

МАРИЯ
РАХМАНИНОВА

Демииургия близких миров: апология поэтического как политического



Мария Рахманинова
(р. 1985) – философ,
независимая исследо-
вательница, соосно-
вательница журнала
«Akrateia».

Именование – один из решающих элементов сохранения/утраты аутентичности внутри динамического хронотопа: имена, располагаясь в диапазоне от просто поэтической метафоры до инструмента властного переозначивания, сообщают своим референтам степени истинностной плотности в реальности. Не только люди или события, но также слова и категории обретают в своем пути по-настоящему богатые биографии. Одно из них – чудо/волшебство.

Так, тема волшебства философского камня возникает из восторга перед чудом постижения (тающего, однако, в водах нововременного этатистского забвения), а ведьмы и колдуны – лишь наиболее отталкивающий для своего времени образ вечников-крамольников¹ – защитников самоуправления, свободы и индивидуальной автономии (которых так долго не могли до конца сломить европейские Левиафаны).

По мере технократического расколдовывания мира волшебство как феномен заметно отступает в тень, утрачивая свою

1 Вечниками-крамольниками называли противников становящейся государственности, разрушающей вечевой общественный уклад. См.: СКИРДА А. *Вольная Русь. От веча до Советов 1917 года*. Париж: Громада, 2003. С. 20.

ПОЛИТИКА
КУЛЬТУРЫ



методологическую необходимость: отныне философия переосмысляет свои задачи в духе прогрессизма, а для расправ над вечниками-крамольниками создаются все более секулярные и *real*-политические формулировки. На уровне мейнстримных семиотических рядов фигура волшебника/чудотворца необратимо утрачивает свою значимость: разошедшаяся, как старая мебель, она отправляется пылиться на чердак истории. И, хотя сегодня запрос на чудо с очевидностью сохраняется, по-прежнему находя повсеместное выражение в магическом мышлении во всех без исключения сферах жизни (прямо посреди технократических потоков современности), теперь любая фигура, через которую чудесное может приходить в мир, предельно инфантилизирована и как бы преломлена фильтром мультипликационной карикатуризации (неважно, идет речь о волшебниках прошлого или о чудаковатых демиургах мира науки и искусства). Декларативно этой фигурой по-прежнему иногда занимают детей, но даже и те не принимают ее всерьез, ведь для них волшебные языки сплюснулись в занятные, но бессмысленные поверхности, а чудеса свелись к выученной пресной радости обладания вещами. Предсказуемая техническая понятность быстро убавливает всех вновь прибывающих в мир, заволакивая их изнутри невыносимой и апатичной скукой. Из ее кокона не выйти ни мысли, ни чувству, ни вопрошанию: все вокруг кажется очевидным и исчерпывающе рассказанным на языке технической инструкции. Однако есть одно «но»: из этого непреклонного и патерналистского образа мира совершенно не ясно, на что в нем смотреть и зачем вообще в нем быть. Особенно после смерти Бога, переместившей ответственность за смыслополагание на каждого человека в отдельности.

В начале–середине XX века именно в этом зияющем разломе между изначальной модальностью чуда и преломленной властью междисциплинарный союз философии и поэзии вдруг инициирует перезагрузку и фигуры *волшебника*, и *волшебства* как такового: Сигизмунд Кржижановский, Борис Пастернак, Гастон Башляр, Джордж Вудкок, Мераб Мамардашвили, Юрий Норштейн и многие другие становятся проводниками новой субъектности волшебника – того, кто делает надрезы на гомогенной понятности мира, проявляя те его живые потоки, которые не служат никаким из господствующих систем власти и потому обречены на незримость и бесславность в их гегемонных репрезентациях.

Кто же этот новый – секулярный – *волшебник*? Прежде всего – любой художник, знающий окольные тропы через утилитарные поверхности мира, за пределы его дозволенных сторон, претендующих исчерпывать в нем возможное и действительное. Одна из таких троп проходит через имена и именование –

МАРИЯ РАХМАНИНОВА

ДЕМИУРГИЯ БЛИЗКИХ
МИРОВ...



