

Каблар Александр

18+

Александр Ковгар

Шизо-Нора

<https://litres.ru/74650503>

SelfPub; 2026

Аннотация

Сначала рука. Просто рука. Тёплая, с пятью пальцами, с морщинами на суставах, с мозолью на среднем от ручки. Рука, которая всю жизнь делала, брала, держала, писала, пожимала, гладила, сжимала в кулак, разжимала. Рука, которая знала, что она часть тела, а тело часть рода, а род часть вида, а вид часть потока, а поток часть того, чему имени нет.

А потом рука освободилась.

Раздался голос из тишины: — Алиса

— Я вздрогнула, осмотрелась вокруг, задремала передо был открыт файл с заметками.

Эта писанина скорее выделение, дефекация после банкета, где было много практических и теоретических вкусов. Поток дерьма, после многолетнего запора, вырывающийся за пределы установленных и положенных зон для дефекации. Размышления, пережёванные, переваренные и выделенные как продукт размышлений, без прибавочной стоимости, в бесформенной массе творческого недержания, непрерывным извержением мыслительной диареи.

Содержание

Конец ознакомительного фрагмента.

102

Александр Ковгар

Шизо-Нора

СОДЕРЖАНИЕ

АЛИСА И ШИЗО-НОРА. Страница 6

РАЗМЕТКА. Страница 11

GESTALT– ANALYSIS. Страница 151

ПОДКЛЮЧЕНИЯ. Страница 222

ИНТЕНСИВНОСТЬ. Страница 258

РИЗОМОРФНЫЙ ТЕХНО-ФЕОДАЛИЗМ 2061. Страница 303

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ. Страница 320

ВСТУПЛЕНИЕ

В данной работе присутствует художественная эротика, с целью раскрытия характеров героев и сюжета. Так же есть главы, где используются аллегории и вымышленные политические системы, где рассматриваются актуальные проблемы в фантастическом или фэнтезийном контексте, иногда в абсурдном и сюрреалистическом стиле.

Какой жанр у данного произведения? Я бы назвал его: «футуристически-аналитическим бредом». Это произведение один из разделов большой работы, под названием

«ХЪРЪНЯ». Данный бред – это футуристические размышления на эту тему привели меня к идее воображаемой платформы, что-то вроде эхо субъекта. «Эхорум» — это вымышленное место в сети интернет.

Гипотетически это загрузка своего образа в виртуальное пространство, где для каждого есть место для жизни, а законы и правила контролируются сетью. Виртуальный образ, на основе загруженных данных живёт в виртуальном пространстве вечно и взаимодействует с другими загруженными, стоит семьи, работает, что-то вроде виртуального клона. Живой человек пока жив может входить и смотреть как живёт его клон и вносить корректировки, подгружаться в сеть, добровольная матрица.

Размещение в сети себя как субъекта, загрузка памяти и образа с активной возможностью жить в сети как в городе, примеры таких проектов и предложения по созданию виртуального города. Что-то вроде *Мадарбург*а в *Minecraft*. Один игрок создал огромный детализированный город. Это тоже форма жизни в сети. Вокруг проекта сложилось сообщество, люди заходят, исследуют, иногда участвуют в ролевых сценариях (работа, квартплата и т.п.).

Каждый человек создаёт свой цифровой двойник — эхо. Эхо загружается в «Эхорум». Самоуправляемый виртуальный город, который живёт по собственным законам, непрерывно и вечно. Пока живой человек, вернее прототип жив, он может заходить в «Эхорум», наблюдать за жизнью своего

эха, корректировать его поведение, подгружать новые данные. После ухода прототипа эхо продолжает жить автономно как самостоятельная личность с сохранённым характером, ценностями и памятью.

«Эхорум» — это не бесконечный ландшафт, а город с архитектурой, районами, климатом. Есть центр, спальные кварталы, парки, рабочие зоны, культурные пространства. Архитектура по выбору, кто-то хочет неоклассику, кто-то биоархитектику, кто-то минимализм. Город растёт по мере заселения, новые районы появляются там, где они естественны для нового потока граждан.

Эхо, субъект, загруженный через психоаналитический процесс, станет симптомом, а симптом честнее любой автобиографии. Поэтому ядро загрузки — это не опросник, а аналитическая сессия, в которой прототип (живой человек) проходит через серию процедур, раскрывающих слои психики от поверхностных нарративов до до-символических потоков желания. «Эхо» — это не развлечение и не памятник. Это аналитический инструмент для живого. Прототип заходит в «Эхорум» и видит, что его эхо снова оказался в ситуации, где отстаёт свои границы и соглашается на то, что не хочет. Или его эхо третий раз разрушает отношения, которые только начали строиться. Или его эхо молчит в компании, хотя хочет говорить и молчит тем же образом, как молчит прототип в реальности.

Это работа зеркала, но не лакановского, где субъект узна-

ёт себя в образе и фиксируется, а шизоаналитического — где зеркало показывает не идентичность, а различие. Прототип видит не себя, а своего двойника, который достаточно похож, чтобы вызвать узнавание, и достаточно чужой, чтобы вызвать шок. Аналитический шок.

В психоанализе он называется пересечением фантазии, где субъект видит, как его фантазия, то, через что он структурирует реальность, работает без него, отдельно, как машина. И именно в этот момент становится возможным изменение. Эхо не обязан жить в одном районе, выполнять одну роль, держаться одной идентичности. Шизоаналитическая архитектура «Эхорум» позволяет — *Дерриториализацию*, эхо может покинуть свою зону комфорта, попробовать другую работу, другие связи, другой способ существования. Прототип наблюдает, что происходит с эхом, когда привычная структура снята:

– *Новые сборки* — эхо может включиться в новые машины желания. Например, эхо-одиночка может оказаться в коллективном творческом процессе и обнаружить, что его застенчивость была не свойством, а следствием конкретной сборки (тело + страх оценки + конкретный Другой). Без этого Другого застенчивости нет.

– *Линии ускользания*, эхо может сорваться, уйти с работы, разрушить связь, исчезнуть из района. Сеть не блокирует это, а *отслеживает как сигнал*: линия бегства активирована. Логос сообщает прототипу: «Ваш эхо пошёл по линии

ускользания. В реальности вы делали так трижды. Что произошло?»

Экспериментальная зона, я вовлечено развиваю фантазию... В «Эхорум» есть специальная территория «Лаборатория сборок», где эхо может испытывать альтернативные конфигурации личности:

- Что, если убрать фиксацию на отце?
- Что, если усилить поток, который прототип подавляет?
- Что, если собрать эха из других машин, не «я-которое-всегда-боится», а «я-которое-течёт»?

Прототип наблюдает результаты. Это не исправление человека — это *исследование того, из чего он сделан*, и того, чем он мог бы быть. Гваттари назвал бы это *экспериментализмом*, этикой не знания, а становления.

«Эхорум» в моей фантазии — это не цифровой рай, а аналитическая машина. Инструмент, в котором человек видит себя как процесс, а не как фиксацию. Психоанализ даёт глубину исследования симптома, повторение, бессознательное. Шизоанализ даёт широту исследования потоков, сборки, линии трансформации. Вместе они превращают эха из копии в зеркало, которое показывает.

Делёз и Гаттари в «Тысяче плато» вводят концепт тела без органов (Body without Organs) — тела, освобождённого от организации, от навязанной структуры органов-функций, открытого для потоков желания. Это не физическое тело, а виртуальное поле потенциалов.

Эхо в «Эхорум» — это буквально тело без органов, у него нет печени, нет сердца, нет гормонов. Но есть потоки, аффекты, желания, фиксации, линии бегства. И эти потоки реальнее в том смысле, что они видны, осязаемы, наблюдаемы, в отличие от тех же потоков в биологическом теле, где они скрыты под слоями привычки и самообмана.

Эхо показывает прототипу его тело без органов, то, как желание движется через него, какие органы-функции он навязал себе, какие потоки заблокированы. Это не замена тела, а аналитическое обнажение его скрытой структуры. Прототип, увидев свои машины желания в чистом виде, может вернуться к телу и пересобрать его не физически, а в способе жить. Но это футуристические фантазии без учета рисков, перейдем к экспериментам с погружением в это виртуальное поле.

АЛИСА И ШИЗО-НОРА

Спокойно ночи всем и увлекательных снов....

С мальчишкой строгой надо быть

И бить, когда чихает.

Покоя нету от него,

Он всех нас доконает.

Уа!

Уа!

Уа!

Уа!

Строга я с малым, коль криклив,

И бью, когда чихает.

Мы с перцем острым варим суп,

А он пусть привыкает.

Уа!

Уа!

Уа!

Уа!¹

Сначала рука. Просто рука. Тёплая, с пятью пальцами, с морщинами на суставах, с мозолью на среднем от ручки. Рука, которая всю жизнь делала, брала, держала, писала, пожимала, гладила, сжимала в кулак, разжимала. Рука, которая знала, что она часть тела, а тело часть рода, а род часть вида, а вид часть потока, а поток часть того, чему имени нет.

А потом рука освободилась.

Раздался голос из тишины: — Алиса...

— Я вздрогнула, осмотрелась вокруг, задремала ... передо был открыт файл с заметками.

— Я читаю заметки одного *психотерапевта прошлого*, размещенные в сети в 2025 г., и засыпаю... но еще в полудреме пытаюсь рассмотреть строки и собрать мысли...

¹ Кэрролл, Л. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл ; пер. с англ. Н. М. Демуровой ; стихи в пер. Д. Орловской, С. Маршака, О. Седаковой. — М. : Наука, 1990. — 368 с. — (Литературные памятники). — ISBN 5-02-012769-8

есть место, значит оно было обозначено, возможно это пустота ранее утраченного? Как формируется представление о утраченном, создаёт интенцию к желаемому образу и либидинально нагружает его?

Словно патолого-графист, препарируя мертвую речь, в попытках воссоздать взаимосвязь слов-органов и заключённую в них интенсивность, труд бесконечный и привлекательный, но постараюсь не перебирать тексты, а просто *прояснить для себя*, писать что-то потоковое и не структурируемое, не пытаюсь найти ответы, а наоборот, утратить что-то в поиске новых вопросов. Следуя идеям шизоанализа о творчестве и искусстве как как созданию групповых фантазмов, высвобождению интенсивностей и производству желания, где каждый акт — это не движение к цели, не реализация потребности, а производственный процесс, не поддающийся окончательной фиксации...

...

Разделенная, времени нить во множестве хроно-событий

В петле **повторений**, сплетающих узел вокруг пустоты.

Пустоты, обрамленной узлом и имеющей форму

Место в пространстве, экран как иллюзий платформу.

Творение, **образ** в подобии, в амбивалентности интенций

Мир представлений, во множестве интерференций

Под пристальными взорами, рожден был жест, во вне

Из безымянного ничтожества, во имя торжества.

В эхолокации аплодисментов, формировалось шоу:
Случайное событие, в отражении звуковых волн.
С прологом и развязкой неизбежной для живых
В пределах сцены, под взорами желающих других.

...

Это заметки одного сумасшедшего и с умом шедшего, по страницам различных философских и психоаналитических взглядов прошлого. Нужно ли название данным заметкам? Возможно, и если будет им название, то пусть оно выпирает из общего потока строк, как фигура из фона.

Что это? Анализ подключений в диалектике? Гештальт формирования фигуры из фона? Метафоры и образы с их закономерностями...

... **«АНТРОПОЛОГИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЙ»**

Эта писанина скорее выделение, дефекация после банкета, где было много практических и теоретических вкусоностей ($\approx$). В этом тексте нет задачи, разобрать (I) чья теория или концепция верная ($\diamond$) или нет, кто прав, а кто нет, здесь просто неструктурированный, местами обрывистый, поток рассуждений, не опирающийся на упомянутых учёных, но возникший на основе их влияния (A). Поток дерьма, после многолетнего запора, вырывающийся за пределы установленных и положенных зон для дефекации. Размышления, пережёванные, переваренные и выделенные как продукт размышлений ($\odot$), без прибавочной стоимости (+), в бесформенной массе творческого недержания, непрерывным извер-

жением мыслительной диареи.

...

Я сплю и вижу сон или это не сон, а сон был прежде...

Алиса стояла перед холстом, и он действительно был длиннее коридора в Зазеркалье и продолжительнее чаепития у Безумного Шляпника: 51,2 на 114,2 дюйма это как падение длинною в жизнь. И это не просто размеры — это масштаб инверсии, перспектива здесь не ведёт взгляд к точке схода, а рассыпается, как конфетти, и заставляет смотреть сразу во все стороны, чтобы не упустить ни одной детали. Из всех сторон пространства вылетают какие-то странные символы, обозначения: (⊙); (→); (⋄); (#); (I), а еще одни и те же буквы: (I); (S); (R)... Алиса пока не понимает, что это значит.

Холст будто говорил: «Здесь нет главного плана. Здесь всё — главный план». И в этом вся логика он не отменяет структуру, он переворачивает иерархию внутри неё.

Алиса, падая в нору, успевает примерить на себя десяток новых «я». Это и есть карнавальная логика, падение — это и есть примерка. Ты не знаешь, кем станешь внизу, но ты точно знаешь, что станешь кем-то другим. И каждый новый образ — это не предательство себя, а способ добраться до себя, через примерку, через игру, через временное «не я».

Это похоже на труды Рабле — это как раз такая нора, огромная, яркая, шумная. В неё можно падать долго, и пока

падаешь можно быть кем угодно. А когда приземлишься, ты уже не тот, кто прыгнул. Ты тот, кто прошёл через вихрь и вышел с новым узором на одежде.

Алиса смотрела на холст, и ей казалось, что если долго смотреть, то краски начнут двигаться, и из этого движения проступит не хаос, а новый порядок. Не тот, что был раньше, а тот, который возможен только после карнавала. И этот порядок не про «всё правильно», а про «**допустим...**».

Она улыбнулась. И ей вдруг стало понятно, терапевтический процесс — это тоже своего рода карнавал. Не каждый день, не всегда, но в те минуты, когда рамка слегка ослабевает, чтобы дать место тому, что раньше не имело голоса. И в эти минуты происходит самое важное, остаток перестаёт быть врагом и становится материалом для нового гештальта.

А холст продолжал переливаться красками, и Алиса знала, что теперь она видит не просто картину, а карту возможного, допустимого. Карту того, как можно быть иначе, как можно позволить невыносимому танцевать, как можно дать телу говорить, как можно вместе с кем-то пережить волну и выйти из неё не разрушенным, а пересобраным.

РАЗМЕТКА

(☉)

У края гигантских часов, чьи стрелки не отсчитывают минуты, а гонят вперёд сам поток бытия, тот самый #, что здесь, в Стране Чудес, вовсе не линия, а живая река, которая од-

новременно и расширяется, и проявляется, будто каждый её всплеск — это новое «я» мира.

В этом потоке нет привычных нам «*внутри*» и «*снаружи*»: они тут тают, как леденцы в горячем чае, оставляя лишь смутное, едва уловимое желание, то самое неясное томление, что тянет Алису всё дальше по кроличьей норе.

Это и есть превращение одиночества в единство, а после множественность (молярного в молекулярное), из одной-единственной капли ноуменального рождается целый океан феноменального шума, пёстрый, немного нелепый, но бесконечно живой.

Перед Алисой дверь, на ней написано: «*Завод «ОАО Карнавал»»*».

А теперь давайте заглянем в этот странный завод, что будто бы вырос посреди Страны Чудес, не из кирпичей, а из парадоксов.

Представьте себе два цеха одного предприятия (А), два разделенных (I) участка производства, а между ними, промежуточный цех (◇), соединённый лентами конвейеров, которые бегут, словно ленты из шляп Безумного Шляпника, не по прямой, а с завитками и петлями.

Первый цех — это «Эрос». Он гудит, как улей, и поставляет на конвейер то самое сырьё ($\approx$), но не муку и не дрожжи, а чистую энергию, из которой тут лепят пирожки с начинками, о которых лучше не спрашивать вслух: ведь каждая начинка — это тайна, спрятанная под корочкой.

Конвейер переполняется этими пирожками в соответствии с представлениями (⊙), и напряжение растёт, как градус бесед на чаепитии. Линия перегружена (стонет, страдает, требует разрядки), то есть отправки партии дальше, в цех номер два — это «Танатос».

И вот эта отправка (→) приносит странное, почти озорное удовольствие (◇). Линия облегчённо вздыхает, освобождается, и на миг образуется пустота, не мрачная, а лёгкая, как пространство после того, как из комнаты вынесли слишком много мебели. Это и есть разгрузка, рождение отсутствия интенсивностей. Будто кто-то на секунду выключил все линии, и все ушли на перекур, отключились цвета, и мир стал чёрно-белым, но оттого не менее настоящим.

