

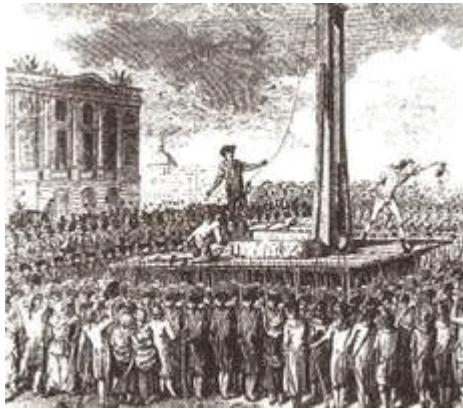
Михаил Веняминович Ямпольский

ЖЕСТ ПАЛАЧА, ОРАТОРА, АКТЕРА *

Ad marginem'93:

Ежегодник лаборатории
постклассических исследований
Института философии РАН.
М.: Ad marginem. 1994. С.21-67.

Веб-публикация: [Ната Мишлетистка](#), [Eleonore](#), [Люсиль](#), 2004



Внедрение гильотины - самая большая новация в ритуале экзекуций, принятом Великой французской революцией. Обезглавливание, бывшее привилегией высокопоставленных (простолюдинам раньше доставалась веревка на виселице), распространилось без разбору на всех казнимых. Гильотина становится орудием эгалитаризма в сфере смерти. Огромный поток экзекуций превращает гильотину в средство серийного производства, предвосхищающее новые индустриальные технологии. Казнь в силу одного этого перестает быть экстраординарным событием и становится «обыденным» фактом. Но, может быть, самое главное - это замена палача, со всей его противоречивой мифологической аурой, машиной: безличной, действующей мгновенно и безошибочно, заменяющей механикой своего функционирования драму человеческого жеста.

Новый ритуал казни лишает это событие актантов - действующих лиц, чья инициатива наделяет их ответственностью за происходящее. Это исчезновение актантов в принципе и может быть понято как царство террора, отменяющее любое проявление суверенной воли, заменяемой надличным принципом, воплощенным в гильотине. Морис Бланшо заметил, что сама по себе легалистская и эгалитаристская риторика Робеспьера и Сен-Жюста «отменяет их собственное существование» и предвосхищает их смерть. Универсальность их риторических терминов вступает в противоречие с реальностью их жизни. Они «еще живы, но действуют не как живые люди среди живых людей, а как существа, лишённые бытия, как всеобщие мысли, чистые абстракции...»¹ В этой ситуации конкретная смерть теряет свое значение и становится, согласно Бланшо, «событием без конкретной реальности, потерявшим всякое значение личной и внутренней драмы, так как внутреннего больше нет, <...> смерть не имеет глубины»².

Это исчезновение экзистенциальной глубины смерти - событие исключительной важности и для политической репрезентации статуса тела. Актантов как носителей суверенной воли и психологической глубины больше не существует. Они заменены пустотой по обе стороны эшафота. Существование заменяется зрелищем, чисто внешним и слепящим проявлением чего-то поверхностного.

Превращение смерти в событие поверхности находит свое самое непосредственное отражение в изображениях казни. И король и палач как бы вытеснены на периферию события, авансцену занимает машина казни. Но они встречаются снова, когда голова уже отрублена и подручный палача достает ее из корзины, чтобы продемонстрировать толпе. Не жест казни оказывается центральным, а жест демонстрации. Не казнь оказывается подлинным событием, но следующее за ней «шоу».

Обратимся к гравюре Сарсифера (Sarcifer)³, изображающей казнь Людовика (Илл. 1). Эта гравюра превратилась в своего рода канон и была многократно скопирована; она использовалась для виньеток и воспроизводилась на многих предметах быта (посуда, шкатулки и т.д.). Тела короля на гильотине тут почти не видно. В центре композиции - гильотина, по обе стороны от которой располагаются палачи. Собственно палач - Сансон - оттеснен, однако, на второй план. Он держит в руках веревку, а тело его помещено гравером в тень.

Гораздо большее значение имеет подручный (по некоторым данным, сын Сансона, но согласно свидетельству самого Сансона, - его помощник Гро). Его фигура выражает ужас и порыв, он протягивает толпе голову монарха, изображенную на фоне просвета в облаках, образующего своего рода рамку.

Отчетливо ощутимая в этой гравюре театрализирующая тенденция вообще характерна для эволюции зрелищности экзекуций, Джон Бендер, например, показал, что эволюция зрелища казни на рубеже XVIII - XIX веков явно подчиняется сценическим законам нового типа. К этой театрализации относится появление высоких эшафотов, имитирующих сцену, сокращение времени казни, концентрирующее эффект в «моменте истины», более последовательное отделение зрителей от пространства экзекуции и т.д.⁴ Речь идет о процедурах концентрации внимания на некоей «точке» казни, которая символически уподобляется демонстрируемой голове жертвы.

Значение этой демонстрации обнаруживается в жесте подручного. Жест этот в такой форме появляется в иконографии казни именно в конце XVIII века, по-своему отражая некие изменения в дискурсивной практике.

Эти изменения могут быть прослежены на примере истории ораторского искусства во Франции. Уже в XVII веке Боссюэ (Bossuet) подвергает критике церковное красноречие, в котором риторическое мастерство и желание понравиться зрителям заслоняют собственно предмет проповеди - страсти Господни. Он противопоставляет велеречивости проповедников «грубый» и «прямой» стиль апостола Павла⁵. XVIII век еще более акцентирует эту антиманьеристскую тенденцию, которая прежде всего понимается как перенос акцента со слова на тот визуальный образ, который это слово порождает. Ученик Мальбранша оратор Бернар Лами (Bernard Lamy) так формулирует принципы нового трибуна: «Тот красноречив, кто зачаровывает своих слушателей так, что они, если можно так выразиться, не замечают, что слушают слова, но воображают, что видят то, что им говорится: столь жив образ, возникающий в их воображении»⁶.