пожалуй, самое главное поэтическое действие всех времен. Осмысляя его в своих «Берлинских лекциях» по философии литературы, Фридрих Киттлер обращается к размышлениям Фомы Аквинского о сотнесенности в мире слов и вещей:

«То, что я в согласии с Лютером перевел словом *Gleichnisse* [уподобления], на латинском называется *similitudo*; то, что переведено мной как *Darstellungen* [представления], называется *repraesentatio* и является косвенной цитатой из “Поэтики” Аристотеля. *Repraesentatio* буквально означает “делание здесь присутствующим”, и у святого Фомы оно поставлено точно в том месте, где должно стоять греческое слово *mimesis*. [...] *Repraesentare* означает у святого Фомы то, как можно доказать, что некто (поэт) изображает нечто (к примеру, метафору) для кого-то (слушателя или читателя). Точно так же объясняется использование поэтических образов и метафор в Библии. [...] Тем самым становится ясным смысл той короткой и упрямой в скобки фразы, в которой Фома определяет отличие могущества Бога от могущества бранных писателей. Бог может сделать так, чтобы вещи, как, например, дерево в раю, означали другое, не то, чем они сами являются; людям же доступно лишь то, что произносимые ими звуки могут обозначать другие вещи, нежели те, что обозначают эти слова. [...] Поэты делают это, когда цветущий луг называют смеющимся лугом, но лишь Бог есть тот уникальный и единственный поэт, который может свободно обходиться с вещами как с метафорами. [...] Это *creation ex nihilo* приносит в упомянутый мир (лат. *mundus*) и метафоры, которые не остаются просто на бумаге, но даны как сущие столь же в ощущениях, как и “исторически” – Фома Аквинский использует именно это слово. Бог христиан, как вы слышали, тем самым предстает как поэт, поэт непревзойденный и величайший»².

Действительно, в классическом смысле чудо и волшебство всегда связаны с творением и трансформациями. В этом смысле волшебником оказывается именно поэт – тот, кто способен преломить мыслимый и ощущаемый образ реальности, не трансформируя при этом ее саму: за это в религиозной картине мира отвечает Бог (а позднее его заместители на земле – суверены).

Но что, если эта ненарочитая связка *демиургического* и *поэтического* и составляет один из главных узлов *политического* как такового? Хотя бы потому, что именно ее (онтолого-)эстетическая перспектива позволяет сформулировать некоторые предельно существенные, но неочевидные и часто упускаемые из внимания критерии *свободы/несвободы*. Обратимся здесь к одному из эпизодов истории литературы XX века.

В своих монографиях «Осип Мандельштам: фрагменты литературной биографии» и «Поэт и царь» Глеб Морев осмысляет

2 КИТТЛЕР Ф. *Философия литературы: берлинские лекции 2002*. М.: Московский международный университет; Московская школа нового кино; Des Esseintes Press, 2023. С. 90–91.

парадоксальную зачарованность диктатурой даже самых свободолюбивых поэтов – на фоне возрастающих репрессий экзистенциальное оцепенение не обходит стороной ни Мандельштама, ни Пастернака. Сталкиваясь с непроглядной логикой Замка, и тот и другой поддаются искушению интерпретировать случайное и поверхностное как символическое, знаковое и сообщающее новые степени бытия:

МАРИЯ РАХМАНИНОВА
ДЕМИУРГИЯ БЛИЗКИХ
МИРОВ...

«Для Мандельштама было очевидно, что его “помилование” вождем непосредственно связано с официальной идеологией заботы о “мастерах”. Возникновение этой отдающей дань “мастерам культуры” и оказавшейся спасительной для него идейной тенденции он склонен был объяснять имманентной “настоящим” стихам иррациональной силой, в существовании которой был убежден: “Поэтическая мысль вещь страшная, и ее боятся... Подлинная поэзия перестраивает жизнь, и ее боятся” – заявляет он С.Б. Рудакову 23 июня 1935 года в разговоре, имеющем в виду, по нашему мнению, сравнительно незадолго до этого полученное известие об участии Сталина в его деле. [...] По логике поэта, как она видится нам, если вождь прочитал его оскорбительное стихотворение и оценил его, то новые вещи, написанные после идеологического переворота, тем более заслуживают его внимания. Основной задачей Мандельштама становится установление “необходимой прямой литературной связи с Москвой”. [...] Обращение к сталинской и военной теме происходит на фоне тяжелого душевного состояния Мандельштама – советский социум, к интеграции в который (прежде всего в лице структур ССП) он так стремится, отторгает его. [...] “Мором стала мне мера моя”, – говорит он в стихах, отчуждающих его собственную поэзию (“И свои-то мне губы не любы”). [...] Для Мандельштама “знание” Сталина о нем, о его стихах было своего рода приводным ремнем, запускающим не только психологический механизм “нравственного плена”, но и работу по созданию новых стихов, “искупающих” “нелепую затею” с антисталинской инвективой»³.