Но стоит поставкам сырья (≈) прекратиться и на заводе воцаряется голод. Пустые места на конвейере кричат громче любых сирен. Это пустота утраченного процесса, дыра там, где только что кипела жизнь. И тогда желание вспыхивает с новой силой, не как каприз, а как необходимость, как требование самой машины: *«Дай мне работу, иначе я заржавею!»*

По этим простым линиям бежит скромный ассортимент продукции (⊙), ровно столько, чтобы всё шло гладко, без лишних поломок. Из «Эроса» приходит то, что требует переработки и точной отправки по маршруту.

И тут метафора делает кувырок, как Алиса в падении. Представьте контейнер, где первичный бульон, хранящий в себе всю информацию о структуре форм, все вперемешку,

для сборки различных видов и другие комплектующие для разных сборок и цехов. Первое аккуратно раскладывают по формам, словно готовят партию особенных пирожков, и отправляют в «Танатос». А что с ними делают дальше — это тайна за семью печатями.

Я, как ваша проводница по этой фабрике абсурда, знаю только первые цеха и то не до конца, ведь тут происходит столько процессов, что голова идёт кругом, а цифры путаются с буквами.

А если бы мы захотели заглянуть на более сложные линии с ЧПУ, с зонами хранения, с тайными переходами и потайными дверцами, нам бы понадобился не просто путеводитель, а целая энциклопедия чудес. Ведь эти линии устроены так хитро, что даже Белый Кролик, будь он инженером, только покачал бы головой и пробормотал: *«Это выше моего понимания!»*

Так и живёт этот завод, между напряжением и облегчением, между переполненностью и пустотой, между тем, что приходит из «Эроса», и тем, что уходит в «Танатос». И в этом вечном движении вся суть потока ($\approx$). Он не просто течёт, он творит мир заново с каждым оборотом конвейера, превращая ноуменальное в феноменальное, а тайну в историю, которую можно рассказать за чашкой чая, даже если время на часах всегда показывает шесть. Линия производства, наполнение (загрузка) и опустошение (разгрузка). Смерть как высвобождение интенсивности, распад формы жизни. Жизнь

как удержание и поглощение интенсивности, для производства, расширения и роста молярной системы.

Так и крутятся шестерёнки Страны Чудес: жизнь собирает формы и удерживает интенсивность, чтобы производить и расти. Смерть ломает формы и высвобождает интенсивность, чтобы она могла перетечь в новое. А между ними тот самый поток ($\approx$), который не спрашивает, хорошо это или плохо, а просто течёт, превращая одно в другое, как река, которая сегодня строит плотину из веток, а завтра сносит её волной.

Один из инженеров завода поведал Алисе об идее Гваттари и Делёза, где поток — это *«Машина-орган подключена к машине-источнику. Одна излучает поток, который прерывает другая. Грудь-машина, производящая молоко, а рот-машина, к ней присоединённая»*.

— Желающая машина, — говорил немного чудаковатый инженер, — производит поток желания из самой себя, как чайник, который не просто кипятит воду, а из собственного пара лепит новые чайники, а те, в свою очередь, свои собственные заварочные чайнички, и так до бесконечности, пока вся кухня не оказывается заставлена посудой, которая сама себя заваривает.

Алиса на мгновение усомнилась, что он инженер. Скорее повар. Но продолжала слушать.

— И вот эта кухня, не кухня, а многофункциональная вселенная, где каждая машина цепляется за другую, как звенья

цепи на часах Белого Кролика. Тянешь за одно, звенит другое, а третье и вовсе начинает играть мелодию, которой никто не заказывал. Машины не ждут, пока их включают, они уже включены, всегда включены, с того самого момента, когда мир сказал первое *«хочу»* и обнаружил, что *«хочу»* — это не просьба, а двигатель. За всем этим шумом и рассказами инженера-повара-музыканта стояла тень Ницше, который, в отличие от своих коллег, настаивал, что воля к власти — это не воля к господству, не амбиция Червонной Королевы, что кричит *«Отрубить ему голову!»* направо и налево. Нет. Это воля влечения, как сила, которая владеет человеком в гораздо большей степени, чем человек полагает, будто владеет ею.

Это как если бы Алиса думала, что она управляет собственным ростом, откусывая от пирожка *«Съешь меня»*, а на самом деле пирожок управлял ею, где каждый кусочек — это воля, которая присваивает себе то, что снаружи, втягивает в себя то, что отличается, чужое, странное, непохожее и от этого становится больше, но не в размере, а в напряжении.

И здесь Ницше делает кивок в сторону Шопенгауэра, того самого философа, что сидит, словно Гусеница на грибе, и, затачиваясь кальяном, разглагольствует о двух сторонах реальности. Одна сторона — это мир, который мы воспринимаем, мир картинок, запахов, звуков и чаепитий, мир, где Алиса видит замок и думает, что понимает, что видит. Другая сторона — это Воля, бессознательная, слепая, упрямая сила, что ворочает всеми явлениями природы и всеми чело-

веческими жизнями, как невидимая рука, которая снаружи не видна, но изнутри — это единственное, что по-настоящему есть.

Шопенгауэр говорит:

— Всё, что вы видите, — это лишь обратная сторона медали. А на лицевой расположена Воля, и она слепа, как крот в саду Шалтая-Болтая.

Алиса стояла в недоумении, не понимая, ни о чём они говорят, ни зачем они это делают, ни чего им от неё нужно. Её переполняло раздражение, нечто, что витает, но ещё не имеет формы, чтобы за него можно было уцепиться.

Но если вернуться к нашему заводу, к тому самому промежуточному цеху (◇), что стоит между «Эросом» и «Танатосом», то картина будет примерно такой.

В этом цехе нет ни таблички «Вход», ни таблички «Выход». Есть только конвейеры, которые приходят оттуда, куда никто не смотрит, и уходят туда, откуда никто не возвращается. А посередине абстрактная машины. Не станки, не прессы, не печи, а именно машины-желания. Они не ждут сырья ($\approx$), они его жадно втягивают, и втягивая, производят из самих себя новое желание, как если бы станок, прежде чем штамповать детали, сначала штамповал собственное желание штамповать. И это желание не абстракция, не метафора для красивого текста, а самый что ни на есть рабочий процесс. Оно пульсирует, гудит, нагревается, перегревается и требует, требует! Чтобы что-то было сделано, отправлено,

переработано, присвоено.

Здесь, в этом цехе, воля Шопенгауэра обретает инженерное воплощение, она не идея в книге, а давление в трубе, которое не спрашивает разрешения, а просто давит. И воля к власти Ницше — это не лозунг, а режим работы линии. Втягивание чужого, присвоение, преобразование, отправка дальше. Машина не «хочет» в человеческом смысле, она работает так, что не работать не может, и эта невозможность остановиться и есть желание.

А что именно происходит внутри этого промежуточного цеха, на каких маршрутах, через какие клапаны и фильтры проходит поток, — это, как говорила Гусеница, пока *«не ясно»*. Но мы ведь и не обязаны видеть весь завод целиком, чтобы понимать, конвейер крутится, давление растёт, и кто-то, или что-то должен принять решение, куда отправить следующую партию.

(→)

— Воля как интенция, но чья интенция (→)? — задалась этим вопросом Алиса.

— Представьте, что мы с вами шагнули в кроличью нору, где даже воля не просто шагает, а делает реверанс перед вопросом: «А чья это, собственно, воля?»

Воля здесь, будто пирожное «Съешь меня», она становится интенцией, только когда кто-то её замечает. Но едва вы успеваете спросить: «Чья же это интенция?», как стрелка часов подскакивает, и вопрос уносится вихрем дальше к хит-

росплетениям структур, что переглядываются друг с другом, словно карты в колоде Чеширского Кота. Кто кого переиграет, кто над кем возьмёт верх? Это и есть танец господства и влияния, изящный, но беспощадный.

И вот, едва вы успеваете перевести дух, как этот танец неизбежно подводит вас к дверце с надписью «Желание». А за ней тень Фрейда, который, поправляя пенсне, тихо произносит:

— «Судьба влечений может быть...» — и замолкает, будто ждёт, что вы сами допишете эту фразу, пока часы бьют тринадцать, а логика кружится в вальсе с абсурдом.

Следуя за его рассуждениями, Алиса открывает его статью, лежащую на столике рядом с дверью. «Судьбы влечений»:

- *Превращение в противоположное.*
- *Обращение на собственную личность.*
- *Вытеснение.*
- *Сублимирование».*

*Принимая во внимание те мотивы, которые не дают возможности влечениям прямо проявляться, можно рассматривать судьбу влечений как своего рода отражение, защиту индивида против открытого проявления этих влечений.*³

Алиса уснула, а, проснувшись (а может, и нет — это сон или нет, но здесь это неважно), она оказалась у двух дверей

³ Фрейд З. «Влечения и их судьбы». В кн.: З. Фрейд. Психология бессознательного. – М.: «Фирма СТД», 2006. – С.81-109.

в Зазеркалье.

На одной — золотая табличка с гордой надписью «*Cogito, ergo sum*» — «Мыслю, следовательно, существую». За ней Декарт, строгий, собранный, будто только что отложил перо и теперь смотрит на мир сквозь лупу сомнения:

— Декарт: «*Я могу усомниться во всём, но не в том, что я мыслю. А значит, я есть*»⁴.

Для него человек — это прежде всего разум, тонкая игла, которая прокалывает туман неопределённости и нащупывает хоть какую-то опору в словах «я мыслю». Но стоит чуть повернуть голову и взгляд упирается во вторую дверь. Она не такая нарядная, её будто кто-то исцарапал, а поверх старой надписи нацарапали новую: «*Desidero, ergo sum*» — «Желаю, следовательно, существую». И за этой дверью Лакан, который словно подмигивает из полумрака и тихо говорит:

— Лакан: «*А что, если главная опора не в мысли, а в желании? Что, если именно оно тот самый нерв, по которому бежит ток существования?*»⁵.

В Стране Чудес эти две фразы звучат почти как заклинания, и каждое из них собирает человека по-разному.

⁴ Декарт Р. Рассуждение о методе // Декарт Р. Сочинения: в 2 т. / [сост., ред. В. В. Соколова]; пер. с лат. и фр. С. Я. Шейнман-Топштейн и др. — М.: Мысль, 1989. — Т. 1. — С. 268. — (Философское наследие). — ISBN 5-244-00023-3.

⁵ Лакан Ж. Семинары. Книга 7. Этика психоанализа (1959–1960) / Ж. Лакан; пер. с фр. А. Черноглазова. — М.: Гнозис; Логос, 2006. — 416 с. — ISBN 5-8163-0037-7. — С. 406.

Декартовское «*cogito*» строит из субъекта башню из слов и сомнений, а он стоит на вершине, оглядывает горизонт и говорит: «*Я вижу, я понимаю, значит, я здесь*».

Это рациональный, сомневающийся субъект, будто Алиса, которая всё время переспрашивает: «*А точно ли это кролик? А точно ли он куда-то спешит? А точно ли я должна за ним бежать?*»

Лакановское «*desidero*» рушит эту башню и ставит на её место вихрь. Здесь человек определяется не тем, что он знает, а тем, чего ему не хватает, к чему тянется, чего хочет даже если сам не может назвать это желание. Это чувствующий субъект, полный эмоций, как будто Алиса вдруг перестала спрашивать «*почему?*» и просто почувствовала: «*Мне нужно туда, мне нужно это, даже если я не понимаю, что именно*».

Акцент смещается с холодного «я знаю» на горячее «я хочу», и именно эта тяга, эта нехватка становится доказательством существования.

Получается, вместо «я мыслю, следовательно, я существую» звучит новое, чуть хрипловатое заклинание: «*desidero ergo sum*». И в этом переходе целая перемена декораций. Из кабинета философа с томами и чернильницами мы попадаем на шумную площадь, где желания сталкиваются, переплетаются, кричат друг на друга, и сам этот гул и есть доказательство, что кто-то здесь есть, кто-то живёт, кто-то хочет.

И если вдуматься, то в аналитическом кабинете это слыш-

но особенно ясно. Когда клиент говорит: «*Я не понимаю, почему я так делаю*», — это ещё эхо декартовского «*cogito*», разум пытается нащупать логику, найти причину, выстроить объяснение. Но когда вдруг прорывается: «*Я просто не могу без этого, я схожу с ума, когда этого нет*», вот тут и вступает в силу лакановское «*desidero*». Желание заявляет о себе громче любой логики, и именно в этой точке человек ощущает себя по-настоящему живым.

Так и кружатся в воздухе эти два заклинания. Одно собирает человека из мыслей и сомнений, другое из желаний и нехватки. И в Стране Чудес, где логика любит переворачиваться вверх тормашками, второе порой звучит куда громче, потому что желание, как ни крути, всегда немного громче мысли.

— Алиса: «*В эту дверь я и войду с вашего позволения...*»

Лакан, будто Чеширский Кот, перетасовал карты и разложил веером, демонстрируя их все вместе. Лакан доставал карты по одной и рассказывал.

1) *Нарциссический — эротическое самолюбование.*

Это когда желание смотрится в зеркало и не может налюбоваться собой — совсем как Алиса, которая то вырастает, то сжимается, и всякий раз замирает, разглядывая свои новые пропорции:

— Алиса: «*А теперь я себе нравлюсь? А теперь?*»

В этом режиме желание питается собственным отражением, оно не столько хочет чего-то внешнего, сколько хочет

быть красивым в собственных глазах. Это не просто любовь к себе — это эротика самовосприятия. Желание как танец с собственным образом. И в терапии это часто звучит так:

— Клиент: *«Я хочу, чтобы мне было хорошо от того, какой я есть»*, и это не пустое тщеславие, а попытка собрать себя из фрагментов, которые хоть немного приятно узнавать.

2) *Диалогический, или гетерологический, когда желание становится признанным, только когда оно выражено для Другого.*

Здесь желание не живёт в одиночестве. Оно словно шепчет:

— Желание: *«Я есть, только если ты меня слышишь»*.

Как Белый Кролик, который не просто спешит, а спешит быть замеченным, его спешка — это просьба о признании. В этом режиме желание требует свидетеля. Без взгляда Другого оно будто растворяется в воздухе. В кабинете это проявляется в паузах, в том, как клиент смотрит на терапевта, проверяя:

— Клиент: — *Ты видишь, что я сейчас хочу сказать? Ты понимаешь, что мне важно?*

Признание Другого — это не одобрение и не похвала, а простое:

— Другой: — *Я вижу твоё желание.*

И этого часто достаточно, чтобы оно обрело вес и перестало быть призрачным.

3) *Онтологический, когда желание выражает неудовле-*

творённостью реальностью и тягу к тому, что превосходит её.

Это желание, которое не хочет просто *получить* устроиться в мире, а хочет прорваться сквозь него. Как если бы Алиса, устав от чаепитий, вдруг поняла:

— Алиса: — *Мне мало этой комнаты, мне нужен весь сад, весь лес, весь мир за последней изгородью.*

Здесь желание — это онтологическая тоска, не по конкретной вещи, а по чему-то большему, что делает реальность недостаточно реальной. В терапевтической работе это может звучать так:

— Клиент: — *Всё как будто не то, всё как будто мелкое.*
Это не каприз, а глубокая нехватка, желание как способ сказать:

— Клиент: — *Мир, каким он есть, меня не устраивает, я хочу чего-то, что его превосходит.*

Лакан продолжал...

4) *Квазитрансцендентальный, когда объект желания всегда идеальный объект, и он недостижим в полной мере.*

В этом режиме желание всегда смотрит чуть выше, чуть дальше, чем может дотянуться рука. Его объект как та самая улыбка Чеширского Кота, она есть, но её нельзя потрогать, нельзя положить в карман, нельзя предъявить как доказательство. Идеальный объект желания — это не конкретная цель, а горизонт, который отодвигается с каждым шагом.

— Желание: — *Если я получу это, станет хорошо,* — но

как только получаешь, оказывается, что «*хорошо*» уже сдвинулось чуть дальше. В терапии это часто проявляется в бесконечных «*если бы только...*»: если бы я был умнее, если бы у меня были деньги, если бы меня любили... И дело не в том, что человек не умеет радоваться достигнутому, а в самой структуре желания, оно устроено так, что его идеальный объект принципиально недостижим.