В стремлении разработать новую ораторскую технику (которая определяется как «варварская», «древняя», «суровая» и, по мнению ее пропагандистов, восходит к эпохе древнего Рима⁷) все больший акцент делается на сильном образном квазиизобразительном ударе, заслоняющем словесную материю и трибуна. «Энциклопедия» указывает на то, что красноречие питается «энергией великих или патетических сюжетов. Узрите эти слова»⁸. За этими высказываниями стоит почтенная традиция приравнивания поэзии к живописи, обыкновенно возводимая к знаменитой горацевской формуле *Ut Pictura Poesis*⁹. Слова должны быть увидены, их принадлежность языку должна исчезнуть. Кульминацией речи в таком контексте становится выражение ужаса, шок, который как бы разрушает словесную мишуру речи. Вольтер приводит в качестве примера проповедника Массийона (Massillon), которому удавалось полностью овладеть аудиторией. Он восхищен эффектом, производившимся его речами: «...порыв потрясения овладел всей аудиторией, почти все наполовину привстали в невольном движении»¹⁰. Показательно, что эта реакция невольного движения и остановки («наполовину привстали») соответствует образам, использованным Массийоном, - явлению Христа перед Страшным Судом и «моменту остановки жизни (*l'arrêt de la vie*)». Картина, нарисованная проповедником, столь страшна, что он признается пастве, что сам «поражен ужасом, как и вы (*frappé de terreur comme vous*)». Момент зрительного предъявления слова («узрите эти слова») предстает как момент такой блокировки чувств, которая по существу соответствует наивысшей точке ужаса, - ужаса, как будто производимого парадоксальной инверсией семиотических материй (словесной - в визуальную).

В какой-то мере эта новая тенденция действительно была возвращением к античному ораторству, для которого описание (экфрасис) было фундаментальным элементом поэтики, связанным с доминированием устной речи и необходимостью запоминания (мнемотехникой). Экфрасис в античном красноречии являлся лишь предварительной ступенью для достижения того, что называлось *enargeia* - то есть представление вживе, иногда также понимавшееся как высвечивание, освещение. Цель *enargeia* - создание иллюзии присутствия, снятие временной дистанции между описывавшимся событием и рассказом о нем. Достижение эффекта визуализации было неотрывно связано со специфическими проявлениями телесности, жестикуляцией, даже тогда, когда эта жестикуляция лишь подразумевалась за живым словом. Карло Гинзбург так определяет роль риторического *demonstratio*: «...оно <...> должно было указать пальцем на некий несуществующий объект, обретающий в глазах аудитории видимость - *enarges* - квазимагической силой слов. <...> *Enargeia* была инструментом, способным передать *autopsia*, иными словами, непосредственное видение силой стиля»¹¹.

Открытие античной *enargeia* в эпоху Возрождения вносит в ее понимание новые и чрезвычайно существенные обертоны. Перрин Галан, изучавшая теорию риторики у Полициано, особо отмечает, что визуализация образа постоянно связывается у него с понятием *uates* - ясновидящий. Поэт начинает пониматься как существо, наделенное божественным видением, которому часто сопутствует физическая слепота. Марсилио Фичино, например, описывал эти визионерские прозрения в категориях «энтузиазма» - *furor*, - охватывающего поэта-пророка¹².

Соединение повышенной аффективности с установкой на максимально живую визуализацию приводит к постепенному выделению целого репертуара компонентов, организующих *enargeia*. Среди них важное место занимало особое использование световых эффектов, предполагаемых самой этимологией слова (*enargeia* - высвечивание). Отсюда постоянное подчеркивание блеска в глазах, блеска на полированной поверхности оружия и т.д.¹³. К ним относится и определенный тип «декора», в котором разворачиваются описываемые события, - такой декор часто воспроизводит образы катастрофы, смерти. Майкл Баксанделл считает, например, изображение повешенных в «Св. Георгии» Пизанелло (Pisanello) чисто ораторским элементом в живописной картине - поражающей воображение деталью, существенной для организации экфрасиса¹⁴. Эффект визуализации неотделим от ужаса, вселяемого оратором в слушающего.

Подобная ораторская техника, к XVIII веку занимавшая господствующие позиции, формируется задолго до интересующей нас эпохи. В момент же оформления нового исторического сознания она приобретает совершенно особое значение. К. Гинзбург в своем проницательном анализе эволюции историографической «техники» противопоставляет два типа исторических источников - *Историю* в ее античном понимании, как совокупность событий, непосредственно засвидетельствованных «историком», и *анналы* - собрание свидетельств о минувшем. Анналы ориентированы не на эффект присутствия, квазивидения события, а на литературно-письменную традицию, связанную не столько с моментом *enargeia*, сколько с цитированием. Анналы по существу оказываются прообразом современной историографии¹⁵. В периоды, когда движение истории начинает переживаться как некая биографическая актуальность, античные мнемонические техники *enargeia* становятся чрезвычайно важными. Речь идет именно о презентации истории как настоящего¹⁶.

Показательно, что те же тенденции мы обнаруживаем и в философии языка Жан-Жака Руссо с ее акцентом на устном слове и личном присутствии, с ее наслоением квазивизуальных образов в речи. Согласно Руссо, речь возникает из фигуральных выражений, метафор, которые порождаются чувством некоего первоначального ужаса, аффектом. В знаменитом, многократно откомментированном отрывке из «Опыта о происхождении языков» («*Essai sur l'origine des langues*»), Руссо писал: «Дикий человек, встречая других, первоначально будет испуган. Его ужас заставит его видеть этих людей большими и более сильными, чем он сам¹⁷; он назовет их гигантами. <...> Вот как фигуративное слово рождается до слова как такового, когда страсть застит нам глаза, а первая идея, которую она нам подсказывает - отнюдь не идея истины. <...> Иллюзорный образ, подсказанный страстью, является первым...»¹⁸. Происхождение фигурального (зримого) языка из аффекта ужаса вписывается в общую эволюцию ораторства, в новую утопию коммуникации. Деррида замечает по поводу этого фрагмента из Руссо, что в нем означающее (в данном случае слово «гигант») отсылает одновременно и к метафорически трансформированному объекту (встреченному человеку), и к тому аффекту, который оно выражает (чувство ужаса). Ужас, таким образом, становится неким первоосноваемым. Страсть, искажающая реальность, превращается в скрытый смысл высказывания. Тот же Деррида показывает, что сама эта руссоистская метафора строится на постулировании дистанции между человеком и объектом (возникающей как коррелят чувства страха): «...другого сначала встречают на расстоянии, необходимо преодолеть разделенность и страх, чтобы подойти к нему как к своему близкому. Издали он невероятно велик, подобно хозяину и угрожающей силе»¹⁹. Отсюда - неожиданное следствие для ораторствующего. В присутствии слушателей он должен сохранять по отношению к ним такую дистанцию, которая позволит ему самому стать воплощением метафорической деформации²⁰. Воплощая в себе образное слово, он становится носителем ужаса - если и не «гигантом» в понимании Руссо, то чудовищем. Его монструозность приближает его к первоосновам образного языка.