Та же участь постигает и Пастернака:

«Упоминание о “таинственности”, которой Пастернак объясняет в письме свою “любовь и преданность” Сталину, возвращает нас к той “тайной” связи между поэтом и вождем, на которую Пастернак ссылался, утверждая свое право писать Сталину “по-своему”. Потерпев неудачу при попытке выстроить прямую коммуникацию “о жизни и смерти” в личном разговоре, Пастернак отстаивает теперь существование некоей частной, чтобы не сказать интимной, линии, связывающей его со Сталиным и способной придавать персональное измерение, казалось бы, внешне не связанным событиям. [...] Поэтическую легитимацию эта модель получит в написанных одновременно с письмом Сталину и опубликованных

3 МОРЕВ Г. *Осип Мандельштам: фрагменты литературной биографии (1920–1930-е годы)*. М.: Новое издательство, 2022. С. 143, 146, 160, 171.



Бухариным в новогоднем номере “Известий” 1936 года стихах “Мне по душе строптивый норов”. Жертвуя здесь традиционной идеей равенства, Пастернак сосредотачивается на образе Сталина как “гения поступка” – им всецело занято внимание поэта, верящего, несмотря на осознаваемую им несопоставимость с вождем, в его знание и память о нем:

И этим гением поступка
Так поглощен другой, поэт,
Что тяжелеет, словно губка,
Любою из его примет.
Как в этой двухголосой фуге
Он сам ни бесконечно мал,
Он верит в знание друг о друге
Предельно крайних двух начал»⁴.

Морев пристально и проникательно вглядывается в генезис этого обморока субъектности, в его сложную каузальность и фактические предпосылки. Для нас же здесь не столь важно, происходит эта захваченность Левиафаном и непосредственно фигурой диктатора из этического малодушия, политический близорукости или срабатывания защитных психологических механизмов при адаптации к катастрофическому. Куда симптоматичнее в ней неизменность компонента *поэтического* как прежде всего *демиургического*. Восторг перед ним был известен поэтам всех времен. Пастернак среди них не исключение:

Пошло слово любовь, ты права!
Я придумаю кличку иную!
Для тебя я весь мир, все слова,
Если хочешь, переименую⁵.

Спустя годы Пастернак продолжает размышлять о *поэтическом* как *номинативном* (в гораздо более невинных контекстах), и, хотя при этом он далек от сколько-нибудь артикулированной трактовки номинативного именно как *политического*, интуитивно он, как никто другой, приближается к разгадке теологических оснований власти, на которые обращает внимание Киттлер в приведенном фрагменте о Фоме Аквинском: демиургическое свершается и через фигуру Бога, и через фигуру поэта, но Бог творит и видоизменяет сами именуемые вещи, поэт – лишь ткань имен (последнее отчетливо отражено в приведенной строфе любовного стихотворения Пастернака, первое – в его продолжительном безотчетном теологическом оценении после звонка Сталина). Таким образом, смутное чутье подводит здесь Пастернака, с одной стороны, к интуитивному

⁴ Он же. *Поэт и царь*. М.: Новое издательство, 2020. С. 36–37.

⁵ ПАСТЕРНАК Б. *Без названия (1956)* // Он же. *Стихотворения и поэмы*. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 449.

(в духе Штирнера⁶) схватыванию именно теологической природы любой секулярной диктатуры, с другой – к открытию парадоксальной демиургической синхронности между *поэтическим* и *real-политическим* (что в некотором смысле выглядит вполне закономерным для поэта Западного мира – столь всерьез и критически⁷ воспринявшей тезис о Слове как начале всего).

Примечательно, что в этой захваченности Пастернака предстоянием перед великой демиургической фигурой явственно звучит мотив противопоставления – «предельно крайних двух начал». Для него самого речь здесь идет, по-видимому, именно о *real-политическом* масштабе фигур (осмысляемом им в мучительном смирении с иерархической космогонией советского мира). Однако *акратическая перспектива* позволяет разглядеть не менее значимое основание поляризации, ускользающее от внимания Пастернака, – *материю власти*.

МАРИЯ РАХМАНИНОВА
ДЕМИУРГИЯ БЛИЗКИХ
МИРОВ...