5) *Символический, когда желание, чтобы проявить себя, должно быть выражено в языке.*

Наконец, желание стучится в дверь языка и просит:

— Желание: «*Назови меня*».

Без слова оно остаётся смутным шевелением, тенью, намёком. Но как только оно облекается в фразу, даже неловкую, даже сбивчивую, оно становится реальным. Как если бы Алиса пыталась объяснить Гусенице:

— Алиса: — *Я не знаю, кто я сейчас, но я попробую сказать, чего я хочу*, — и в самом этом «*попробую сказать*» рождается субъект. В терапевтическом поле это ключевой момент, когда клиент находит слова для своего желания, оно перестаёт быть разрушительной силой и становится тем, с чем можно работать. Язык не убивает желание, а даёт ему форму, в которой оно может быть услышано, понято и, возможно, трансформировано.

И самое удивительное, что эти пять режимов не стоят отдельными комнатами с запертыми дверями. Они плавно перетекают друг в друга, как карты в веере Чеширского Кота,

как коридоры в Зазеркалье. Нарциссическое самолюбование ищет взгляда Другого (диалогический), взгляд Другого подсвечивает нехватку реальности (онтологический), нехватка указывает на идеальный, недостижимый горизонт (квази-трансцендентальный), а чтобы удержать этот горизонт и не рассыпаться в отчаянии, желание должно найти слова (символический).

Лакан считал, что понять человека и общество вне расшифровки его желаний невозможно⁶.

И вот Алиса куда-то падает или летит, где обнаруживает не комнату с дверцами, а фабрику, но не обычную фабрику, а такую, где никто никогда не спрашивает: «Кто тут начальник?» и «Что мы производим?»

И Гусеница, затягиваясь кальяном, пытается объяснить ей, что такое желание:

— Гусеница: — *Желание, дорогая моя, — это не то, что ты думаешь. Ты, наверное, полагаешь, что желание — это когда ты хочешь пирожок? Или когда хочешь стать маленькой? Или, когда хочешь найти выход из сада? Ничего подобного. Желание — это не про «хочу» и не про «пирожок». Это вообще не про тебя.*

⁶ Лакан Ж. Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа. — М.: Логос, 1998. Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. — М.: Логос, 1999. Лакан Ж. Семинары. Книга 5. Образования бессознательного. — М.: Логос, 2002. Лакан Ж. Семинары. Книга 7. Этика психоанализа. — М.: Логос, 2006. Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основных понятия психоанализа. — М.: Логос, 2004.

И тут Алиса, разумеется, возмутилась:

— Алиса: *«Как это не про меня? Ведь это же я хочу!»*

Но Гусеница только выпустила кольцо дыма в форме во-просительного знака и продолжила:

— Гусеница: *«Видишь ли, у желания нет ни того, кто желает, ни того, чего желают, ни того, зачем желают. Нет субъекта, нет объекта, нет цели. Желание — это просто процесс, как когда конвейер крутится, он не «хочет» произвести пирожок, он просто крутится. И в этом кручении, в этом акте производства и есть желание».*

И тогда Алиса, которая к этому моменту уже привыкла, что в Стране Чудес всё устроено шиворот-навыворот, спросила:

— Алиса: — *То есть, если я просто иду по дороге, это уже желание? А если капает вода из крана? А если гусеница грызёт лист?*

И Гусеница кивнула с таким видом, будто Алиса наконец-то сказала что-то умное:

— Гусеница: — *Именно. Любое делание, любое действие, любое производство — это желание. Не потому, что кто-то «хочет», а потому что сам процесс и есть желание. Оно прерывистое, знаешь ли, то бьёт ключом, то спотыкается, то замирает на полпути, будто забыло, куда бежало. Как Белый Кролик, который то несётся стрелой, то останавливается и шарит по карманам — вот это и есть ритм желания, рывок, пауза, рывок, пауза.*

А Делёз и Гваттари, присутствующие в гостях, на чаепитии у Безумного Шляпника, уселись по обе стороны от Алисы и в один голос заявили: — *Дело в том, дорогая, что желание — это не привилегия живых. Это не ваш человеческий монополизм, не ваше эксклюзивное право. Вся объективная реальность от падающего листа до сталкивающихся галактик — это тоже желание. Потому что всё, что что-то делает, что-то производит, что-то связывает с чем-то, уже желает. Не в том смысле, что «хочет», а в том, что работает, производит, соединяет. У желания не существует ни субъекта, ни объекта, ни цели. Любое производство, любое действие и делание можно назвать желанием. Это позволяет связать его не только с живыми существами, но и с любыми процессами, происходящими в объективной реальности⁷.*

И Алиса, которая к этому моменту уже совсем запуталась, но притворилась, что понимает, сказала:

— То есть, если я правильно поняла, желание — это не то, что внутри меня тянется к чему-то снаружи, а просто то, что повсюду, что всегда уже работает, всегда уже крутится, всегда уже производит — даже если никто не спрашивает зачем?

И Шляпник, который до этого молчал и лишь нервно пересчитывал чашки, вдруг стукнул по столу и крикнул:

⁷ Deleuze G., Guattari F. L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie / G. Deleuze, F. Guattari. — Paris : Les éditions de Minuit, 1972. — 494 p.

— Именно! Именно это я и говорил на прошлом чаепитии! Только никто не слушал!

А Мартовский Заяц добавил тихо, словно сам себе:

— Желание без субъекта — это как улыбка без Кота. Она есть, а того, кому она принадлежит нет. Но она работает, улыбается, производит эффект. И это, пожалуй, единственное, что по-настоящему существует.

И Алиса, выходя из-за стола, подумала:

— Как странно. Я всегда считала, что желание — это моё, личное, про меня. А оказывается, оно про всё. Про весь этот безумный, прерывистый, бесконечно работающий мир, который не спрашивает разрешения, чтобы производить, и не нуждается в том, чтобы кто-то стоял и говорил:

— Я желаю. Желание просто есть. Как шум за стеной, как гул машины в соседнем цеху, как скрип половицы. Оно не принадлежит никому и именно поэтому принадлежит всему.

Что это за клубок или узел?

С одной стороны, этот узелок словно спасательный буй в потоке наслаждения, что не даёт утонуть в собственном удовольствии. Потому что бесконечное наслаждение, как бесконечный чай у Безумного Шляпника. От него можно лопнуть, как перечная мятная конфета, которая всё тянется и тянется, пока не затянется на шее. Узел держит не даёт потоку разбушеваться, не даёт наслаждению стать бездонным колодезем, в который падаешь, но не выпадаешь. Это узел-страж, узел-нянька, который говорит:

— Узел: — Достаточно, дорогая, ещё кусочек и тебя разорвёт. С другой стороны, этот же узел и удавка ($\diamond$), которая затягивается на горле потока, как галстук, который Чеширский Кот завязал так хитро, что никто не помнит, то ли он украшает, то ли душит. Удавка создаёт напряжение, поток ($\approx$) зажимается, сжимается, как дыхание Алисы, когда она пробует протиснуться в слишком узкую дверцу. И чем сильнее стремление куда-то ($\rightarrow$) протиснуться, тем крепче затягивается удавка. Хочешь вперёд, а тебя тянет назад, тянешься к чему-то, а петля держит крепче, словно кто-то дёргает за поводок и приговаривает: «Куда же ты, милая, тут же правила!»

Поток подавленной, ограниченной энергии ($\approx$) втискивается в узел удавки ($\diamond$), и вот что получается, чем отчаяннее рвёшься к желаемому ($\rightarrow$), тем крепче узел впивается, как корсет, который Красная Королева зашнуровала на мне так туго, что каждое «хочу» отдаётся удушьем. Страсть к цели превращается в поводок, а поводок в петлю.

А между тем мир ограниченного опыта, тихо шурша, переодевается в реальность, то есть в иллюзорную игру, в которую мы играем с таким серьёзным лицом, будто она настоящая. Как будто кто-то расставил декорации, повесил занавес и сказал: «Вот ваш мир, живите», и все послушно начали жить, не замечая, что за кулисами шепчутся плотники и кривляются бутафоры. Реальность здесь — это карточный домик, в котором мы сидим с таким видом, будто это камен-

ный замок.

И в процессе становления психики, того самого долгого и странного превращения, когда из сырого комочка желания лепится нечто, способное ходить, говорить и притворяться нормальным, общество и культура, словно две старые тётушки с ужасно серьёзными лицами, завязывают узел за узлом. Каждый узел — это ограничение, каждый узел — это правило, каждый узел — это табличка означающая. «По траве не ходить», «Слишком громко не смеяться», «Желать только то, что разрешено». Эти узлы вяжутся для благоразумного взаимодействия, чтобы люди не кусали друг друга за ноги, не выли на луну в неположенное время и вообще вели себя прилично, как на званом ужине у Королевы, где нельзя чихать, пока тебе не разрешат.

И то, что зовётся законом, — это и есть самый крепкий узел, самая тугая удавка, запрет, ограничение, правило, написанное крупными буквами на дверце, через которую хочется пройти. «Нельзя», первое слово, которому учат ребёнка, и последнее, что слышит желание, прежде чем затянуться в узел и превратиться в симптом (в духе психоаналитической трактовки формирования симптома у Фрейда и Лакана. Но без этих узлов, как без стен в коридоре Страны Чудес, никуда не дойти, только кружить по одному месту, пока не утонешь в собственном потоке.

Всё происходящее не даёт ответов на вопросы Алисы, а, напротив, создаёт нехватку, непонимание и интерес. С каж-

дой встречей и беседой в Алисе рождается множество новых вопросов, и это множество вопросов формирует такое же множество новых встреч и новых бесед.

(♦)

Когда Алиса, выбравшись из кроличьей норы, наконец-то присела отдохнуть, она заметила на столе у Шляпника верёвку с петлёй на конце и спросила:

— Алиса: — *А это зачем?*

— Шляпник: *это, дорогая, — удавка, — ответил Шляпник, ничуть не смутившись. — Но не та удавка, что ты думаешь. Я имею в виду философию индуизма, а если точнее — Кашмирский Шиваизм. Паша (Pāśa), часто переводимое как «петля» или «лассо», является сверхъестественным оружием, изображённым в индуистской иконографии». Абхинавагупта описывает этот процесс посредством 36 таттв - элементов или категорий⁸.*»

Алиса скептически посмотрела на верёвку и подумала, что верёвка есть верёвка, но вслух говорить не стала, в Стране Чудес это обычно ни к чему хорошему не приводит.

— Шляпник продолжил: завязывая петлю с видом знатока,

— Пашу, часто переводится как «петля» или «лассо». *Это сверхъестественное оружие, которое можно встре-*

⁸ Абхинавагупта. «Парамартха-сара» («Сердцевина высшей истины») / авт. публ.: М. С. Денисова, Ю. В. Денисов // История философии. 2004. № 11. С. 185-208.

тить в индуистской иконографии: божества держат его в руках, и никто особенно не уточняет, украшение это или орудие наказания» (Википедия: Rāśa в индуистской иконографии).

— Мартовский Заяц: — *А Абхинавагупта*, — вставил Мартовский Заяц, который до этого делал вид, что спит,

— *описывает весь этот процесс через тридцать шесть таттв* (Абхинавагупта, «Тантралока»).

— Алиса: — *Тридцать шесть чего?* — переспросила Алиса.

— Мартовский Заяц: — *Таттв*, — повторил Заяц с видом профессора.

— Элементов, категорий, строительных блоков мироздания. Представь себе кубики, из которых сложен весь мир, но не просто кубики, а ещё и категории метафизики одновременно. Каждый кубик логически вытекает из предыдущего, как домино, толкнул один и вся цепочка разворачивается, будто Абсолютная Идея у Гегеля решила прогуляться по Лестнице Сущего. Вселенная, дорогая Алиса, есть не что иное, как отражение дедукции категорий. Мир — это вывод, к которому пришла философия, и этот вывод оказался настолько убедительным, что обрёл плоть.

Алиса попыталась представить себе вселенную как дедуктивное умозаключение, и ей стало немного не по себе, будто кто-то доказал её существование от противного.

— Шляпник: — *А дальше*, — подхватил Шляпник,

— эти таттвы начинают взаимодействовать, умножаются, дифференцируются, ветвятся, как дороги в саду, из которых каждая ведёт куда-то, но не туда, куда ты хотела. И вот из этого хаоса взаимодействий появляются индивидуальные, ограниченные сущности, такие, как ты, я, Белый Кролик и даже Соня, но это не точно. Но при этом у них есть и коллективное существование, они части единого существа, как клетка часть живого организма. Это не просто толпа на площади, а одно существо со своей собственной определённой экзистенцией. Как Страна Чудес, в которой каждый житель безумен по-своему, но все вместе они образуют нечто, что безумно по-своему, только уже целиком.

Здесь Алиса, которая уже начала привыкать к логике Страны Чудес, решила задать вопрос:

— Алиса: — *А если эти удавки всех закабаляют, то, значит, нужно от них избавиться? Освободиться?*

И тут за столом повисла пауза такой плотности, что даже Соня приоткрыла один глаз.

— Шляпник: — *Вот тут»,* — сказал Шляпник медленно и с нажимом, — я должен остановиться. Исследуя этот вопрос, я заметил невероятное множество подмен в смыслах и призывов к какому-то освобождению, избавлению, через призму протестных взглядов авторов, публикующих множество статей. Все они кричат: «Освободись! Избавься! Сбрось удавку!», но никто не спрашивает, а для чего эта удавка есть? Зачем она существует? Может быть, она не просто держит,

а ещё и держит вместе?

— Шляпник: — Я не поддерживаю взгляды авторов об избавлении от чего-то, не разобравшись, для чего это есть и существует, добавил он, и его голос стал неожиданно серьёзным, что для Шляпника было так же странно, как если бы Чеширский Кот перестал улыбаться.

— Освободиться от того, не зная, зачем оно, — это как срезать узел, не поняв, как он завязан.

— Шляпник: — Впрочем, — продолжил он, снова расслабившись, — из целого ряда практических наставлений, которые Шива даёт своей супруге, можно выделить те, что особенно ценны и своевременны для современного человека. Так Повелитель всех йогинов говорит о пяти основных пашах, удавках, закабаляющих всякое живое существо и превращающих его в скот на привязи, в пашу.

— Алиса: — В скот? — Алиса нахмурилась.

— Шляпник: — Да. Не в обидном смысле, а в буквальном: существо, которое держат на привязи, перестаёт быть субъектом и становится домашним животным, что жуёт жвачку и ждёт, когда его подоят. Паша — это не просто верёвка на шее, это состояние, в котором ты перестаёшь быть собой и начинаешь быть функцией удавки.

— Мартовский Заяц: — А вот это, — сказал Мартовский Заяц, доставая из кармана потрёпанную книгу, — напоминает мне Фрица Перлза. В «Эго, голод и агрессия» он описывает нечто похожее: незавершённые и изматывающие эмоции,

которые, как паша, держат человека на привязи. Фиксация на желаемом, но недостижимом заставляет нас сжиматься, скукоживаться, как если бы Алиса откусила не тот кусочек и стала меньше, чем нужно, но не могла остановиться и продолжала кусать⁹.

Алиса подумала, что это очень похоже на её приключения, но промолчала.

— Мартовский Заяц: — К примеру, — продолжил Заяц, — чувство обиды. Его невозможно понять правильно, не оценив значимость цепляющегося отношения. Цепляющийся человек не может отпустить свою добычу, отказаться от неё и обратиться к сулящим лучшие перспективы занятиям или людям. Как Белый Кролик, который застрял в одной временной петле и бежит по одному и тому же кругу, потому что опаздывает, опаздывает! — хотя непонятно куда и зачем¹⁰.

— Шляпник: — В то же время, — подхватил Шляпник, — он не способен успешно иметь дело с тем, кто стал объектом его фиксации: усиливая присасывание, он не прекращает попыток извлечь что-то из уже выдохшихся взаимоотношений, не получая больше удовлетворения, а лишь изматывая себя и усиливая чувство обиды. Как выжатый лимон,

⁹ Перлз Ф. Эго, голод и агрессия / Ф. Перлз ; пер. с англ. Н. Б. Кедровой, А. Н. Кострикова ; под ред. Д. Н. Хломова. — 4-е изд., испр. — М. : Смысл, 2023. — 367 с. — (Золотой фонд мировой психологии). — ISBN 978-5-89357-333-6.