Оратор, как показывает Старобинский, призван «ослепить» слушателей предъявлением некоей невыносимой истины. Сам он в таком контексте преобразуется в какое-то сверхсущество, чье явление вызывает паралич, ужас²¹. Старобинский приводит два описания Мирабо (живой инкарнации революционного трибуна, канонизатора новой риторики). Оба созданы после революции, но в какой-то мере суммируют образ того нового типа трибуна, который складывался в предшествующую эпоху. Одно принадлежит Шатобриану, другое Гюго, и оба неожиданным образом подчеркивают парализующую монструозность оратора (к сожалению, Старобинский не дает на сей счет никаких комментариев).

Приведу обе характеристики.

Шатобриан («Замогильные записки»): «Когда он встряхивал гривой, глядя на народ, он останавливал его; когда он поднимал лапу и показывал когти, плес в ярости устремлялся прочь. Посреди чудовищного беспорядка заседания я видел его на трибуне, темного, уродливого и неподвижного: он напоминал хаос Мильтона - холодный и бесформенный - в центре вызванного им же самым смятения»²².

Виктор Гюго («Наполеон-маленький»): «Едва усевшись, мы увидели, как на трибуне возникла и встала необыкновенная фигура. - Что это за чудовище? - говорили одни; что за гигант? - говорили другие. Это было необычное создание, неожиданное, неизвестное, вдруг вышедшее из тени, вызывавшее страх и гипнотизировавшее; отвратительная болезнь преобразила его лицо в подобие тигриной морды; создавалось впечатление, будто все пороки отметили это лицо всеми возможными уродствами; <...> все смотрели на него со своеобразным любопытством, к которому примешивался ужас...»²³.

Нетрудно заметить, что сам оратор оказывается своего рода телесным воплощением того образа, который он должен предъявить аудитории. Его внешность так же гипнотизирует и страшит, как проповедь Массийона. В каком-то смысле оратору уже не нужно говорить - он сам является воплощенным словом.



Поскольку физическое присутствие, видимость приобретают все большее значение, резко меняется и отношение к поведению оратора, его жестикуляции. М.Баксанделл указал на зависимость жестикуляции ренессансных проповедников от театра и привел пример нескольких канонических жестов оратора (по трактату «Зеркало мира», 152 - «Mirror of the World»): «Когда ты говоришь о жестокой вещи или гневно, сожми кулак и потряси рукой. Когда ты говоришь о вещах небесных или божественных, возведи очи и укажи пальцем на небо. <...> Когда ты говоришь о святой вещи или набожно, воздешь руки»²⁴. Строго кодифицированная жестикуляция оратора позволяет прочитывать содержание его речи по визуальным знакам. На сохранившемся изображении Боссюэ, читающего надгробную проповедь над телом принца Конде (Condé) указательный палец левой руки оратора воздет к небу. Тот же код использует и Круикшенк в своем изображении мученичества Людовика XVI.



THE MARTYRDOM OF LOUIS XVI. KING OF FRANCE.
I never saw a more beautiful scene.

Правая рука монарха покоится на груди (жест, обозначающий смирение), глаза воздеты к небу, левая рука поднята вверх²⁵. Жест полностью дублирует подпись под гравюрой: «Я прощаю своих врагов, Я умираю невиновным!!!» У Круикшенка слово доминирует над изображением, так как жестикуляция лишь дублирует речь, переводит ее в визуальный ряд.

Иное дело - новое ораторство, в котором слово должно исчезнуть, а образ возникнуть из некоей знаковой псевдопустоты. Жест резко отделяется от словесного и переходит в совершенно иную знаковую плоскость. Он должен не столько дублировать речь, сколько разрушать само ее присутствие, создавать иллюзию словесной пустоты, остановки, зияния, в которых помещается недифференцированный хаос как само воплощение антисловесного²⁶.

Мирабо был не единственным монстром революционного ораторства. Отчасти сходную с ним физику имел Дантон - также постоянно описывавшийся как чудовище. Гравюра доносит до нас его облик на трибуне: выпученные глаза, лицо, перепаханное морщинами, складывающимися в маску. Его жест больше не кодирует словесное сообщение, он как будто прорывает рукой словесную ткань речи. Губы его плотно сжаты, он молчит. Жест покончил со словом, он заменил его.

Согласно Деррида, Руссо отличал жест от жестикуляции: «...первый создает тень присутствия, молчаливо управляет перометафорой, вторая - это нескромная и обременительная добавка к речи»²⁷. Дантон производит именно жест как эквивалент перометафоры, первоаффекта. Его смысл - создать эффект максимального присутствия, вызвать ощущение, что речь реализуется в актуальном настоящем. Но это присутствие парадоксально, оно требует дистанции²⁸. Оратор как будто одновременно и врывается в аудиторию, и отталкивает ее. Не случайно рука, вытянутая вперед в жесте ужаса, обычно трактовалась как рука отталкивающая²⁹.

