ
ПЕРСОНАЖ