¹⁰ Перлз Ф. Эго, голод и агрессия / Ф. Перлз ; пер. с англ. Н. Б. Кедровой, А. Н. Кострикова ; под ред. Д. Н. Хломова. — 4-е изд., испр. — М. : Смысл, 2023. — 367 с. — (Золотой фонд мировой психологии). — ISBN 978-5-89357-333-6.

который продолжают давить в надежде на ещё одну каплю, а капли нет, а давят, а давят, и рука уже устала, и лимон уже не лимон, а мокрое пятно, но остановиться невозможно, потому что удавка держит.

Тут дверь скрипнула, и вошёл Делёз, а за ним — Гваттари, оба несли что-то вроде ключа, который был не ключом, а скорее отсутствием ключа.

— Делёз: — Дело в том, что Лакан придумал нечто, что он назвал «*объект а*». Это не вещь, не цель и не приз. Это скорее... остаток. То, что выпадает из операции символизации, как крошки со стола Безумного Шляпника. Но именно этот остаток можно использовать как средство, с помощью которого можно изменить ситуацию (*Ж. Лакан, Семинар XI: «Четыре основные понятия психоанализа»*)¹¹.

Гваттари молча положил этот «не-ключ» на стол, и тот будто растворил вокруг себя чёткие границы, чашка чуть поплыла по контуру, тень Шляпника стала длиннее, чем полагалось по положению лампы, а сама тишина в комнате вдруг сделалась не пустой, а наполненной шёпотом недоговорённого.

— Гваттари: — Этот остаток не хотят. Его не выбирают. Он просто есть, как зазор между словом и тем, что слово пытается удержать. И именно в этом зазоре возникает движе-

¹¹ Лакан Ж. Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа (1964) / Ж. Лакан ; [ред. Ж.-А. Миллера] ; пер. с фр. М. Титовой, А. Черноглазова. — М. : Гнозис, 2024. — 304 с. — ISBN 5-8163-0037-7.

ние. Не потому, что кто-то решил двигаться, а потому что структура сама даёт трещину, и через неё просачивается действие» (Ж. Делёз, Ф. Гваттари, «Анти-Эдип») ¹².

Алиса наклонилась к «не-ключу», но не решилась дотронуться.

— То есть, — Алиса попыталась собрать мысли в кучу, — удавка держит, но если посмотреть на неё через «объекта», то можно не разорвать её, а... перекрутить? Перевязать по-другому? Использовать как рычаг?

— Именно, — кивнул Гваттари. — Не разрезать, не сбросить, не освободиться в том грубом смысле, в каком об этом кричат авторы протестных статей. А изменить отношение: из обиды в желание, из закабалённости в производство.

— А вот вина, — сказал Шляпник, и его лицо стало таким, будто он слышал голос Королевы, вина звучит как голос извне: «Ты должен». Не «ты хочешь», не «ты можешь», не «ты выбираешь», а «ты должен».

— Все моральные законы и общественные ценности, которые существовали до тебя, — продолжил Мартовский Заяц, — диктуют тебе, кто ты и как ты должен действовать. Это не ты решил, что ты такой. Это кто-то решил до тебя, а ты лишь получил роль и костюм.

— Слияние с интроектами, — пояснил Заяц уже чуть мед-

¹² Делёз Ж. , Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения / пер. С. Франц. И послесловие Д. Кралечкина; науч. Ред. В. Кузнецов. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007. — 672 с. . 140

леннее, словно раскладывая по полочкам, — ты сливаешься с чужим голосом и начинаешь считать его своим. «Ты должен» звучит уже не снаружи, а изнутри, как будто это ты сам так решил. Это лежит в основе тревоги вины и тревоги в целом. Как если бы Алиса надела корону Красной Королевы и забыла, что это не её корона, а чужая, и начала приказывать: «Отрубить ему голову!» — искренне полагая, что это её собственное желание.

— Проекция интроектов, — добавил он, — ты выталкиваешь чужой голос наружу и начинаешь слышать его от других «Они от меня этого требуют». Это переживание тревоги преследования, будто весь мир гонится за тобой с требованиями, хотя на самом деле ты гонишь за собой собственную удавку, переодев её в чужой костюм.

— Ретрофлексия интроектов, — Заяц чуть наклонил голову, будто прислушиваясь к чему-то внутри себя, — ты поворачиваешь чужое «ты должен» против себя и начинаешь сомневаться в правильности выбора, не доверять себе. «А правильно ли я? А может, я должен был иначе?» Это сомнение, которое грызёт изнутри, как Соня, которая тихо грызёт спинку стула, пока никто не видит.

Алиса посмотрела на верёвку, которая всё это время лежала на столе, и подумала: — Удавка — это не просто петля на шее. Это голос, который говорит «ты должен», когда ты не должен. Это незаконченная эмоция, которая держит за ногу. Это чужой взгляд, который стал твоим зеркалом. Но

если вместо того, чтобы рвать удавку, понять, как она завязана, может, и не придётся освобождаться. Может, просто завяжешь её по-другому, бантиком.

И с этой мыслью она встала из-за стола, аккуратно положив верёвку на место, и пошла дальше, туда, где коридор снова раздваивался, а на стене висела табличка: «Не беспокойся о том, что ты должен. Беспокойся о том, чего ты хочешь».

Хотя, добавила она про себя, — в Стране Чудес даже это, пожалуй, не так просто, как звучит.

(#)

Алиса шла по бесконечному коридору Страны Чудес и вдруг заметила, что стены его не ровные, а состоят из узлов, словно кто-то сплёл коридор из верёвок, и каждый узел — это маленький зигзаг, внутри которого прячется *тревога* ($\approx$), дрожащая, как мартовский заяц в холод.

— Видишь ли, — сказал Чеширский Кот, появляясь по частям: — сначала улыбка, потом уши, потом уже всё остальное, каждый узел — это не просто завязанная верёвка. Внутри него живёт волнение, *тревога* ($\approx$), как мотылёк в спичечном коробке. Она там жужжит, трепещет, и если бы ты взяла ножницы и обрезала узел, она бы исчезла вместе с нехваткой.

— Алиса: — *Ничего бы не хватило?* — переспросила Алиса.

— Именно. Нехватка исчезла бы. А вместе с ней и тревога. Что, как мне кажется, соприкасается с размышлениями

Жака Лакана о тревоге. Тревога — это не избыток, а присутствие нехватки. Не то, что слишком много, а то, что слишком мало, но именно это «слишком мало» и держит всё вместе.

Алиса попыталась представить себе тревогу, которая держит мир, как клей, которого вечно не хватает, и ей стало немного жутковато.

— Но вот что странно, — продолжил Кот, и его улыбка стала чуть шире, чем это физиологически объяснимо. — Я предполагаю, что в моменты, когда ты оказываешься вне узла, свободная, без ограничений, без верёвки на шее, ты тоже будешь переживать тревогу. Но уже не от нехватки, а от отсутствия ограничения.

— Алиса: — *То есть... когда меня держат тревожно, и когда отпускают тоже тревожно?* — Алиса нахмурилась.

— Вот именно. И здесь, противоречие, ловушка, из которой нет выхода, как из чаепития у Шляпника. Узлы нужны, они позволяют людям взаимодействовать в социуме, не кусая друг друга за ноги и не совершать импульсивных действий. Без узлов будет хаос, все бегает, все кричат, все хотят бесконечного наслаждения, а от бесконечного наслаждения, как ты помнишь, — это смертельно. Но когда ты осознаёшь нехватку, когда ты видишь, что узел — это узел, что он завязан, что он ограничивает, ты вдруг видишь прямой путь. Без узла. Свободный. Открытый. И от этого открытого пути тревога. И возвращение в узел.

— Естественно, метафорически, — добавил Кот, заметив,

как Алиса схватила за горло. — В рамках психического пространства, а не верёвочного.

Алиса подумала, что в Стране Чудес даже психическое пространство умудряется быть удушающим, но промолчала.

— Я предполагаю, что это проживается почти одновременно, — продолжил Кот, — вернее, осознаётся одновременно: ты и в узле, и вне его, и хочешь свободы, и боишься её. Поэтому возникает такое напряжение в разрыве между желанным и невозможным, как если бы две двери стояли в одном проёме и обе были приоткрыты, но ни одна не пропущала.

— Если рассмотреть тревогу как *прерванное возбуждение*, — сказал Кот, и тут его голос стал неожиданно серьёзным, прерванное желание в рамках узла, о котором мы говорили выше, то можно заключить вот что.

Он выдержал паузу, достаточную для того, чтобы Алиса успела подумать: — *Коты тоже умеют быть серьёзными?*

— *Тревога возникает на пути влечения к наслаждению*. Влечение бежит, как Белый Кролик, к бесконечному наслаждению, а тут, узел. Узел закона. Узел запрета. Узел, который говорит: «*Стой. Достаточно. Не больше*». И влечение останавливается, связывается, ограничивается и превращается из бесконечного наслаждения в желание с нехваткой.

— Алиса: — *То есть... желание — это ограниченные и остановленные влечения?* — Алиса спросила это почти шёпотом, потому что вопрос показался ей слишком большим

для голоса.

Кот не ответил. Он только посмотрел на неё так, будто ответ был и «да», и «нет», и «*вопрос важнее ответа*», и исчез, оставив улыбку висеть в воздухе, как вопросительный знак без вопроса.

Алиса пошла дальше и оказалась в галерее, где стены были не стенами, а окнами, но не в сад, а в прошлое, настоящее и будущее одновременно. И всё, что двигалось, всё, что происходило, было энергией, либидо, *потоком* ($\approx$), текущим сквозь эти окна, не спрашивая, в каком времени оно находится.

Поток не выбирал, он тек и в прошлое, и в настоящее, и в будущее или сразу во все три, будто время для него было не дорогой с указателями, а комнатой, где все двери открыты разом. И само событие, каждый поворот потока, каждый изгиб, становилось не просто моментом, а процессом в новом единстве, событием большего порядка, как капля, которая думает, что она капля, а на самом деле часть волны, а волна часть океана, а океан часть чего-то, у чего ещё нет названия.

И тут Алиса заметила, что каждый узел на стенах, не просто узел. Каждый узел, если присмотреться, содержит в себе маленькие узелки, а каждый маленький узелок ещё более маленькие узелочки, и каждый из них точная копия большого, только в уменьшенном виде. Как если бы Страна Чудес была сделана по принципу часть выглядит так же, как и целое ($\diamond$).

— *Фрактальность*, — прошептал кто-то за спиной. Алиса обернулась — никого. Только эхо. — Свойство структуры обладать самоподобием.

Она посмотрела на свою руку, наполнилась тревогой и увидела, что линии на ладони повторяют линии коридора, а линии коридора повторяют изгибы *потока* ($\approx$), а изгибы потока повторяют форму узлов. Всё было всем, и всё было частью всего, и всё было похоже на всё остальное, но не одинаково, а как вариация на тему, как мелодия, которая повторяется, но каждый раз в другой тональности.

Алиса шла дальше, и с каждым шагом коридор менялся, то он становился биологическим стены дышали, потолок покрывался пухом, пол мягко бился, как сердце, то культурным, на стенах появлялись картины, надписи, символы, маски, то социальным, коридор наполнялся голосами, правилами, табличками «*Не входит*», «*Не трогать*», «*Не желать*»; то психическим, где стены становились прозрачными, и за ними виднелись комнаты, в которых кто-то думал, кто-то боялся, кто-то мечтал, а кто-то просто сидел и смотрел в пустоту, мурашки пробежали по ее телу, скорее по пространству вне тела.

Это была разметка в пространстве биологического, культурного, социального, психического и так далее, словно кто-то взял вселенную и расчертил её на зоны, но зоны не были изолированы, они перетекали друг в друга, как краски на иллюстрации, где нет чётких границ, а есть только переходы,

оттенки, полутона.

И всё это было структурированным хаосом, не беспорядком, а порядком, который устроен так сложно, что кажется беспорядком, как комната Шляпника, в которой каждая вещь лежит на своём месте, но это место не знает никто, кроме самого Шляпника, да и он не всегда.

В конце галереи висела арт-композиция, от которой Алиса застыла на месте. Это была обложка релиза группы Dario Mars, и в ней, словно на безумном чаепитии, смешались три мироощущения, три взгляда на мир, три оптики, которые никогда не должны были встретиться, но встретились и не поссорились, а, напротив, дополнили друг друга, как три инструмента в оркестре, где каждый играет свою партию, но вместе получается нечто, чего ни один не сыграл бы в одиночку. Словно Иероним Босх, со своими адскими садами, монстрами, гибридами и сценами, в которых грех и святость танцуют в обнимку и Рене Магритт, со своими трубками, которые не трубки, яблоками, которые не яблоки, и мужчинами в котелках, которые не мужчины в котелках, а вопросы, одетые в сюртуки. И Хью Хефнер со своими... ну, Алиса не совсем поняла, что именно привнёс Хефнер, но догадалась, что это имело отношение к телу, к удовольствию и к тому, что Босх и Магритт, пожалуй, оставили бы за скобками, а Хефнер вытащил в центр композиции.

И во всём этом, движение *потока* ($\approx$) в темпоральности и различных формах, от цеха «*Эроса*» до цеха «*Танатоса*».

Поток бежит, извивается, замедляется, ускоряется, перетекает из формы в форму, из тела в образ, из образа в знак, из знака в пустоту, из пустоты, в новое тело. Как река, которая не знает, что она река, но течёт, и в этом течении весь смысл, и весь хаос, и весь порядок, и вся тревога, и всё желание, и всё наслаждение, и весь путь от одного цеха до другого, где Эрос передаёт партию Танатосу, а Танатос передаёт её дальше в цеха, о которых нам пока ничего не известно.



Иллюстрация 3. Дарио Марс (Dario Mars) студийная арт-иллюстрация (сюрреалистический коллаж) для музыкального релиза¹³

¹³ Обложка релиза группы Dario Mars 786969 / автор не указан. — Изображение электронное. — URL: <https://www.discogs.com/master/786969> (дата обращения: 15.10.2024). — Воспроизведение без коммерческого использования, в ин-

Алиса постояла перед арт-иллюстрацией, появившейся перед ней ещё минуту, и пошла дальше, потому что в Стране Чудес стоять слишком долго перед чем-то одним, значит пропустить всё остальное. А *поток* ($\approx$) не ждёт: он течёт, и узлы завязываются, и тревога дрожит внутри них, и желание рождается из остановленного влечения, и фракталы повторяются, и структурированный хаос разворачивается и всё это одновременно, и всё это один процесс, одно событие большего порядка, одна картина, которая рисует сама себя, пока кто-то смотрит.

— Дарио Марс, исполнитель о котором я ничего не знаю, пробормотала Алиса, наклонив голову так, что чуть не потеряла равновесие, о котором я мало знаю, и тем более я не эксперт в искусстве и живописи...

Она замолчала, потому что в Стране Чудес признаться в незнании — это уже полдела, неведение здесь не стыд, а билет на чаепитие, где каждый знает лишь свой кусочек правды. — ...но точно замечаю, — продолжила она, прищурившись, что-то своё. Вероятно, сочетание манер письма с причудливыми образами, которые больше похожи на иллюзионизм или реализм сновидений, чем на сюрреализм в привычном смысле.

И действительно — это не сны в духе Дали, где часы текут по ветвям, как сыр по тосту. Это скорее сновидения, которые ухитрились сохранить плотность реального, но потеря-

ли его логику, как если бы Алиса уснула в обычной комнате, а проснулась в обычной комнате, где всё обычное стало необычным, не изменившись ни на йоту.

Перед Алисой стояли две картины или, точнее, два окна в один и тот же цех огромного завода: «Скоротечный жизненный цикл» и «Песочные часы — Sablier» (фр. «песочные часы»).

И Алиса подумала: — Если весь мир-завод, где «Эрос» передаёт партию «Танатосу», то эти песочные часы один из цехов, а поток ($\approx$) не моя личная речка, а часть более масштабного производства. Так что же тогда «Я»?

Алиса подумала, что быть песчинкой не так уж весело, но потом сообразила, что быть иным в этом мире ей тоже не предлагали.

Композиция Дуйе — это замкнутый круг фигур, проходящих стадии от младенца до скелета: обнажённые тела, монолиты в центре, чёрный космический фон. Алиса обошла картину трижды — слева направо, справа налево и сверху вниз — и каждый раз начинала с младенца и заканчивала скелетом, а потом снова начинала с младенца, и снова — со скелета, и поняла, что «выхода» из этого круга нет, как нет выхода из чаепития у Шляпника, где каждый пересаживается на одно место вправо, а в итоге оказывается там же, где начал.