Художник, очень скупой на детали, все же передал орнаментальный мотив, украшающий архитектурную деталь за трибуной. Он изобразил химеру - крылатое создание с львиной мордой - и выделил ее «пятном света». Химера расположена таким образом, что занимает пространство как раз под вытянутой рукой Дантона, она как будто висит на невидимых нитях, зажатых в его кулаке. Химера в данном случае по-своему дублирует лицо оратора (вспомним львиные аналогии в штаббриановском описании Мирабо и подчеркивание львиных черт в облике Дантона), но будучи так или иначе соотнесенной с жестом трибуна, она по-своему репрезентирует и содержание речи. Во-первых, она связывает речь с идеей монструозности. Репрезентация речи - чудовище. Но это не все. Главное «знаковое» свойство химеры в культуре - ее невообразимость, парадоксальная несовместимость ее телесных фрагментов. Она является отрицанием собственного тела и насыщена настоящей телесной

автодеструктивностью. Это свойство исключает ее, например, из геральдики и иных символических сфер с устойчивой иконографической традицией. Джиневра Бомпиани так характеризует знаковый статус химеры: «В действительности тело необходимым образом ограничено, а Химера - это «неограниченное и бесконечное». Химера - это бесконечное Означающее, «иероглиф Безумия». Иными словами, она - означающее со свойствами означаемого, тело, обладающее свойствами души, нечто *воображаемое*, указывающее вместо реальности на язык <...>, гибрид, в котором воображаемое и языковое уничтожают друг друга»³⁰. По существу, на языковом уровне химера воплощает идею невербализуемого монстра - чего-то ужасного и невыразимого, мильтоновского хаоса.

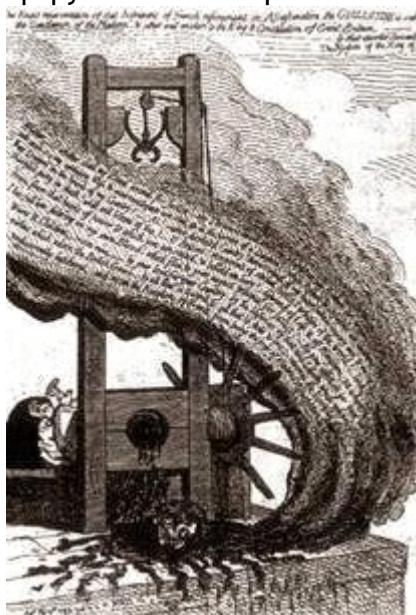
Невыразимости на словесном уровне соответствует и неожиданное вторжение преувеличенного мимирования, которое практически не поддается прочтению и в целом ориентировано на максимальную деформацию лица. Эрнест Дюшанж так описывает ораторское поведение Робеспьера: «...Робеспьер говорил о «слабости своего органа», о «физической неспособности сказать» и одновременно предавался простому мимированию: открывал свой сюртук и показывал сердце. Текст Луве подтверждает, что Робеспьер к тому же производил тысячу движений, судорог и *гримас*»³¹. Подобную же ораторскую «технику» использовал и Камиль Демулен, вращавший глазами, гримасничавший, извивавшийся на трибуне, пускавший изо рта пену³².

Этот физиогномический хаос в какой-то степени выражал разрушение референтного слоя речи. Деформации подвергается не только слой означающих, с которым в какой-то степени может быть идентифицировано поведение оратора, но и слой значений. Тело функционирует в странном режиме. Значения как будто поднимаются изнутри (от сердца) к поверхности и производят на этой телесной поверхности полное знаковое смятение. Хаос мимики, телесные конвульсии - это, возможно, лучший показатель невыразимого в ораторской речи эпохи³³.

Такого рода ораторство, конечно, только подтверждало статус трибуна как «священного чудовища». Оно имитировало пророческий транс и вместе с тем относилось именно к сфере невыразимого, в которой монструозное физическое присутствие было призвано заменить артикулированное слово.

В этом контексте открывается смысл поразительного сходства между жестом Дантона на трибуне и жестом палача, протягивающего толпе отрубленную голову Людовика. Голова в данном случае как будто выполняет ту же функцию химеры, монстра, предъявляемых массе, а эшафот оказывается подобием иного подиума - трибуны. Реакция же зрителей в обоих случаях сходна. После казни свидетели единодушно отмечали мгновение напряженного молчания, сменяющегося криком. Этот крик толпы как будто отвечает страшному предсмертному крику короля. Артикулированная речь отсутствует, она заменяется воплем - интенсивным, слышимым эквивалентом молчания.

Одна из наиболее сильных гравюр Гильрея (Gillray), из числа посвященных им Французской революции, называется «Кровь убитого вопиет об отмщении». Гравюра эта изображает эпизод после казни Людовика. Голова короля валяется на эшафоте, из разрубленной шеи еще льется кровь. Своеобразие гравюры заключается в смелом решении автора перевести в изобразительный ряд метафору названия: «кровь вопиет...».



Прямо от лужи крови, от головы монарха к небу (Богу) поднимается столб мистического дыма, испещренный письменами. Текст, не очень разборчиво вписанный в клубы дыма, репрезентирует прямую речь Людовика, своего рода графическое воплощение последнего ораторского жеста. Отрубленная голова как будто говорит, и речь ее вписана во вздымающийся к небу хаос. Гравюра



Гильерея по-своему иллюстрирует технику нового ораторства: речь ужаса преобразуется в речь невообразимой стихии.

Вопль, эрректильно воздетая рука, судороги, - все это признаки некоего оргиастического состояния телесности, распространяющегося от фигуры подручного палача к массе зрителей³⁴. Рассмотрим фигуру подручного, укрупнив для этого изображение. Голова Людовика помещена прямо над кронами деревьев на заднем плане. Их рисунок сохраняет элемент неясности. Кровь, хлещущая из обрубка шеи, видна на гравюре плохо, так как ее струи изображены на фоне хаотического

лабиринта ветвей. Возникает ощущение, что голова буквально вырастает из беспорядочных линий или порождает их. Она появляется в просвете между хаосом облаков и растительности. Лицо демонстратора искажено гримасой. Современные исследователи характеризуют выражение его лица «как испуганное этой головой, которую он удаляет от себя, и окаменевшее от того зрелища, которое он сам же представляет»³⁵.