**В классическом смысле чудо и волшебство всегда
связаны с творением и трансформациями. В этом
смысле *волшебником* оказывается именно поэт – тот,
кто способен преломить мыслимый и ощущаемый
образ реальности, не трансформируя при этом ее саму.**

Именно она оказывается водоразделом между двумя потоками демиургического – между двумя *волшебниками*: поэтом и сувереном. Так, поименовывая мир, суверен захвачен теологическим: распределяясь между своими двумя телами⁸, он уподобляется Богу, стремясь лично преобразовать не только ткань имен и образ мира, но и сам порядок материи (в случае Сталина буквально: повернуть реки вспять, переселить/уничтожить целые народы и так далее). Напротив, поэт стоит на земле: он вслушивается в мир, как он есть (во всей полифонии его глубинных голосов), и плетет сеть, соединяя эту многомерную сложность с обыденностью профанного. В этом смысле чудо, которое поэт совершает как *волшебник* – раскрытие или высвобождение из незримости тех граней мира и его языков, которые ни для чего не служат утилитарно, но которые способны сделать повседневное переносимым, осмысленным и открытым к человеческой свободе мыслить и творить.

6 «Привидение облеклось в плоть, Бог сделался человеком, но сам человек стал ужасающим призраком, который он хочет понять, укротить, сделать действительным, говорящим. Человек – дух. Пусть засохнет тело, лишь бы дух был спасен: все дело в духе, только духовное, только “духовное блаженство” становится единственным предметом забот» (Штирнер М. *Единственный и Его собственность*. Харьков: Основа, 1994. С. 39).

7 Кратический (от греч. *kratos* – власть) – то есть сопряженный с запуском инфраструктуры власти или отдельных ее регистров. См.: РАХМАНИНОВА М. *Власть и тело*. М.: РТП, 2019.

8 Канторович Э. *Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии*. М., 2015.



Иначе говоря, поэт приносит дары (которых, кстати, вполне можно не принимать), суверен учреждает повсюду свою реальность, полную санкций, тюрем и запретов; поэт прокладывает маршрут глубинного включения в содержательные регистры мира, недоступные кратически опустошенной повседневности; суверен, напротив, как и любая фигура власти, слеп к миру и его порядкам: он увлечен противостоянием, навязывая миру собственные законы⁹ и стремясь все поверхности вокруг превратить в сияющие зеркала. Таким образом, если поэт создает связи *земных* с миром и друг другом – суверен, наоборот, толкает к утрате этих связей: его реальность пишется поверх мира живых и без соотнесенности с его внутренним порядком. Это знали *волшебники* всех времен: от поэтов и сказителей древности до Сергея Параджанова, Джима Джармуша или Урсулы ле Гуин (чего стоит здесь ее горько-ироничная повесть «Слова для леса и мира одно!»).

Итак, *поэтическое демиургично, а демиургическое поэтично*. И это по-своему роднит всех демиургов, делая их *волшебниками* – теми, кто неведомым образом преображает зримую реальность. Однако не менее важно, что при этом демиургическое разнонаправленно: *кратическая демиургия* (суверена) единолична и заряжена логикой смерти (не это ли роднит всех злых волшебников в истории сказок и не это ли обнажает оксюморон, лежащий в основе образа «доброго царя»?); *акратическая демиургия* (поэта) заряжена логикой (со)бытия и (со)участия (не это ли роднит «добрых волшебников» всех времен?).

Таким образом, эту разнонаправленность следует понимать именно как поляризацию, а ее полюса – как экстремумы исторического, философского и политического антагонизма. Там же, где поэтическое становится придворным, оно перестает быть собственно поэтическим. Поскольку основная задача суверена – монополия на образ мира, языки повествования о нем и имена его обитателей, поэт – его заклятый враг, а поэтическое (как система маршрутов акратических связей с миром за пределами теологии государства) – главная угроза его царству. Изгонять, вычищать, вымарывать, забывать поэтическое – такова работа слуг Левиафана, неважно, клерикального или секулярного. В диктатурах она находит выражение в репрессиях и цензуре; в латентно авторитарных системах «либеральных демократий» – в прогрессистском обесценивании и забвении языков, выходящих за пределы повседневности капитала и его бесхитростного быта (издалека эта логика захватывает и многие русскоязычные «независимые» медиа, равняющиеся на этот тренд и – под видом заботы о некоем воображаемом «народе» –

ревностно отстаивающие редукцию языка, образности и мысли до условного уровня В2 русского как иностранного). Однако общим для всех этих сюжетов остается одно: во всех них кратическое неизменно борется с поэтическим, оставляя после себя лишь выхолощенную и бесплодную материю пресного языка, способного только передавать информацию, но никак не будить мысль, воображение и страсть к участию в мире. Похоже, это одна из причин, по которым политически беспомощными оказываются не только узники артикулированных диктатур, но и декларативно свободолобивые сообщества за их пределами.

МАРИЯ РАХМАНИНОВА
ДЕМИУРГИЯ БЛИЗКИХ
МИРОВ...