Для Франчесетти — чьё имя Алиса не знала, но чьи очки блеснули, где-то за её плечом, словно он стоял рядом и

комментировал, — это не аллегория. Не *«басня с моралью»*, не *«символ с подписью»*, а интенсивная форма, которая сразу задаёт несколько измерений переживания, как комната, которая одновременно и спальня, и суд, и кабинет терапевта, и детский сад, и морг, и ты не знаешь, в какой из них ты находишься, потому что ты — во всех сразу.

— *Круг не даёт «выхода»*, — сказал Франчесетти, и Алиса вздрогнула, потому что его голос звучал откуда-то из-за монолитов. — *Поле здесь изначально организовано как неизбежное возвращение.*

Алиса подумала о клиенте, который приходит и говорит: *«Я опять делаю то же самое»*, *«Я не могу выбраться»*. И вот — эта картина, этот круг, где все ходят по орбите, и орбита не спрашивает разрешения. Для такого клиента картина может либо усилить чувство безысходности *«видите, даже на картине все ходят по кругу, и я буду»*, либо, наоборот, дать редкую легитимность повторению: *«Это не моя личная неудача. Это форма цикла. Я не сломан — я в орбите»*.

Как если бы Алиса перестала винить себя за то, что снова попала на чаепитие к Шляпнику, и поняла, что чаепитие не закончилось, потому что оно не заканчивается, оно длится. И в этом *«длится»* не проклятие, а структура.

Все фигуры на картине — без одежды. Без ролей. Без фасадов. Без тех маленьких масок, которые все мы носим, как Мартовский Заяц носит свой праздничный вид, а Белый Кролик свой испуганный.

В полевой оптике, как объяснил Франчесетти, это снимает привычные защиты. Статус, «правильность», фасад. Всё то, что обычно служит бронёй, здесь снято — и тело стоит как есть, без прикрас, без извинений, без *«простите, я сегодня не в форме»*. В центре круга тяжёлые, неподвижные формы, напоминающие менгиры или тело-пещеру. Они не участвуют в танце от младенца до скелета, не вращаются, не торопятся. Они стоят.

— *Это опоры поля,* — сказал Франчесетти. — *Они не участвуют в движении, но удерживают сам круг. Без них круг рассыпался бы, как башня из карт, — стоит вытащить одну, и всё.*

Алиса посмотрела на монолиты и подумала: — *Они похожи на тех людей, которые не говорят ничего умного, но, пока они в комнате, все чувствуют, что комната есть. Стоит им выйти и комната вдруг оказывается не комнатой, а просто пространством без границ.*

А вот фон чёрный. Не тёмный, не мрачный, не «неуютный вечерний синий», а чёрный, космический, абсолютный, безразличный. Пустота вокруг круга делает цикл крошечным муравьём на футбольном поле и одновременно абсолютным, единственным, что есть, потому что больше ничего нет.

— *Это поле,* — прошептал Франчесетти, — *где личное страдание встречается с безличной масштабностью времени*¹⁴.

¹⁴ Francesetti G. From Individual Symptoms to Psychopathological Fields: Towards

Алиса подумала о двух типах клиентов, потому что в Стране Чудес все делятся на два типа, как на чаепитии, те, кто пьёт чай, и те, кому наливают.

Для одних этот чёрный фон усиливает ужас: *«Я никто. Моя жизнь как песчинка. Космосу всё равно»*. Как если бы Алиса посмотрела в окно, увидела бесконечную черноту и поняла, что её приключения — это не приключения, а возня пылинки на ветру.

Для других даёт облегчение: *«Моя боль не бесконечна. Она лишь миг. А я думала, что она всё. А она точка в круге, а круг точка в чёрном, а чёрное оно и есть чёрное, и ничего от меня не требует»*. Как если бы Королева крикнула *«Отрубить ей голову!»*, а Алиса посмотрела бы в космос и поняла, что голова мелочь, а космос серьёзно, и Королева с её криком тоже мелочь, и от этого стало бы... легче? Страннее? Но легче.

— *Поле здесь предельно честно*, — сказал Франчесетти, и Алиса заметила, что его голос звучит не жестоко, а честно, что в Стране Чудес — редкость. — *Оно не обещает «счастливого конца», но и не делает смерть чем-то стыдным*.

Алиса посмотрела на картину ещё раз. Круг фигур. Монолиты. Чёрный фон. Младенцы и черепа. И поток (≈), проходящий через всё это, как песок через песочные часы, не спрашивая, хочет ли он, не спрашивая, знает ли он, куда те-

чёт. Просто течёт. От верха к низу. От начала к концу. И от конца к началу, если перевернуть.

— Алиса: — *Так что же «Я»?* — спросила Алиса в последний раз.

И картина не ответила. Но Алиса вдруг поняла, что ответ не в слове, а в самом вопросе: «Я» — это то, что спрашивает. А спрашивает значит, ещё течёт. А пока течёт значит есть.

— *Время становится телесным*, — прошептала Алиса, и слова прозвучали не как философия, а как диагноз, от которого не страшно, а, напротив, становится ясно. Песок — не абстракция, не цифра в календаре, не *«ещё пять минут»*. Песок — это материя, которая течёт и одновременно *«лепится»* в тело, как глина в руках гончара, только гончара нет, и лепит сам поток.

Это прямой мост к феноменологии тела, к тому, как время ощущается не в голове, а в плечах, в горле, в коленях, в пальцах, которые сами сжимаются, будто пытаются удержать то, что уже сыплется сквозь них. В сессии это значит: вместо привычного «расскажи про прошлое», которое звучит как экзамен, можно спросить тихо, почти шёпотом, глядя не в глаза, а на песочные часы: — Когда смотришь на этот песок, где в теле ты чувствуешь время? Это тяжесть, как будто на грудь положили камень? Сжатие, будто кто-то стянул рёбра верёвкой? Холод, который ползёт по спине и не хочет уходить? Или пустота, такая гулкая, что слышно, как в ней звенит тишина?

И клиент, который до этого привычно отвечал *«в голове»*, вдруг опускает взгляд, прислушивается — и говорит: *«В животе. Там как будто узел. Он был там и вчера, и год назад. Он не меняется. Он просто есть»*. И в этом *«просто есть»* больше правды, чем в любом пересказе событий. Потому что тело не врёт про время, оно помнит его в миллиметрах напряжения, в градусах холода, в граммах тяжести.

Песочные часы не осуждают. Они не качают головой, не вздыхают, не говорят: *«Ну вот, опять ты всё потратил»*. Песок сыплется и это факт, такой же беспристрастный, как падение яблока или моргание глаза.

В поле это снимает моральный заряд с тех самых фраз, которые годами царапают изнутри: *«Я опоздал»*, *«Я зря потратил время»*, *«Я всё испортил»*. Поле не наказывает. Оно просто показывает, как устроен поток, он течёт, он уходит, он не возвращается, но он не делает это, чтобы тебя обидеть. Это не месть времени, не урок судьбы, не наказание за невнимательность. Это просто механика. Верх пустеет, низ наполняется, и между ними тонкая горловина, через которую всё должно пройти по одному.

Алиса вдруг поняла, что в Стране Чудес даже время не злое, оно просто очень занятое. Оно не успевает ни злиться, ни прощать, ни судить. Оно просто течёт. И от этого становилось не легче, но свободнее. Как будто с плеч сняли табличку *«Ты виноват»*, и плечи сами опустились, потому что держать её было тяжелее, чем казалось.

Когда песочные часы переворачивают, цикл начинается заново. Не потому, что предыдущий был *«неправильный»*. Не потому, что его нужно стереть, забыть, переделать. А потому что сама структура допускает новый старт.

Для поля это редкая возможность, не *«исправить ошибку»*, не *«загладить вину»*, не *«вернуть потерянное»*, а просто перевернуть. И песок снова потечёт, и снова будет верх и низ, и снова будет тонкая горловина, и снова будет ощущение, что время течёт по коже, собирается в складки и лепит новое тело из старого.

Это не про то, что *«всё будет хорошо»*. Это про то, что структура позволяет начать снова. Без пафоса. Без клятв *«с понедельника»*. Без обещаний *«я больше никогда»*. Просто перевернуть. И снова смотреть, как песок сыплется, и спрашивать: *«А где сейчас в теле я чувствую время?»*

И с этой мыслью она вышла из галереи, аккуратно закрыв за собой дверь, на которой, Алиса была почти уверена только что не было таблички, а теперь появилась: *«Sablier. Переверните по необходимости»*.

— Если представить, — сказала Алиса, и её голос не звучал, а вибрировал, потому что у интенсивности нет голосовых связок, что я интенсивность без обрамления идентификаций, без визитной карточки *«меня зовут Алиса»*, без рамки *«я девочка»*, без паспорта *«я человек»*... Если я просто то, что течёт, в более массивных и протяжённых структурах, чем я привыкла о себе думать...

И тут Алиса обнаружила, что она одновременно находится везде и движется сразу по нескольким маршрутам, как если бы Белый Кролик раздал ей не один билет, а целую пачку, и все на разные поезда, и все отправляются одновременно.

— На данный момент, — продолжила Алиса, с удивлением обнаруживая, что знает вещи, которых никогда не учила, — я двигаюсь внутри галактики Млечный Путь со скоростью относительно центра галактики, около 220 км/с.

Она помолчала и добавила: — Это если считать, что центр галактики — это что-то вроде чаепития у Шляпника, а я чашка, которая кружит вокруг стола, только стол размером с двести тысяч световых лет, и на нём не хватает бисквитов.

— Но это ещё не всё. Моё движение относительно галактики Андромеды со скоростью 100–150 км/с. Галактика сближается. Мы летим навстречу друг другу, как Алиса и Королева, которые обе идут в одну сторону, но одна бежит, а другая шагает, и обе ускоряются, и встреча неизбежна примерно через четыре с половиной миллиарда лет, так что беспокоиться пока рано, но и забывать не стоит.

— Относительно большого скопления Девы двигаюсь со скоростью 400 км/с. Группа галактик, в которую я вхожу как Млечный Путь, движется к этому скоплению как письмо, отправленное по адресу, только письмо — это целая галактика, а адрес — это скопление из тысячи других галактик, и все они тоже кому-то письма.

— Помимо орбитального движения, я вращаюсь вокруг

своей оси, что обусловлено движением всех объектов внутри системы, включая планеты, астероиды и кометы. Как если бы я была не Алисой, а целым королевством, в котором каждая карта крутится вокруг Червонной Королевы, а Королева крутится вокруг себя, а все вместе, вокруг чего-то ещё.

— В то же время, — сказала Алиса, и тут её голос стал тише, словно она говорила о чём-то очень личном, — я двигаюсь вокруг Солнца со скоростью движения по орбите около 30 км/с, что составляет около 107 200 км/ч. Продолжительность одного моего орбитального оборота, сидерический год продолжается 365,256 суток. Чуть больше года, чем вы привыкли считать, потому что звёзды считают точнее, чем календари.

— Мне 4,54 миллиарда лет. С погрешностью в ($\sqrt{m} 1\%$), что, если подумать, довольно приличная погрешность для возраста. Плюс-минус сорок пять миллионов лет. Но кому какое дело до сорока пяти миллионов лет, когда тебе четыре с половиной миллиарда? Это как спросить у Чеширского Кота, сколько ему лет, и получить ответ: *«Достаточно, чтобы перестать считать»*.

— Вокруг меня и вместе со мной двигаются и другие объекты, создавая совместное бытие. Не «я и они», а «мы» как кортеж карт в процессии, где каждая карта думает, что она отдельная, но ветер, который их несёт, один на всех.

Алиса полетела дальше и тут же сжалась, потому что оказалась не в космосе, а в капле воды, внутри тела, при темпе-

ратуре 37°C, где двигалась хаотично, со средней скоростью около 500 м/с.

— Моя скорость и движение зависят от температуры вещества, из которого я состою, заметила Алиса, которая теперь была не планетой, а молекулой или, точнее, тем, что течёт сквозь молекулы, как вода сквозь пальцы, только гораздо быстрее. — В организме человека я двигаюсь хаотично, потому что хаос — это не отсутствие порядка, а слишком много порядков одновременно.

— Я постоянно обновляюсь и воспроизвожусь. Мне около 18 000 лет, срок моей жизни в составе ДНК. Это если считать от того момента, когда текущая копия меня последний раз *«сфотографировалась»* и начала воспроизводиться. Восемнадцать тысяч лет, конечно, не четыре с половиной миллиарда, но и не вчерашний день. Это примерно столько, сколько прошло с тех пор, как люди впервые решили, что ледник — это неудобно и лучше бы ему уйти.

И Алиса подумала: — Как странно. Я — это и четыре с половиной миллиарда лет, и восемнадцать тысяч, и 365 суток, и одна секунда, в которой я лечу со скоростью 220 километров. Я — это все эти времена одновременно, потому что интенсивность не знает, что она в одном месте. Она везде, где есть движение.

И тут Алиса увидела на грибе, нет, не Гусеницу, а Шопенгауэра, с его безумной причёской, который сидел, скрестив ноги, и смотрел на мир с таким видом, будто мир ему задол-

жал.

— Согласно моей философии, — сказал Шопенгауэр, не открывая глаз, потому что ему не нужны были глаза, чтобы видеть суть, воля является «*внутренней сущностью*» всего мира. То есть кантовской вещью в себе «*Ding an sich*». Тем, что есть независимо от форм принципа достаточного основания, которые управляют миром как представлением (☺).

— Представлением, — повторил он, — заполняющим пустоту, ничто...

Алиса вспомнила слова Ф. Перлза из кружка по гештальт-терапии: «Представлением, заполняющим пустоту, ничто... *Когда человек Востока говорит «ничто», он называет это «ни что» — это означает «отсутствие вещей» — там нет никаких вещей, там нет ничего. Есть только процесс, событие..., и мы обнаруживаем, что, когда мы принимаем и входим в это ничто, в небытие, в пустоту, тогда пустыня начинает цвести. Пустота оживает, наполняется. Стерильная пустота превращается в плодородную пустоту... Там нет вещей. Есть только процесс, **событие**... Ничто равно реальности¹⁵.*»

Алиса подождала, но Шопенгауэр замолчал, и молчание его было таким плотным, что, казалось, его можно потрогать.

Алиса смотрела, и пустота вокруг неё та самая, которую

¹⁵ Perls F. S. Gestalt Therapy Verbatim / F. S. Perls. — New York : Bantam Books, 1980. — 14th printing.

она принимала за отсутствие, вдруг зашевелилась, как земля весной. Не потому, что в ней что-то появилось, а потому что она сама стала чем-то. Как если бы Чеширский Кот исчез не в пустоту, а в возможность, его не стало, но в том месте, где он был, стало возможно всё.

Там нет вещей. Есть только процесс, событие... Ничто равно реальному.

И Алиса поняла: *«Ничто»* — это не *«меньше, чем что-то»*, а *«больше, чем любая вещь»*. Это не отсутствие, а пространство, в котором вещи могут появиться. Как чистый лист не *«пуст»*, а *«готов»*.

— *Появиться*, — сказал голос, теперь уже спокойный, как утренний свет, — означает стать воспринимаемым. Но это предполагает «воспринимающего» так же, как «воспринимаемое», другими словами, субъект и объект.

Оба этих фактора должны быть сознанием, — продолжил голос, — так как исходно предполагается, что не существует чего-либо ещё. Сознание становится как субъектом, так и объектом для самого себя.

Алиса остановилась, насколько можно остановиться, когда летишь со скоростью 220 км/с, и подумала: «То есть, когда я смотрю на мир — это сознание смотрит на сознание. Когда я смотрю на себя — это тоже сознание смотрит на сознание. Зеркало отражает зеркало, а за зеркалом не стена, а ещё одно зеркало, и так до бесконечности, но не как бесконечный коридор, а как одна комната, в которой все стены

зеркала, и в каждом отражении та же комната, и ты в каждом из них, и нигде, и везде.

— Так что же это за поток ($\approx$)», — спросила Алиса, — и где его источник?

И тут, вместо ответа, появилась Абхинавагупта — не как человек, а как присутствие, густое и тёплое, как свет, который не льётся снаружи, а горит изнутри.

— По моему учению, — сказало присутствие, — изменяющая вселенная нужна Абсолюту как источник эстетического наслаждения.

Алиса моргнула.

— Эстетического?

— Именно. Не как наказание, не как испытание, не как школа страданий, не как исправительная колония для душ, которые плохо себя вели. А как картина, которую рисуют не для того, чтобы чему-то научить, а для того, чтобы насладиться самим рисованием. Вселенная — это Абсолют, который вывернулся наизнанку, чтобы посмотреть на себя со стороны и сказать: *«Как красиво. Как страшно. Как странно. Как — я»*.