Голова, протягиваемая палачом, как будто удваивает его собственное лицо и бессловесно репрезентирует его немую речь. Это - нечто родственное химере Дантона, воплощение визуального шока, блокирующего речь, а следовательно, и того репрезентативного идеала, который складывается в ораторской практике (в практике слова *par excellence*).

Ораторская практика не была изолированной областью культуры. Сходные процессы проходили и в иных сферах, в частности, в театре, оказывавшем в силу понятных причин большое влияние на ораторство. К XVIII веку в творчестве некоторых влиятельных актеров наметился принципиальный отказ от ориентации на декламацию текста. Идеологической основой этого отказа отчасти служила все та же горациевская формула *ut pictura poesis*, согласно которой текст прежде всего призван соотноситься со зрительными образами. Актер, так же как и оратор, начинает пониматься как носитель *enargeia* и транслятор словесного текста в живые и впечатляющие образы. Он все больше начинает походить на своеобразного медиума, существующего между двумя семиотическими слоями. Фундаментальную роль в выработке нового актерского стиля сыграл Гаррик, сознательно ориентировавшийся в своем сценическом поведении на живопись. Гаррик внимательно изучал трактат Шарля Лебрена «О выражении общем и частном» (1698), в котором страсти были разделены и классифицированы и предлагалась простая мимическая схема их выражения³⁶.

Гаррик и его последователи выработали своеобразную технику трансляции словесного в визуальное. Она строилась на отрыве жеста от текста, автономизации визуального и комбинировании так называемых «точек (points)», «поворотов (turns)» - иными словами, пантомимических фрагментов, основанных на фиксации определенного выражения лица и позы, а также на переходах от одного фиксированного выражения к другому. Эти остановки, зависания действия были в значительной мере связаны и с усвоением ораторской техники, подчеркивавшей необходимость пауз³⁷. Лихтенберг, оставивший нам наиболее выразительные зарисовки гарриковской техники, так описывает одну из самых знаменитых «точек» мастера - сцену свидания Гамлета с призраком: «Горацио начинает и со словами «Взгляни, мой господин, он идет» показывает направо, где уже появился призрак и стоит без движения, покуда никто его еще не заметил. При этих словах Гаррик резко поворачивается и в то же мгновение отступает назад на подгибающихся под ним ногах на два-три шага; его шляпа падает на землю, а обе его руки, особенно левая, вытянуты почти во всю длину на высоте его головы, правая кисть согнута немного больше, и вся рука расположена ниже, а пальцы раздвинуты; его рот раскрыт: так он стоит, как будто прирос к земле <...>. Все его лицо в такой степени выражает ужас, что у меня мороз по коже пробегает еще до того, как он начинает говорить»³⁸. Лихтенберг отмечает соответствующее поведение зрителей - ужас, молчание, шок.

Нетрудно заметить поразительное сходство между техникой оратора и техникой актера. И та и другая ориентированы на трансцендирование слова в некоем пароксизме молчаливой визуальности. И тот и другой привлекают в качестве сопровождающего компонента демонстрацию чего-то ужасного, в одном случае - собственное преображение в монстра, во втором - явление призрака-мертвеца как провокатора шока³⁹. При этом Гаррик сам имитирует мертвеца - он замирает в неподвижности⁴⁰. Трансцендирование словесного как будто подразумевает некую стадию смерти, оно осуществляется через фиксацию «точки», момента телесной обездвиженности. Открытый рот создает иллюзию немого крика - оксюморонного выражения неартикулированного слова. Большое значение имеет также и жест вытянутой руки, как будто отталкивающей что-то и вместе с тем на это же и указывающей. Жест одновременно и репрезентации, и отрицания⁴¹.

Френсис Хейман (Francis Hayman) изобразил Гаррика в роли Ричарда III (1760)⁴².



В правой руке он держит кинжал, левая сжата в кулак и выброшена вперед на уровне его лица точно таким же жестом, какой мы видели на портрете Дантона. Глаза широко раскрыты, и гипнотический взгляд актера направлен туда же, куда и рука со сжатым кулаком. Портрет интересен тем, что он как бы утраивает выброс актерского тела за пределы самого себя. Кулак, взгляд и кинжал по существу дублируют друг друга⁴³.

Современники особо отмечали невероятную пронзительность взгляда Гаррика. Фанни Берней (Fanny Burney) вспоминала: «Я никогда в своей жизни не видела таких пронзительных и сверкающих глаз, как у него. Глядя на него, когда мне доводилось встретиться с ним глазами, я буквально не могла выносить их сияния»⁴⁴. Кинжал выступает по существу эквивалентом взгляда.

Такое же энергичное и псевдоораторское движение руки, связанное с темой «режущей стали», мы обнаруживаем в «культовой» картине Французской революции - «Клятве Горациев» (1784) Давида⁴⁵ (и, разумеется, в его же «Клятве в Зале для игры в мяч»)⁴⁶. Жестикуляция героев этих картин была изучена с точки зрения иконографической традиции. Сходный энергичный жест был обнаружен в некоторых картинах Пуссена, в частности в «Похищении сабинянок»; некоторое сходство обнаруживается и с картиной Пуссена «Смерть Германика»⁴⁷. «Клятва в Зале для игры в мяч» - композиция гораздо более многофигурная и, естественно, более разнообразная в смысле представленных в ней жестов; она соотносится с большим кругом живописных произведений от Гавена Гамильтона (Gavin Hamilton) и «Клятвы Ганнибала» («Hannibal Taking the Oath») Бенджамена Уэста (Benjamin West) до рафаэлевских «Избиения невинных» и «Изгнания Гелиодора»⁴⁸. Вопрос, однако, не столько в наличии тех или иных жестов в старой иконографии, сколько в смысле и месте, которые им отводятся в системе репрезентации. Так, по-видимому, Давид, разрабатывая жест Робеспьера и Мирабо в «Клятве», опирался на рисунок лучников, выполненный Микеланджело⁴⁹. Связь клятвенного жеста с телесностью лучника особенно показательна. Жест, связанный с выбросом стрелы в пространство, преобразуется в жест самого тела, выбрасываемого вовне. Невидимая стрела остается в подтексте, метафорически выражая проекцию тела и ее смертоносный характер⁵⁰.