Если поэт создает связи земных с миром и другим – суверен, наоборот, толкает к утрате этих связей: его реальность пишется поверх мира живых и без соотнесенности с его внутренним порядком.

Но как в таком случае возможны сценарии деятельного и солидарного участия в мире? И каковы в целом критерии *поэтического* как *политического* (в противовес пусть и мыслящему, но смиренному предстоянию перед кратической демиургией Левиафанов)? Ближе всего к ответу на этот вопрос подходит Паулу Фрейре в своей «Педагогике угнетенных»:

«Человеческое существование не может быть безмолвным, как и не может оно питаться ложными словами, а только лишь правдивыми – теми, с помощью которых люди трансформируют этот мир. *Существовать – по-человечески – значит называть мир, изменять его. Как только мир получает имя, он в свою очередь заново предстает перед назвавшими его как некая проблема и требует, чтобы они назвали его заново. Люди обретают свою человеческую сущность не через молчание, а через слово, работу и действительное-размышление.* [...] Однако диалог не может существовать в отсутствии глубокой любви к миру и к людям. Процесс называния мира, который представляет собой акт созидания и воссоздания, невозможен, если он не основан на любви. В то же время любовь – это фундамент диалога и сам диалог. Таким образом, он неизбежно становится задачей ответственных Субъектов и не может существовать при отношениях доминирования. Доминирование разоблачает патологию любви – садизм доминирующего и мазохизм подчиненного. Поскольку любовь – это проявление отваги, а не страха, любовь означает преданность другим. Неважно, где находятся угнетенные, акт любви – это приверженность их делу, то есть делу освобождения. И эта приверженность, будучи проявлением любви, предполагает диалог. Как проявление храбрости любовь не может быть сентиментальной; как акт свободы она не должна служить предлогом манипулирования. Она должна порождать другие акты свободы – иначе это не любовь. Лишь ликвидировав ситуацию



угнетения, можно восстановить любовь, которую эта ситуация сделала невозможной. Если я не люблю мира, не люблю жизни, не люблю людей – я неспособен вступить в диалог. И вместе с тем диалог не может существовать без скромности»¹⁰.

Итак, Фрейре примиряет разделенные в кратическом взгляде евромодерности «называть» и «изменять», устанавливая между ними связь целеполагания: *называть, чтобы изменять*. Это воссоединение делает по-настоящему возможным разрешение проблемы разделенности волшебства на созерцательное и деятельное, где первое исторически достается доброму волшебнику, знающему мир, но не слишком могущественному, а второе – злему, хладнокровно преобразующему мир, но не знающему его. Пожалуй, было бы правомерно назвать этот шаг подлинной эмансипацией, во-первых, волшебства как такового, в которой его экзистенциальное и языковое измерения обретают, наконец, выход к практическому измерению; а во-вторых, главного основания волшебства – поэтического: как от редукций к плоско-утилитарным кодам псевдодемократических медиа, так и от храмового языка диктатур с их репрессиями и цензурой, а также от безмолвия в оцепеневшем предстоянии перед ними.

При этом такое поэтическое не должно быть достоянием лишь избранных волшебников Хогвартса¹¹ (читай: выдающихся поэтов и гениев) – слабо или никак не связанных с общей реальностью мира как такового. Лишь высвобождение *поэтического* для всех обитателей мира – как открытия общего доступа к *волшебствованию* – может послужить, наконец, основанием для создания сообществами подлинно собственных языков, служащих пониманию мира и вдумчивому присутствию в нем. Главная отличительная особенность таких языков – ускользание от систем власти, открывающее маршруты для коллективного *поэтического* (а потому *подлинно политического*) воображения, подобно тому, как это делают племена Зомии, решающиеся на флюидную языковую идентичность ради сохранения собственной автономии и свободы¹². Такая встреча в языке за пределами его обезмысленных информационных/идеологических суррогатов – важнейшая из подлинных гарантий по-настоящему альтернативного политического бытия; действенная прививка от вируса власти, составляющая одну из ценных сторон антагонизма *земных* – хищным Левиафанам.

10 ФРЕЙРЕ П. *Педагогика угнетенных*. М.: Азбука-Аттикус, 2018. С. 55–56. Курсив мой. – М.Р.

11 Школа чародейства и волшебства Хогвартс – международное учебное заведение волшебников во вселенной «Гарри Поттера» Джоан Роулинг.

12 СКОТТ Дж. *Искусство быть неподвластным: анархическая история высокогорий Юго-Восточной Азии*. М.: Новое издательство, 2017. С. 353.