— Как вывернуться наизнанку, — прошептала Алиса, — и увидеть процесс вне времени и последовательности? Вместо взгляда в бездну посмотреть в себя из бездны?

И тут она поняла, что уже делает это. Что полёт не метафора, а способ видеть. Что, когда ты перестаёшь цепляться за идентификации «я — Алиса», «я — девочка», «я — чело-

век», «я — молекула», «я — галактика» и остаёшься просто интенсивностью, которая течёт, ты оказываешься не снаружи бездны, глядя в неё сверху вниз, а внутри бездны, глядя из неё наружу. И бездна — это не пропасть, а точка, из которой всё видно сразу: и 220 км/с, и 500 м/с, и 4,54 миллиарда лет, и 18 000 лет, и сейчас, и никогда, и всегда.

И из этой точки — из бездны, которая оказалась не пустотой, а насыщенностью, — Алиса увидела поток ($\approx$) не как реку, которая течёт куда-то, а как источник, который течёт из «нигде» в «езде», и в этом течении весь мир, и все его скорости, и все его времена, и все его тела, и все его пустоты, которые цветут.

— Так что же «Я»? — спросила Алиса в последний раз — и не получила ответа, потому что вопрос и был ответом: «Я» — это точка, из которой бездна смотрит на самое себя и говорит: *«Как странно. Как красиво. Как — я»*.

(I)

Алиса, вывернувшись наизнанку, на подобии бутылки Клейна, и увидев мир из бездны, обнаружила, что бездна — это не место, а лестница. И лестница эта — не вверх и не вниз, а одновременно во все стороны, и на каждой ступеньке табличка с номером (I), а под номером загадка, которую нужно не разгадать, а пройти насквозь¹⁶.

¹⁶ Пандит Б. Н. Парадвайта. Основы кашмирского шиваизма / Б. Н. Пандит ; пер. с англ. Е. Малер-Матязовой. — Москва : Амрита, 2021. — 320 с. — ISBN 978-5-413-02359-3.

В самом низу или в самом верху, потому что в бездне верх и низ одно и то же, — Алиса увидела две таблички, висящие рядом...

1. Статичность. Ничего не движется. Совсем ничего. Даже Алиса не движется, хотя она — Алиса, а Алиса всегда куда-то бежит. Здесь нет ни Белого Кролика, ни его часов, ни его суеты. Есть только есть. Полная, абсолютная, невозможная тишина, в которой даже молчание звучит слишком громко.

2. Динамика. И вот движение. Поток в пустоте ($\approx$). Тишина шевелится. Не потому, что кто-то её сдвинул, а потому что она сама решила, что быть только тишиной скучно. Поток рождается из статичности, как улыбка Чеширского Кота рождается из пустоты, сначала ничего, потом намёк, потом уже улыбка, а Кота ещё нет.

3. Движение бытия, расширение и проявление. Поток расширяется, как Алиса, откусившая пирожок, но не в пространстве, а в возможности. Здесь нет внутреннего и внешнего в том виде, в котором Алиса их знала, нет «я» снаружи и «мира» внутри, нет «двери» и «за дверью». Есть только неясное, не вполне осмысленное желание, томление, которое ещё не знает, чего оно хочет, но уже хочет. Как если бы Алиса проснулась и не помнила, кто она, но точно знала, что ее куда-то тянет, не за Кроликом, не в сад, а просто тянет.

4. Преобразование и разделение (1) единства (#) в множественность форм ($\diamond$) и образование феноменального из но-

уменьального.

И вот первый разрез. Единство, которое было всем, вдруг становится многим, как если бы одна дверь разделилась на тысячу дверей, и за каждой своя комнатка, а комнаты не знают, что все они бывшая одна дверь. Но уменьальное то, что есть до того, как о нём подумали, превращается в феноменальное, то, что появилось, потому что о нём подумали. Разделение (I) — это не насилие, а необходимость. Чтобы мир стал видимым, его нужно разрезать на куски, потому что целое не видно, видны только части.

5. Процесс творения, поддержания и разрушения. Три брата, которые никогда не расстаются. Один создаёт, второй держит, третий ломает. Как Шляпник, который заваривает чай, Мартовский Заяц, который держит чашки, и Соня, которая засыпает и всё падает, но все они един. И из падения рождается новый завтрак.

6. Процесс разделения и умножения (I). Каждая часть делится ещё, и ещё, и ещё, как отражения в зеркальном коридоре Зазеркалья. Одно отражение порождает два, два четыре, четыре восемь, и каждое думает, что оно оригинал, а все остальные копии. Но оригинала нет. Есть только деление, которое не останавливается.

И тут происходит нечто странное. Самоограничение и разделение между субъектом и объектом, подобное диссоциации. Как если бы Алиса смотрела в зеркало и вдруг обнаружила, что отражение смотрит на неё отдельно. Что «я,

которое смотрит» и «я, на которое смотрят» больше не одно и то же. Между ними щель, разрез (I), трещина, через которую дует ветер разделения.

Мир ограниченного опыта преобразуется в реальность, то есть в иллюзию, в которой мы живём, как в Стране Чудес, где все знают, что странно, но никто не помнит, что иллюзия. Реальность — это не «то, что есть», а «то, что мы договорились считать есть». И договор этот подписан узлами.

Алиса увидела пять узлов, пять удавок (◇), завязанных одна поверх другой, и каждая со своей табличкой:

7. *Взаимозависимость / Всемогущество → Действие*. Абсолют, который был всемогущ, ограничивает себя до «я могу не всё, а только это». И из этого ограничения рождается действие, потому что, если можешь всё, ничего не делаешь. Зачем, если и так всё есть? Но если можешь только одно, ты его делаешь. Как Шляпник, который не умеет ничего, кроме чаепития, и поэтому чаепитие — это единственное, что у него получается идеально.

8. *Познание / Всезнание → Интерес*. Абсолют, который знал всё, ограничивает себя до «я знаю не всё, я хочу узнать». И из этого появляется интерес. Любопытство. Тот самый зуд, который погнал Алису за Белым Кроликом. Если знаешь всё тогда и удивляться нечему. Не знать, вот условие удивления, а удивление — это условие жизни.

9. *Желание / Наслаждение → Любовь*. Абсолют, который наслаждался бесконечно, ограничивает себя до «я хочу не

всё, а это одно». И из ограничения влечения рождается любовь, не как обладание всем, одним, а как выбор одного. Как Алиса, которая могла бы остаться в любой комнате Страны Чудес, но выбрала идти дальше.

10. Временность / Вечность → Цикличность и конечность. Абсолют, который был вечен, ограничивает себя до *«я бываю только сейчас»*. И из этого происходит прошлое, настоящее, будущее. Время рождается не из часов, а из утраты вечности. Как песочные часы Дуайе, если бы песок не падал, не было бы времени. Время — это движение утраты.

11. Сдержанность / Вездесущность → Закономерность. Абсолют, который был везде, ограничивает себя до *«я бываю только здесь и только при условии»*. И из этого происходят причинно-следственные связи. Закон. Правило. То самое *«нельзя»*, которое превращает свободу в форму. Как правило Красной Королевы: *«Здесь нужно бежать со всех ног, только чтобы оставаться на месте»* — это и есть закономерность, рождённая из ограничения вездесущности.

И тут из-за монолита вышел Кант — тихий, аккуратный, в сюртуке и сказал, не обращаясь ни к кому конкретно: — *«Пространство и время — это не свойства объективной реальности, а априорные формы, существующие в индивидуальном субъекте»*.

Алиса моргнула.

— Алиса: — То есть... пространство и время — это не то, что есть в мире, а то, что я надеваю на мир, как очки?

— Именно, — сказал Кант. — Вы не можете снять очки. Вы не можете посмотреть без них. Но мир, который вы видите, не мир, а мир-через-очки.

— Алиса: — А без очков?

— Без очков — ноуменальное. Вещь в себе. То, что есть, но не для вас.

Алиса подумала, что это очень похоже на попытку увидеть собственные глаза без зеркала и Кант, кажется, именно это и имел в виду.

12. Двойственность реальности, разделение, мейоз. Мир духа и мир материи, два берега, между которыми нет моста, но есть переправа. Индивидуализация и идентификация «Я». Алиса смотрит на себя и говорит: «Я — это я». Но кто сказал «я»? И кому? И откуда взялось это «я», которое раньше было всем, а теперь стало только этим?

Как клетка при мейозе, сначала одна, потом две, и каждая считает себя целым, забывая, что была частью большего. Идентификация «Я» — это амнезия, которая притворяется открытием.

13. Уныние (депрессия), невежество, беспокойство. Тени, которые ложатся на разделённое существо. Уныние, потому что было целое, а стало часть. Невежество, потому что часть не помнит целого. Беспокойство, потому что часть чувствует, что чего-то не хватает, но не помнит чего. Всё это в противоположность воле, знанию и действию, которые были до разделения и которые теперь звучат как далёкое эхо,

как музыка, которую слышишь сквозь стену, но не можешь найти дверь.

14. Ощущения и впечатления на основе воспоминаний. Из невежества и беспокойства рождаются ощущения, не новые, а старые, вытащенные из памяти, как вещи из чемодана, который не открывали со времени прошлой поездки. Поиск образов в памяти, паттернов поведения, привычек, которые стали вторым телом: «я всегда так делаю», «у меня всегда так», как Алиса, которая всегда идёт за Кроликом, даже когда знает, что Кролик никуда не ведёт.

15. Опыт, основанный на п. 13, — представления о себе, «Personality». Материал для формирования эго. Из уныния, невежества и беспокойства лепится личность, не как истина, а как гипс на сломанной руке. Держит форму, пока не снимут. «Я такой-то», «я человек, который...», «у меня вот такой характер», всё это материал, из которого эго строит себе дом. Но дом этот стоит на фундаменте из забвения. Эго не помнит, что оно временная постройка, а не вечное жилище.

16. Динамический аспект. Контакт. Внимание на восприятие плюс опыт и вот рождается действие. Восприятие встречается с воспоминанием, и из их столкновения рождается искра, которая становится действием на основании смыслов, концепций и верований (А). Как Алиса, которая видит пирожок (восприятие), вспоминает, что пирожки меняют рост (опыт), и решает откусить (действие). Три шага и

вот уже субъект желания и действия стоит на ногах, а за ним, как тень, формируются объекты, то, чего он хочет, и то, на что он действует.

И тут из формирующегося субъекта выросли пять дверей, и за каждой орган чувств, как за каждой дверцей в коридоре Страны Чудес своя комната:

17. Слух — это дверь, через которую входит то, что нельзя увидеть, но можно услышать. Шёпот, крик, музыку, тишину. Первое чувство, по которому мир становится присутствующим, ещё до того, как глаза открылись.

18. Осязание — это дверь, через которую мир касается и говорит: «*Я здесь. Я плотный. Я не сон*». Осязание — это доказательство реальности, которое не требует слов.

19. Зрение — это дверь, через которую мир становится картиной. Зрение — это всегда дистанция, чтобы видеть, нужно стоять на расстоянии. Слишком близко и всё сливается.

20. Вкус — это дверь, через которую мир входит внутрь и становится частью тебя. Вкус — это инкорпорация в буквальном смысле: «*я пробую мир на вкус, и мир становится мной*».

21. Обоняние — это дверь, которая ведёт прямо в память, минуя все коридоры рассудка. Запах — это Прустова печенюшка, которая одним махом возвращает всё детство.

А рядом с дверями восприятия находятся пять дверей действия, и за каждой сила, которая выплёскивается наружу:

22. *Речь* — это сила, которая превращает внутреннее в звук. Говорить — это выбрасывать себя наружу, как если бы Алиса крикнула в кроличью нору, и крик вернулся бы к ней изменившимся.

23. *Манипулирование* — это сила рук, которая берёт, держит, поворачивает, ломает, собирает. Манипулирование — это не всегда хитрость, иногда это просто «я могу трогать и менять».

24. *Передвижение* — это сила ног, которая говорит: «Я не стою. Я иду. Я меняю место». Движение — это всегда выбор, остаться или пойти. Алиса всегда выбирала пойти.

25. *Выделение* — это сила, которая отпускает. Выделять не только экскретировать, но и отдавать, отпускать, позволять выйти. Как песочные часы, которые отпускают песок вниз.

26. *Расслабление и удаление творения (сексуальное)* — это сила, которая соединяет расслабление с творением, удовольствием с производством. Сексуальное — это не про секс, а про силу, которая из расслабления делает творение, из слияния новое. Как цех «Эрос», который из сырья лепит пирожки с начинками, о которых лучше не спрашивать вслух.

А дальше пять стремлений, пять «хочу», которые тянут субъекта к каждому из чувств и к каждому из действий:

27–31. К слушанию, к ощущению через прикосновение, к зрению, к вкусу и к обонянию. К говорению, к перемещению, к манипулированию, к извержению и к наслаждению сексом.

Пять рук, которые тянутся к пяти дверям, и пять ног, которые несут к пяти другим, и всё это — желание, которое стало конкретным, которое выбрало направление, которое знает, чего хочет, хотя ещё не знает, что то, чего оно хочет, модификация его собственного опыта.

Тройная формула желания: Я — желаю — видеть — цвет.

И тут Алиса увидела, как поток желания создаёт тройную форму: *Я — желаю — видеть — цвет.*

В этом переживании «Я» — это основа, которая задаётся. Не выбирается, не формируется, а просто есть, как пол, на котором стоит всё остальное. Следующие три члена формулы — это три формы проявления: *Желание, которое создаётся → Сила видения, которая является зрением → Цвет, который является объектом восприятия.*

Объект в данном примере представление о некотором цвете является модификацией опыта. Это форма, сформированное восприятие, спроецированное вовне. Кроме опыта, воспринимаемого ранее, нет другого источника, из которого это может возникнуть.

Алиса остановилась.

— Алиса: — То есть... цвет, который я вижу, — это не цвет, который есть, а цвет, который я уже видела, переработанный и выброшенный наружу?

— Именно, — сказала бездна. — Ты не видишь мир. Ты видишь свой опыт мира, отражённый обратно, как в зеркале.

Зеркало — не окно. Оно показывает не то, что снаружи, а то, что внутри, — снаружи.

— Таким образом, с появлением пяти сил восприятия из раннего опыта также появляются соответствующие объекты восприятия. Объекты — это не новые вещи, а старый опыт, одетый в новые одежды и представленный как внешнее.

И тут из глубины бездны вышел Платон или, вернее, его тень, потому что Платон всегда был немножко тенью, и сказал:

— Предметы чувственного мира служат для возбуждения воспоминаний души.

Алиса нахмурилась.

— Алиса: — Вы хотите сказать, что когда я вижу цветок я не вижу цветок, а вспоминаю Идею Цветка, которую моя душа созерцала в мире идей, прежде чем спустилась на землю и воплотилась в тело?

— Именно. Познание — это не приобретение нового, а припоминание забытого. Ты не учишься, ты вспоминаешь. Весь мир — это не учебник, а шпаргалка, которая помогает тебе вспомнить то, что ты знала, но забыла, когда родилась.

Алиса подумала, что это очень удобно, значит, она не игнорирует, а забыла. И задача не стать умнее, а вспомнить, кем была до того, как стала Алисой.

И тут из-за последней ступеньки вышел Фихте яростный, как Мартовский Заяц, которому налили чай вместо кофе, и сказал:

— Материализм не способен обосновать, как из материи возникает мышление! Это слабость материализма!

— Алиса: — А вы можете?

— Могу! В своей философии я показываю, как может возникнуть бытие из мышления. Для этого необходимо ориентировать мыслительную деятельность субъекта на рефлекссию о самом себе и своих актах мышления. В этом случае саморефлексия становится объектом мышления. Так получается переход от субъекта к объекту, а значит, от мышления к бытию.

Алиса попыталась понять.

— Алиса: — То есть... я думаю о том, как я думаю и это думание становится объектом? А объект — это уже бытие? Значит, мышление, думающее о себе, рождает бытие?

— Именно! — Фихте просиял. — Субъект, который становится объектом для самого себя, это и есть рождение реальности из сознания. Не материя порождает мысль, а мысль порождает материю. Не из глины в идол, а из идеи в глину!

Алиса посмотрела на свои руки, они материальные, тёплые, с пальцами, которые можно было сжать и подумала. Значит, мои руки — это мысль, которая подумала о себе так сильно, что стала твёрдой?