Э.Винд, изучавший генеалогию «Горациев», обнаружил театральные корни картины. Давид видел «Горация» («Horace») Корнеля в Комеди Франсез и даже сделал несколько набросков по мотивам этой постановки. Но подлинным источником картины была переработка корнелевской пьесы Гарриком. В гарриковской версии «Римского отца» («The Roman Father») появилась сцена клятвы, которой не было у Корнеля. Сцена клятвы у Гаррика произвела огромное впечатление на Новерра (Noverre), перенесшего ее в свою балетно-пантомимическую версию той же пьесы - «Осужденный Гораций» («Horace condamné»). Показательно, что реформатор балета Новерр непосредственно вдохновлялся Гарриком как образцом перевода словесного в пантомимическое⁵¹. Любопытно, что и картина Давида, по-видимому, отчасти связана с преображением вербального в изобразительное, и даже точнее - с критикой ораторского. Один из первых набросков к «Клятве», радикально отличавшийся от законченного полотна и восходивший к риторической жестикуляции исторического живописного канона, был подвергнут жесткой критике другом Давида Седеном (Sedaine): «Действие, которое вы выбрали, совершенно ничтожно. Все это слова, превосходный соблазн, включающий в себя все те ораторские уловки, которые привлекали Корнеля...»⁵². По мнению Аниты Брукнер, эта критика имела существенное значение в переориентации структуры полотна в сторону аффекта ужаса⁵³.

Сцена, стимулировавшая цепочку обработок от Гаррика до Давида, изображала отца, вручавшего перед битвой меч сыну со словами (текст Гаррика):

I have a sword whose lightning oft has blaz'd
Deadfully fatal on my country's foes;
Whose temper'd edge has cleft their haughty crests,
And stain'd with life-blood many a reeking plain⁵⁴.

Рука, протянутая к мечу, - не просто жест клятвы, она указывает на меч как на орудие смерти, описанное Гарриком в категориях возвышенного, - его движение сопровождается ослепительной вспышкой, он рубит тело и покрыт человеческой кровью. Когда, незадолго до Давида, Фюзли (Fuseli) изобразил свою «Клятву на Рютли» («Rutli-Schwur»), три швейцарца на его картине поднимали руки к небу, тем самым демонстрируя «истинный» жест клятвы (перед лицом Бога). У Давида мы имеем нечто иное, а именно: жест, соотношенный с орудием смерти - мечом, - рвущим, колющим, пронизывающим. Не случайно в правой части картины уже представлены рыдающие (оплакивающие Горациев) женщины.

Теперь нам предстоит разобраться в содержании демонстрирующего жеста палача и его предшественников в сфере репрезентации - оратора и актера. Два момента вызывают особый интерес. Связь жеста со временем репрезентации и заложенная в нем повторность.

Начнем со времени. В отличие от кодифицированных ораторских жестов, действие палача предполагает совершенно иное временное измерение. Кодифицированный жест связан со словом и как бы располагается в абстрактной временной плоскости словесного. В принципе рука, воздетая к небу и указующая на Бога, может находиться в таком положении неопределенно долгое время. Временная неопределенность этого жеста связана не только с временной неопределенностью словесного дискурса, но и с вневременным статусом того высшего существа (той высшей абстракции), на которое данный жест указывает.

Совершенно иначе функционирует рука, выброшенная вперед перед лицом. Этот жест обладает энергией и смыслом только в кратчайший миг самого выброса. Повисни рука в таком положении на лишнее мгновение, и жест потеряет свой смысл. Подобный «выстрел» тела вовне находится поэтому в принципиальном противоречии с разворачиванием словесной цепочки, которая, чтобы манифестировать себя, всегда нуждается в протяженности. Этот жест не может сопровождаться словом, потому что он выражает только кратчайший момент, а именно: настоящее, спрессованное до отменяющей всякое разворачивание точки.

Существенно, однако, то, что данный жест не просто прорывает временную капсулированность тела, но и репрезентирует его. При этом нужно помнить, что репрезентация по самой своей сути невозможна в точке «чистого» настоящего. Ж.Деррида замечает, что репрезентация может быть понята «в смысле репрезентации, как повторение или воспроизведение презентации...»⁵⁶. Иными словами, она всегда предполагает некое прошлое, по отношению к которому это повторение и осуществляется. Деррида указывает, что сама по себе способность к бесконечному повторению, к воспроизведению себя в настоящем связывает знак со смертью. Бытие задается как присутствие и уже в силу одного этого предполагает возможность исчезновения, небытия.

В нашем случае репрезентация вся нацелена на подчеркивание момента настоящего, на энергетическое выявление присутствия. Гуссерль замечал, что «актуальное *сейчас* - всегда неизбежно что-то точечное и потому пребывает в качестве *сохраняющейся формы при постоянном изменении содержания*»⁵⁷. Гуссерль определяет это свойство настоящего закрепляться в виде некоего «акме», точки, имеющей форму, как «удержание (*rétenion*)». Выброшенный перед лицом кулак, отрубленная голова выступают в качестве такого парадоксального точечного удержания. Жест этот не может длиться, он весь - настоящее, но это такое настоящее, которое замирает в пароксизме собственного удержания. Кинжал в руках Гаррика, меч в руке старшего Горация, выброшенный вперед кулак Дантона, голова Людовика в руке палача (только что отрубленная, еще истекающая кровью), - все это формы репрезентативного «акме». Эта форма удержания и есть способ утверждения присутствия, жизни, противопоставляющей себя исчезновению, смерти. Она лежит в основе репрезентации как потенциально бесконечного повторения момента «сейчас».