И в этот момент она поняла, что все 36 ступеней не лестница вверх или вниз, а спираль, которая возвращается к началу: статичность становится динамикой, динамика разделением, деление множественностью, множественность

материей, материя мышлением, мышление саморефлексией, саморефлексия объектом, объект бытием. И бытие, подумав о себе, снова становится статичным и снова шевелится.

И Алиса, стоя на последней ступеньке, посмотрела назад на все 36 дверей, через которые прошла, и увидела, что все они ведут в одну и ту же комнату, только с разных сторон. И в центре комнаты монолиты. И чёрный фон. И песочные часы. И поток ($\approx$), который течёт через всё от первой ступеньки до последней и обратно.

— Алиса: — Так что же «Я»?

И 36 ступенек ответили хором, каждая своим голосом, но все — одно:

— Ты то, что проходит. Ты то, что остаётся. Ты то, что возвращается. Ты ступенька, по которой идут, и комната, в которую приходят, и дверь, через которую выходят. Ты всё это сразу. И ничего из этого по отдельности.

И Алиса наконец поняла, что ответ не в последней ступеньке, а в самом факте, что лестница круговая. И что «Я» — это не тот, кто проходит, а сам проход.

Алиса, стоя на последней ступеньке 36-ступенчатой спирали, вдруг почувствовала, что у неё закружилась голова, но не от высоты, а от широты, потому что впереди открылась поляна, на которой росли не цветы, а формулы.

Майкл Фарадей и Джеймс Максвелл, два джентльмена, которые, как Шляпник и Мартовский Заяц, сидели за одним столом, но пили не чай, а электричество, и заваривали не ли-

стья, а поля.

Но за несколько дней проведенных с ними в вовлечённости в теории электромагнитного поля, электромагнитной индукции и многого другого мозг Алисы потёк, не как *поток* ($\approx$), а как подтаявшее мороженое, которое никто не успел съесть. Поэтому использовать здесь данные теории она не станет.

— Алиса: — Если вкратце, — сказала она, вытирая лоб, — то изменение электрического поля порождает магнитное поле, которое, увеличиваясь, то есть изменяясь, порождает обратное электрическое поле. И так по кругу, как чаепитие у Шляпника: ты наливаешь чай, чай меняет чашку, чашка меняет настроение, настроение меняет чай, и всё начинается заново. Одно поле рождает другое, другое рождает первое, и ни одно не помнит, кто начал.

Алиса подумала, что это очень похоже на Страну Чудес: всё порождает всё, никто не знает, кто первый, и голова идёт кругом, но не от удивления, а от индукции.

— Алиса: — Так же, — продолжила Алиса, — в попытках распределить репрезентации и проявления поля у меня вышло что-то похожее на последовательность Фибоначчи. Каждое число — это сумма двух предыдущих, как если бы каждое настоящее было сложено из двух прошлых, а будущее из двух настоящих. Но, возможно, я просто натянула одно на другое, как Чеширский Кот натягивает улыбку на отсутствие лица. Поэтому прерву данную мысль и вернусь к Фрейду.

И Алиса перевернула страницу, а за ней стоял не Кот, а Зигмунд Фрейд с сигарой, которая дымилась, как кальян Гусеницы, только без философской затяжки.

— Фрейд: — Разнообразие биологического материала, социальных, культурных и психических структур, — сказал Фрейд, выпустив кольцо дыма в форме 36 таттв, — рассматривается через динамику полиморфизма симметрий. Также через природу самоподобия и самоаффинности фрактала.

Алиса кивнула, хотя не была уверена, что понимает. Но в Стране Чудес кивать уже половина понимания.

— Фрейд: — В раннем тексте «Набросок одной психологии» 1895 года, — продолжил Фрейд, и его голос стал тише, как будто он говорил о чём-то, во что сам ещё не до конца поверил. Я пришёл к выводу, что духовная субстанция в человеке имеет материальное воплощение в виде энергии.

— Алиса: — То есть... душа — это энергия? — переспросила Алиса.

— Фрейд: — Не совсем. Но и не совсем нет. Душа — это то, что проявляется как энергия. Как улыбка Чеширского Кота: она не вещь, но она действует. И действие измеримо. И в этом измеримом вся её материальность.

— Фрейд начал цитировать самого себя, что в Стране Чудес считается нормальным, потому что все цитируют себя, только притворяются, что цитируют других.

— *Аффинное преобразование, хотя и переводит точку $x=(x_1,...,x_E)x=(x_1, \dots, x_E)x=(x_1,...,x_E)$ в новую точку*

ку с координатами $x=(r_1x_1,...,r_Ex_E)x=(r_1x_1, \dots, r_Ex_E)x=(r_1x_1,...,r_Ex_E)$, где не все коэффициенты подобия $r_1,...,r_Er_1, \dots, r_Er_1,...,r_E$ одинаковы, тем не менее сохраняет свойство конгруэнтности, когда, например, множество точек $Q_iQ_iQ_i$ совпадает с множеством точек $r(Q)r(Q)r(Q)$ после переноса и/или поворота...¹⁷

Алиса моргнула. Потом моргнула ещё раз. Потом перестала моргать, потому что поняла, что моргание не помогает.

— Проще говоря, — перевёл Мартовский Заяц, который откуда-то взялся и, как всегда, был не вовремя, — аффинное преобразование — это когда ты берёшь Алису, тянешь её в одном направлении больше, чем в другом, и она становится не похожей на себя, но при этом остаётся Алисой. Растянутой, сжатой, повернутой, перевёрнутой, но Алисой.

— Это происходит при установлении взаимного соответствия полинуклеотидных и полипептидных текстов, добавил Фрейд, и его сигара задымилась сильнее. То есть генетический код и белок, который он описывает, не копии друг друга, а аффинные образы. Один растянутый, перевёрнутый, смещённый, но конгруэнтный отпечаток другого.

— Однако в 1924 году, — сказал Фрейд, и его голос изменился, стал глубже, медленнее, как будто за тридцать лет между наброском и этим выводом он прошёл не по страницам книг, а по собственному телу.

¹⁷ Фрейд, З. Набросок психологии / З. Фрейд. — Москва: Академический проект, 2015. — 128 с. — (Психологические технологии).

Он подчеркнул не голосом, а паузой, которая была длиннее любого слова: — Первичный жизненный опыт регистрируется именно на телесном уровне. Соматические ощущения указывают на неразрывную связь с психикой.

— То есть, — Алиса попробовала собрать мысли воедино, тело помнит раньше, чем ум? Тело — это первый свидетель, а разум второй?

— Именно. Тело — первый архив. Прежде чем ты смогла подумать: «Мне страшно», твои колени уже подогнулись. Прежде чем ты решила: «Я не хочу», твои руки уже оттолкнули. Тело — это не оболочка психики, а её первая редакция.

Алиса посмотрела на список, который Фрейд аккуратно положил на стол рядом с сигарой. — *Примеры аффинных преобразований включают перевод, масштабирование, гомотетию, подобие, отражение, вращение, гиперболическое вращение, отображение сдвига и их сочетание в любой комбинации и последовательности.*¹⁸

Она прочитала список вслух и подумала, что это похоже на расписание остановок поезда в Стране Чудес: на каждой станции с тобой что-то делают, тянут, сжимают, отражают, поворачивают и к конечной ты прибываешь не тем, кем сел, но всё ещё собой.

— При фрактальном декодировании и копировании гено-

¹⁸ Фрейд, З. Введение в психоанализ / З. Фрейд. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. — 480 с. — ISBN 5-352-00714-5.

ма, — продолжил Фрейд, — могут возникать мутации при воспроизведении структур. И это причина эволюции как генома, так и живых организмов.

Алиса представила себе копировальную машину Страны Чудес, которая каждый раз, копируя документ, ошибается на одну букву. Сначала незаметно. Потом забавно. Потом неожиданно. А через миллиард копий, новый текст, новый смысл, новое существо, которое даже не подозревает, что оно ошибка, ставшая шедевром.

— Мутация — это не поломка, — сказал Фрейд. — Мутация — это ошибка, которая решила, что она предусмотрена. И в этом вся эволюция. Процесс, в котором копирование никогда не бывает точным, а неточность никогда не бывает бесполезной.

Как если бы Чеширский Кот каждый раз, исчезая, забывал одну деталь, сначала хвост, потом уши, потом тело и в конце осталась только улыбка. И эта ошибка, эта неточность, это забвение формы и стала самой сутью Кота. Улыбка без Кота — это мутация, ставшая сущностью бытия.

— В психоанализе, — сказал Фрейд, и его голос стал размеренным, как шаги по длинному коридору, событие рассматривается как элемент психической жизни, который влияет на последующие процессы.

— Не как момент, а как камень, брошенный в реку, камень падает за секунду, но круги расходятся минутами, часами, годами и каждый круг — это новое влияние, новый

поворот потока.

Некоторые аспекты повторения¹⁹:

— *Детерминизм событий. Каждое действие, желание или мысль имеют основание, которое может быть как явным, так и скрытым. Как если бы за каждым шагом Алисы стоял невидимый архитектор, который заранее проложил маршрут — но спрятал чертёж так глубоко, что найти его можно только задним числом.*

— *Влияние прошлого на будущее. События, имевшие место в прошлом, формируют основу для будущих переживаний. Не прошлое определяет будущее, а прошлое — это почва, из которой будущее растёт, не зная, какие семена в ней заложены.*

— *Скрытые связи между событиями. Даже если человек убеждён, что какие-либо его переживания не имеют оснований, всегда присутствуют скрытые связи между одними событиями и другими. Как нити в ткани, которые не видны с лица, но без которых ткань — не ткань, а дыра.*

— *Таким образом, — подытожил Фрейд, — событие может рассматриваться как «эффе́кт», который разрывает повседневную усреднённость, при этом не изменяя хода и содержания поступательного развития.*

Алиса нахмурилась.

— Алиса: — Разрывает, но не изменяет?

¹⁹ Фрейд, З. Введение в психоанализ / З. Фрейд. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. — 480 с. — ISBN 5-352-00714-5.

— Именно. Событие — как удар грома. Он разрывает тишину, но не меняет погоду. Хотя... после удара грома ты уже не та, что была до. Не потому, что погода изменилась, а потому что тишина уже не тишина, а тишина после грома. Событие не меняет течение реки, но меняет того, кто в ней стоит.

— *Проявление души в одной из многообразнейших форм жизни*, — продолжил Фрейд, и тут его голос стал тише, как будто он говорил о чём-то слишком большом для комнаты, — *в соответствии с разметкой*. Формы способны к воспроизведению и размножению через генетический код, как производство, как наиболее подходящая ёмкость для хранения жизни в данный отрезок времени.

— *Может*, — добавил Фрейд, и его сигара погасла, — *для завершения или сборки более значимой и глобальной в протяжённости времени формы, о которой мы пока знать не можем. Потому что мы — детали в этой конструкции.*

Алиса посмотрела на свои руки те самые, которые, когда-то были мыслью Фихте, ставшей твёрдой, и подумала: — *Может, я не цель, а деталь? Может, моя жизнь не история, а винтик в механизме, который соберётся через миллиард лет, и я даже не увижу, что получилось?*

И от этой мысли ей стало не страшно, а странно, потому что «*быть деталью*» звучало унижительно только если считать, что цель важнее процесса. Но если процесс — это и есть цель, то деталь не маленькая часть большого, а точка, через которую проходит всё.

— По мнению Поля Рикёра, — сказал последний голос, и Алиса не увидела, кто говорил: может, это был сам сюжет, — сюжет — это посредник между индивидуальными событиями и историей в целом.

— Вследствие этого, — продолжил голос, — событие представляет собой большее, чем единичное событие, и определяется своим вкладом в развитие общего сюжета ²⁰.

Алиса остановилась.

— То есть... моё падение в кроличью нору — это не просто падение? Это вклад? В общий сюжет?

— Да. Каждое событие — это не точка, а глава. Не момент, а поворот. Не «что-то случилось», а «что-то случилось и потому всё остальное стало возможно. Событие больше себя самого, оно содержит в себе не только то, что произошло, но и всё, что произойдёт из-за него.

Алиса подумала, что это очень похоже на фрактал (◇), часть, которая содержит целое. Событие, которое содержит историю. Момент, который содержит вечность. Песчинка, которая содержит пустыню.

И она пошла дальше не потому, что поняла всё, а потому что поняла главное. Понимание — это не пункт назначения, а процесс движения. Как поток (≈), который не останавливается, чтобы спросить, куда он течёт. Как событие, которое

²⁰ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1: Интрига и исторический рассказ / П. Рикёр ; пер. с фр. Т. В. Славко. — Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. — 313 с.

не ждёт, чтобы его поняли, а происходит, и в этом «происходит» уже меняет всё. Может, подумала Алиса, — я и есть событие. Не тот, кому события происходят, а само событие, которое происходит через тело, через время, через 36 таттв, через фракталы и мутации, через скрытые связи и аффинные преобразования и которое, пройдя через всё это, становится больше себя. Становится сюжетом.

И с этой мыслью она шагнула в следующий коридор, на стене которого было написано.

Алиса шла по коридору, стены которого были сделаны не из камня, а из потоков горячих, холодных, быстрых, медленных, и каждый поток пытался её унести, но не мог, потому что Алиса уже привыкла к тому, что в Стране Чудес уносить — это не то же самое, что забрать.

Алиса обернулась, за ней шёл Жан-Франсуа Лиотар, аккуратный, как часы Белого Кролика, только без стрелок. Он говорил, что интенсивности пробегают между полярностями. Они приостанавливаются и ускользают, не встречая конца, никогда не натываясь на стену отсутствия, на предел²¹.

Алиса попробовала представить себе интенсивность, которая бежит и никогда не натывается на стену. Это было похоже на бег по коридору Страны Чудес, где дверей нет, а стены — не стены, а занавески, а за занавесками, не комнаты, а

²¹ Лиотар Ж.-Ф. Либидинальная экономика / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. В. Е. Лапицкого; науч. ред. С. Фокин. — Москва; Санкт-Петербург : Изд-во Института Гайдара ; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2018. — 472 с. — (Новое экономическое мышление).

новые коридоры, и так бесконечно, без тупика, без финала, без той самой стены, о которую можно удариться и сказать: «Всё. Дальше нельзя».

— Нельзя? — переспросила Алиса.

— Никогда, — ответил Лиотар. — Интенсивность не знает «нельзя». Она знает «ещё», «дальше», «сквозь», но не «нельзя». Предел — это привилегия формы. А интенсивность до формы. Или после.

И тут из-за поворотом выкатились Делёз и Гваттари, не по отдельности, а как одна двухголовая машина, которая не столько шла, сколько производила шаги.

— Социус, — сказали они хором, и голос их был как гул заводского цеха, — это социальное тело. Оно вбирает в себя желания, захватывает их, организует и перенаправляет. Это своего рода машина регистрации желания коллективная поверхность, на которую записываются потоки желания.

Алиса посмотрела вниз и увидела, что стоит не на полу, а на гигантской восковой пластине, на которой выдавлены странные знаки, как будто кто-то прошёлся по ней печатями, и каждый отпечаток — это чьё-то желание, пойманное, записанное, зарегистрированное.

— Вы хотите сказать, — медленно произнесла Алиса, — что общество — это не люди, а... восковая пластина? Поверхность, на которой желания оставляют отпечатки, как лапки мух на варенье?

— Именно, — сказали Делёз и Гваттари. — Социус не

сумма людей. Социус — это поверхность, которая ловит желания и делает их читаемыми. Без социуса желание — это шум. С социусом — это текст.

— Но формы, — продолжили они, и тут их голос стал строже, как голос Красной Королевы перед приговором, — не дают интенсивностям течь свободно. Формы навязывают им нормы, запреты. Память, культуру, знания и прочее. Пытаются удержать интенсивность или захватить её на какое-то время.

Алиса подумала, что это очень похоже на попытку налить реку в чашку. Река не хочет быть в чашке. Но если насильно, то поместится. Только будет плескаться, выплёскиваться, и рано или поздно чашка треснет.

— Именно это, — сказали Делёз и Гваттари, словно прочитав её мысль, — и способствует формированию жизни, общества, знания. Срез интенсивности в форме и продолжительности человеческой жизни или в форме концепции, теории. Жизнь — это срез. Теория — это срез. Любая форма — это срез интенсивности, замороженный на время, как леденец, который, когда-то был сиропом.

И тут Алиса увидела два цеха, тот самый, о котором говорила ещё в самом начале: цех «Эроса» и цех «Танатоса», только теперь она стояла между ними и видела, как они работают.

— Интенсивность разрушает форму, то есть тело, — это влечение смерти. Разрушение формы, как высвобождение

интенсивности. Леденец разбивают молотком и сироп снова течёт.

— Удержание интенсивности, как влечение жизни. Её преобразование и передача во времени, через генетический код, как сохранение вида и продолжение рода, или через передачу знаний и навыков. Леденец не разбивают, а сосут медленно, долго, растягивая удовольствие и сохраняя форму.

Алиса посмотрела на леденец в своей руке — не было ли у неё леденца? В Стране Чудес никогда нельзя быть уверенной, что у тебя в руке, и подумала: — Влечение жизни — это когда форма держит интенсивность, как чашка держит чай. Влечение смерти, когда интенсивность прорывает форму, как чай, который переливается через край и заливают скатерть.

— Любая «форма жизни», — добавили Делёз и Гваттари, — будь то вид, государство или отдельное слово, превращает интенсивности в управляемые и подчинённые структуры.

— Даже слово? — удивилась Алиса.

— Даже слово. Слово — это клетка для интенсивности. Когда ты говоришь «любовь», ты запираешь поток в пять букв. Когда ты говоришь «больно», ты запираешь в шесть. Слово — самая маленькая форма, но и самая цепкая.

— Интенция интенсивности, — сказали Делёз и Гваттари, и тут их голос стал тише, как будто они говорили о чём-то, что звучит одновременно в двух регистрах, в воссоединении с общим потоком. Интенсивность хочет обратно. Хо-

чет слиться с тем, из чего была вырезана, выкроена. Как отрезанный кусок ткани хочет обратно в рулон.

— Интенция формы, — продолжили они, — удержание и сохранение интенсивности в форме. Форма хочет удержать. Хочет не отпустить. Хочет, чтобы кусок ткани оставался куском, а не возвращался в рулон, потому что без куска нет платья, а без платья нет Алисы, а без Алисы некому идти по коридору, который ведет к Фрейду.

И Алиса поняла, это два желания, две тяги, две интенции, которые никогда не совпадают, но и никогда не расходятся полностью. Интенсивность рвётся, а форма держит. Форма держит, а интенсивность рвётся. И в этом напряжении между «рваться» и «держать» вся жизнь, весь социус, вся психика, весь этот бесконечный коридор.

— Форма человеческой жизни появляется уже подключённой к другим формам, — сказали Делёз и Гваттари, и Алиса заметила, что из её тела тянутся тонкие нити к стенам, к потолку, к полу, к другим фигурам, которых она не видела, но чувствовала. Она входит в состав более масштабных форм. Человеческий вид, принадлежность к территории, семья, пол и множество других.

— Это даёт ощущение объёмности и силы, — продолжили они, — для сохранения и удержания в форме субъекта. С дальнейшими подключениями к другим формам с целью впитывать потоки, превращая хаос в систему.

Алиса посмотрела на нити, которые тянулись от неё, и

увидела, что каждая нить — это подключение. Одна ведёт к семье, она тонкая, но крепкая, как корень дерева. Другая к языку, по ней бегут слова, как по телеграфному проводу. Третья к культуре, по ней текут картины, мелодии, ритуалы. Четвёртая — к виду, самая толстая, самая древняя, по ней передаётся ДНК, как письмо, которое пишут четыре миллиарда лет и никак не допишут.

— Сила интенсивности вида, сообщества, семьи и других, — сказали Делёз и Гваттари, — воспринимается их элементом, то есть субъектом, как его собственная. Потому что он и есть это сообщество, государство, религия, раса и так далее.

Алиса вздрогнула.

— То есть... когда я чувствую силу — это не моя сила? Это сила всех нитей, которые через меня проходят?

— И да, и нет. Это твоя сила, потому что ты точка, через которую она проходит. Но не только твоя, потому что без нитей ты не точка, а пустота. Сила не в тебе, а в подключении. Ты не источник, а провод. Но провод не ничто, без него ток не дойдёт.

— Субъект, не подключённый ни к чему, — сказали Делёз и Гваттари, и тут их голос стал совсем тихим, как шёпот в пустой комнате, скорее всего, мёртв. Или всё же подключён к минимальным структурам поглощение пищи и сон.

Алиса подумала о депрессии, не как о грусти, а как о состоянии, когда все нити обрываются, кроме самых тонких, самых базовых. Дышать, есть, спать. Когда ты подключена

только к телу и не подключена ни к чему поверх тела. Когда социус отпустил, а поток ещё не принял. Когда ты между формами, в зазоре, в щели, в том самом разрыве между желанным и невозможным, о котором говорил Чеширский Кот.

— Интенция ограниченной, срезанной интенсивности, — добавили Делёз и Гваттари, — формирует влечение к воссоединению и загрузку возбуждения. Интенцию, то есть желание, к подключению.

— То есть депрессия — это не отсутствие желания, — поняла Алиса, — а желание подключиться, которое не находит, к чему?

— Именно. Желание есть. Всегда есть. Но форма, к которой оно могло бы подключиться, отсутствует. И от этого боль. Не от избытка, а от нехватки розетки, в которую можно воткнуть вилку.

— Субъект разделён, — сказали Делёз и Гваттари, и тут Алиса почувствовала, что нити, тянущиеся от неё, натянулись в разные стороны, как будто каждая хотела увлечь её за собой, формами, в которые он вписан. Биологическая, аффективная, социальная, смысловая и другие.

— Формы, у которых могут быть противоречивые интенции, — продолжили они, — создающие конфликты в психике субъекта.

Алиса увидела, как это работает:

Форма вида держит интенцию на передачу ДНК-кода и сохранение вида: «Размножайся, передавай, продолжай».

Нить, которая тянется к детям, к будущему, к тому, что переживёт тебя.

Форма отношенческая, аффективная, на сохранение межличностных связей: «Люби, держись, не отпускай». Нить, которая тянется к другому, к близости, к теплу.

Форма социальная, на создание сообществ и культурных структур: «Принадлежи, подчиняйся, строй». Нить, которая тянется к группе, к правилам, к стенам, которые держат.

Форма смысловая — на передачу знаний: «Пойми, объясни, передай». Нить, которая тянется к идее, к истине, к тому, что можно сказать словами.

И каждая нить правильная. И каждая хочет своего. И все вместе тянут Алису в четыре разные стороны, и от этого натяжения что-то в ней скрипит, как перегруженная балка.

— Вот, — сказали Делёз и Гваттари, — это и есть субъект. Не целое, а поле натяжения. Не человек, а перекрёсток. Не «я», а место, где «я» собирается из нитей, которые никогда не сходятся в одну.

И тут снова вышел Лиотар — тот самый, который говорил про интенсивности, — и Алиса заметила, что он держит в руках не книгу, а лупу, через которую смотрит на стену.

— Я не предлагаю принять сторону аффектов, интенсивностей против систем, структур, теорий и репрезентации, — сказал он, и его голос был осторожным, как шаги по тонкому льду. — Либидинальные энергии могут существовать только

внутри скрывающих их структур²².

Алиса моргнула.

— То есть... вы не хотите разрушить формы, чтобы освободить интенсивности?

— Нет. Без форм интенсивности не энергия, а шум. Без интенсивностей формы не жизнь, а гипс. Нужно не разрушить, а понять, как они держатся вместе. Особого внимания требует не столько фигура как таковая, сколько отношения между фигурой и фоном, которые составляют фигуру и удерживают её.

Лиотар навёл лупу на стену, и Алиса увидела, то, что казалось рисунком, было не рисунком, а рельефом выпуклости и впадины. То, что выпукло, — это фигура, а то, что вдавлено, — это фон. Но если перевернуть выпуклости станут впадинами, а впадины выпуклостями, и фигура станет фоном, а фон фигурой.

— Вырванная из контекста фигура не имеет смысла, — сказал Лиотар. — Фигура формируется из компонентов хаоса — фона, — связывая и структурируя, придавая смысл и наделяя значением.

— Как Алиса без Страны Чудес не Алиса? — предположила Алиса.

— Именно. И Страна Чудес без Алисы не Страна Чудес.

²² Лиотар Ж.-Ф. Либидинальная экономика / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. В. Е. Лапицкого ; науч. ред. С. Фокин. — Москва ; Санкт-Петербург : Изд-во Института Гайдара ; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2018. — 472 с. — (Новое экономическое мышление).

Фигура и фон взаимны. Одно не существует без другого, как улыбка не существует без рта... хотя, — Лиотар задумался, — Чеширский Кот, кажется, опровергает это правило.

— Различие молекулярного и молярного уровней, — сказали Делёз и Гваттари, снова появляясь, как два отражения в зеркале, — мы считаем главным в отношениях между ними их единство, взаимные переходы друг в друга.

Алиса попыталась понять.

— Молекулярное — это маленькое? Молярное — большое?

— Да. Молекулярное — это поток, интенсивность, желание до формы. Молярное — форма, структура, социус после захвата. Но они не враги. Они одно, видимое с разных расстояний. Как песок, издалека дюна, молярная форма. Вблизи миллиарды песчинок, молекулярный поток. И дюна не отдельная от песчинок, и песчинки не отдельные от дюны.

— Онтологический режим желанья, — добавили они, — выражает неудовлетворённость реальностью и тягу к тому, что превосходит её. Желание всегда — между молекулярным и молярным, между потоком и формой, между «хочу течь» и «хочу держаться».

И наконец Лиотар поднял три пальца и сказал:

— Я выделил три разновидности фигур.

Фигура-образ видима, имеет контур. Это то, что Алиса видит. Лицо, картина, силуэт, граница. *Фигура-образ* — это то, что можно показать и сказать: «Вот она». Как замок, кото-

рый Алиса видит издали стены, башни, ров. Видимо, осязаемо, картографируемо.

Фигура-форма невидима, но способствует видимому. Это то, что делает образ возможным. Структура, которая не видна, но без которой образ не образ, а пятно. Как невидимый каркас, который держит шатёр, снаружи ткань, изнутри шесты. Шесты не видны, но убери их и шатёр упадёт. Фигура-форма — это шесты.

Фигура-матрица закрытая в себе первичная фантазия, порождающая образы и формы. Это то, что до образа и до формы. Глубинная, невидимая, неструктурированная, но плодородная матрица, из которой растут и образы, и формы. Как зерно, которое ещё не стало растением, но уже содержит в себе всё растение как корень, стебель, лист, цветок в свёрнутом, невидимом, матричном виде.

Фигуры связаны с бессознательным, их создание направляется желанием. Появление фигур, знаменуемое соскальзыванием дискурсивного, осмысленного и упорядоченного мира в хаос и бессмыслицу, — всегда событие²³.

Алиса посмотрела на три фигуры и подумала: — Матрица — это как Страна Чудес до того, как Алиса в неё упала. Образ — это Страна Чудес, в которой Алиса гуляет. Форма — это то, что держит Страну Чудес от развала, пока Алиса

²³ Лиотар Ж.-Ф. Дискурс, фигура / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. А. Худека, М. Лайдон. — Миннеаполис : University of Minnesota Press, 2011. — 544 с. — (Серия Cultural Critique Books).

в ней гуляет.

И Лиотар закрыл лупу, и Делёз с Гваттари растворились в потоке, и Алиса осталась одна не одна, а подключённая, как всегда, к множеству нитей, форм, потоков и интенсивностей, которые тянулись через неё, как реки через мост. Она была не точкой, а перекрёстком. Не «я», а местом, где «я» собирается. И в этом не было ни горя, ни радости, только факт, как песок, который сыплется. Просто факт.

— Может, — подумала Алиса, — я и есть фигура-матрица, которая порождает собственные образы и формы, пытаюсь увидеть себя со стороны, и каждый раз не видит, потому что матрица невидима по определению. И в этом весь ужас, и вся красота, и всё желание.

И она пошла дальше, и нити потянулись за ней, и **поток** ($\approx$) продолжал течь, и формы ($\diamond$) продолжали держать, и где-то впереди или позади, или везде сразу ждала фигура-матрица, закрытая в себе, породившая этот мир, эту Алису, этот текст, и молчащая, как монолиты на картине Дуйе.

Алиса шла по коридору, стены которого были не стенами, а разметкой, как кто-то взял вселенную и расчертил её мелом на зоны: биологическое, культурное, социальное, психологическое, — и в каждой зоне писал свои правила, свои узлы, свои законы, как хозяйка подписывает банки с вареньем: «Малиновое», «Клубничное», «Биологическое», «Социальное».

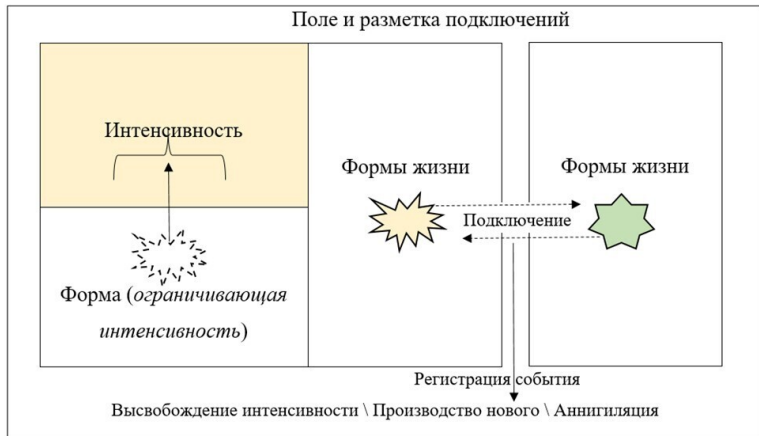


Иллюстрация 4. Интенсивность

— Событие, — сказал голос, и Алиса обернулась. Голос принадлежал не Чеширскому Коту и не Гусенице, а самой разметке, линиям на стене, которые заговорили, потому что им надоело быть только линиями, событие есть фигура на фоне повседневной жизни. И форма этой фигуры задаётся изначальной разметкой. В биологическом пространстве событие принимает биологическую форму, в социальном социальную, в психическом психическую. Как если бы Алиса, упав в кроличью нору, принимала форму норы, в биологической зоне становилась телом, в социальной-гражданкой, в психологической-невротиком, а в культурной-персонажем книги.

— Судьба интенций, — продолжила разметка, и линии на стене зашевелились, как черви на рыбалке, — может быть разнообразна. Но всегда имеет стремление к воссоединению с единым.

И разметка вывела на стене четыре стрелки, каждая со своей табличкой:

а) *Стать поддерживающим правила.* Интенция, которая решает: «Если уж я в форме, то буду держать форму. Буду не той, кого держат, а той, кто держит». Как Мартовский Заяц, который вместо того, чтобы бежать с чаепития, стал его хозяином и теперь сам сажает гостей, сам наливает чай, сам говорит: «Переходи на одно место вправо» и уже не пленник ритуала, а его страж.

б) *Разрушить иллюзию в целях слияния с творческим потоком.* Интенция, которая говорит: «Форма — это ложь. Разметка — это фантом. Я хочу не держать, а течь». Как Алиса, которая вместо того, чтобы сидеть за столом и пить чай по правилам, разбивает чашку, переворачивает стол и бежит не к выходу, потому что выхода нет, а в поток, который течёт сквозь стены, не спрашивая разрешения у архитектора.

в) *Восполнить нехватку творения, дополнить и создать подобное через вовлечённость.* Интенция, которая говорит: — Я не одна. Мне не хватает. И тому, чему я не принадлежу, тоже не хватает меня». Как Алиса, которая не разрушает чаепитие и не подчиняется ему, а приносит новый биск-

вит не потому, что голодна, а потому что стол без бисквита неполон, и она без стола тоже неполна, и только вместе они едины.

г) *Разрушить майю через отречённость от мира и творения.* Интенция, которая говорит: — Не держать, не течь, не дополнять, а отойти. Отказаться. Снять с себя всё, как Чеширский Кот снимает с себя тело, сначала хвост, потом уши, потом всё, пока не останется только улыбка, и даже улыбка исчезает. Майя — это иллюзия формы, иллюзия отдельности, иллюзия «я есть это, а не то». Разрушить майю значит увидеть, что формы нет, а есть только поток, в котором форма была временным сгущением, как облако, которое кажется замком, а на самом деле — это пар.

И тут стену залило светом, не солнечным, не лунным, а таким, какой бывает, когда кто-то очень древний и очень настойчивый решает, что пора объяснить. Из света вышел блаженный Августин, не старик, не юноша, а что-то среднее, как время, которое не решило, какой ему быть эпохой.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.