Повторение заложено в самой структуре рассматриваемых изображений. Кулак Дантона, орнаментальный мотив химеры по-своему лишь дублируют, повторяют энергетическую устремленность и чудовищность его лица. Кинжал в руке Гаррика и тот же выброшенный вперед кулак становятся «дублями» кинжалоподобного, сверкающего взгляда. Структура удвоений очевидна и в изображениях палачей. Но в данном случае отрубленная голова жертвы дублирует живое лицо демонстратора. Между живым и мертвым устанавливается более сложная и парадоксальная связь. Живое в своем стремлении репрезентировать себя в «удерживаемой» точке закрепляет свой репрезентативный порыв в мертвом - в предельно чужом, враждебном самом идее настоящего как жизненного акме.

Эта ситуация хорошо видна на примере гравюры Кокере. Три головы здесь расположены таким образом, чтобы схематически повторять друг друга и тем самым устанавливать очевидную эквивалентность между собой. Три профиля - Брута, палача и отрубленной головы - устремлены влево один за другим. Каждое из этих лиц повторяет другое, является его «чудовищной» трансформацией.



Палач держит голову на уровне своего лица как своеобразную маску. Брут выступает в качестве alter ego палача.

Удержание присутствия здесь превращается в свою противоположность - полную отмену изменения и трансформации, в фиксацию «точки», переходящую в смерть. Репрезентативное удвоение живого мертвым смешивает два противоположных по своему статусу образа. Жиль Делёз заметил, что различие (différence), являющееся фундаментальным смысловым продуктом всякого повторения, возникает в результате выделения «различимого» (le distingué) из неразличимого. Делёз описывает ситуацию выделения молнии на фоне ночного неба - неразличимого, недифференцируемого хаоса. Между тем это появление «различия» по-своему отражается и на статусе «различаемого». Делёз пишет: «Когда фон поднимается на поверхность, человеческое лицо распадается в том зеркале,

где неопределенное, точно так же как и определенное, смешиваются в единой детерминации, «создающей» различие. Чтобы создать монстра <...> лучше всего поднять фон и растворить форму»⁵⁸.

Эта ситуация распада лица в принципе может быть спроецирована на ту репрезентативную ситуацию, которая меня интересует. Смерть, чудовищность казни, отпечатанные на лице короля, делают взгляд на эту голову почти невыносимым. Лицо монарха как будто растворяется в некоем охватывающем его хаосе. Кажется, что это мертвое лицо проецируется и на лицо демонстратора, бросая на него ту же тень чистого различия, смещения различимого - «точки» актуальной репрезентации - и неразличимого - смерти, трансцендирующей в себе свой собственный момент.

Одно из изображений демонстрации головы Людовика особенно красноречиво в контексте повтора, удвоения и различения жертвы. Это гравюра Круикшенка «Жертва Равенства. Любуйтесь прогрессом нашей системы» («The Martyr of Equality. Behold the Progress of our System») (Илл. 7). Здесь голову короля, чье тело, истекающее кровью, еще покоится на гильотине, держит не палач, а кузен короля Филипп-Эгалите (Philippe Egalité), голосовавший за казнь своего коронованного сородича. Гравюра построена на подчеркивании сходства между кузенами - палачом и жертвой, - сходства, определяемого и самим словом «равенство» в имени Филиппа и названии гравюры.

Если сравнить эту гравюру с предыдущей, сделанной на 11 дней раньше, - «Мученичеством Людовика XVI», - то видно, что она строится на зеркальном отображении позы Людовика и Филиппа (очевидном также из-за переноса гильотины во втором листе справа налево). Но, конечно, главный эффект достигается сходством лиц. Палач держит симулякр собственной головы, и лицо его вымазано кровью жертвы. Эта кровь - особенно ясный признак какого-то почти мистического распространения мертвого лица на живое.

Зритель призван сравнивать оба лица, но возникающее в результате «различие» оказывается продуктом смешения между собой двух «монстров» - вымазанного кровью, но все еще живого лица палача, и отрубленной головы мертвеца. Речь действительно идет о своеобразной взаимной деструкции двух «различимых» образов. В этом контексте иронический заголовок «Жертва равенства» приобретает все свое значение.

Вопрос в том, как смешиваются, соединяются друг с другом зрительные образы, по-разному решался в разные времена. Декарт в своих занятиях физиологией зрения искал такое место, где бы соединялись воедино оптические образы обоих глаз, тем самым преодолевая двоичность бинокулярного зрения⁵⁹. Юм исследовал способность двух образов смешиваться в воображении. При этом он отличал способность к соединению событий, разделенных пространственно, от аналогичной способности, относящейся к событиям, разделенным, во времени. Первые, в силу способности пространства, включать в себя сопредельные объекты, поддаются относительно легкому смешению, в то время как во вторых «каждая часть должна выглядеть отдельной и единичной и не может обычным способом проникнуть в фантазию, не изгоняя из нее того, что предположительно непосредственно ей предшествовало»⁶⁰.

В таком контексте пространственное соположение живого и мертвого (как соположение двух принципиально разделенных временных точек), «меня» нынешнего и существующего сейчас и образа, предвосхищающего мое будущее исчезновение, обеспечивает их парадоксальное смешение в некоем невообразимом монстре утверждаемого различия, в образе «поднимающегося», выступающего фона.

Я уже отмечал, что сценическое поведение Гаррика было в значительной степени вдохновлено штудиями Шарля Лебрена относительно выражения страстей. Теория Лебрена, вызвавшая длительную дискуссию и тем не менее авторитетная на протяжении всего XVIII века, имеет самое непосредственное отношение к нашей теме. Лебрен разработал классификацию страстей, каждую из которых он представил в виде четко фиксированного мимического выражения, своего рода маски страсти. Философской и физиологической основой его теории послужили учение Декарта и физиогномика Кюро де ла Шамбра (Cureau de la Chambre). Интерес представляет, однако, не столько философская база лебреновской эстетики, сколько ее практическое применение.

Свои идеи Лебрен изложил в коротком трактате 1698 года «Об общем и частном выражении». Страсть, согласно Лебрену, это «движение души», передающееся мускулам и отражающееся на внешнем облике человека. Сокращение мышц осуществляется за счет воздействия на них «духов», переносимых кровью. Кровь проходит через сердце, которое ее нагревает или разрезает и затем передает в мозг. «Мозг, наполненный таким образом, посылает эти духи другим частям [тела] через нервы, которые похожи на маленькие нити, или трубы, переносящие эти духи к мышцам в зависимости от того, нуждаются ли они в производстве того действия, к каковому предназначены. Так, та [часть], которая действует больше, получает больше духов и соответственно раздувается больше, чем те, которые их лишены и которые в результате этого лишения выглядят более вялыми и втянутыми [в тело], чем другие»⁶¹.

Производство выражения страсти в организме осуществляется, таким образом, за счет внутреннего движения крови и духов, которые устремляются в некую часть тела, как будто напрягая, натягивая, надувая ее изнутри⁶². Согласно теории «пневматизма (pneumatism)», по отношению к которой теория страстей была лишь частным случаем, духи не просто трансформируют тело, раздувая его, но даже выходят из него вовне. Именно так понималось актерское воздействие на зрителей: «Его [актера] движения были способны преобразовывать воздух, в котором он двигался, вызывая в нем силовые волны, расходящиеся от центра его души вовне. Его страсти, проникая в тела зрителей через их глаза и уши, могли буквально переносить содержание его сердца в их [сердца], меняя их нравственную природу»⁶³. Речь идет о чем-то большем чем просто внешнее, телесное отражение какого-то внутреннего порыва⁶⁴. Все происходит так, как будто некое, не имеющее формы внутреннее тело устремляется вовнутрь определенной части телесного чехла, имеющего форму. Выражение страсти оказывается прямым выходом из тела внутри тела⁶⁵, или, иными словами, противоречивым взаимодействием двух тел внутри одного. При этом внешнее тело имеет очертания, а внутреннее - нет: оно существует в форме некоего невообразимого монстра, чистого различия, неразличимого фона. Оно поднимается к поверхности и трансцендирует телесный покров.

Показательно, что когда Лебрен обсуждает место расположения души, он вслед за Декартом склоняется к ее локализации в «маленькой железе посреди мозга (*une petite glande qui est au milieu du cerveau*)». Эта шишковидная железа особенно важна для Лебрена потому, что она, как и сердце, не имеет парного органа и находится «посреди». Художник определяет значение этой железы как «места, где два изображения, поступающие из двух глаз, или два впечатления, поступающие от одного объекта через два органа иных чувств, могли бы собраться воедино...»⁶⁶. Сама по себе душа также выступает как место наложения двух образов, повтора двух тел и их объединения воедино.

Страсти в классификации Лебрена расположены по нарастающей, и каждая более сильная страсть является вариантом предыдущей (менее сильной). Различие между их выражениями в основном осуществляется за счет акцентировки тех черт, которые уже присутствовали в предыдущей страсти. Все происходит так, как будто в соответствующие части тела устремляется все больше и больше духов, раздувая их и деформируя телесный чехол. Так, сильный страх (*l'horreur*) является развитием тех черт, которые обнаруживались в презрении (*le mépris*). В свою очередь ужас (*la frayeur*) выступает предельным развитием схемы сильного страха. В этой цепочке «выражений» особый интерес представляют именно крайние маски, в которых тело или лицо напряжены до пароксизма. Эти маски по-своему воплощают некие телесные тупики, дальше которых выражение развиваться не может. Такой крайней формой выражения является выражение ужаса, описанию которого Лебрен отводит большое место. Здесь все доведено до предела - глаза и рот максимально открыты, мускулы щек предельно очерчены, волосы вздыблены.

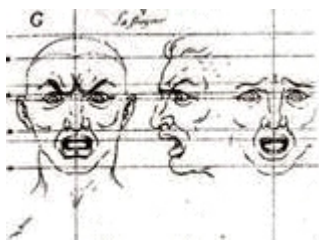
Интересно сравнить два изображения выражения ужаса, сделанные Лебреном. Первое - подготовительный рисунок головы персидского солдатах картине «Арбельская битва» («*Bataille d'Arbelles*»).

Второе - переработка этого рисунка для иллюстрации к лекции о выражении страстей.

Пластическая схема обоих рисунков одинакова, но в иллюстрации к лекции все линии приобрели большую напряженность⁶⁷, черты лица более акцентированы. Надбровные дуги стали круче, щеки запали глубже, глаза открылись шире. Лицо претерпело такую деформацию, как будто вовнутрь головы «накачали» больше «духов» и кожные покровы соответственно растянулись сильнее, достигнув пределов своей эластичности. Дальнейшая деформация этого лица в том же направлении может привести к настоящей катастрофе - разрыву телесных покровов.



В выражении ужаса тело достигает такого предела, за которым начинается нечто качественно иное, а именно - смерть. Описывая выражение ужаса, Лебрен замечает: «...сильно разинутый рот позволяет увидеть сжатие сердца, к которому устремляется кровь. Стремление вздохнуть заставляет его [сердце] делать усилие, отчего рот открывается до предела, так, что, когда через него проходит воздух, формирующийся звук оказывается совершенно неартикулированным; что же касается мышц и вен, которые кажутся вздутыми, то это результат духов, посылаемых мозгом в эти участки»⁶⁸. Как видим, даже на физиологическом уровне смерть примешивается к предельному выражению страсти. Одновременно происходит трансформация тела, все более приближающая его к образу некоего чудовища. Монстр отличается от человеческой «нормы» гипертрофией тех или иных черт. Но выражение страстей полностью строится на производстве этой гипертрофии. Выражение страсти оказывается совершенно соприродно производству монстра. Еще одна физиогномическая схема, иллюстрирующая выражение ужаса, хорошо демонстрирует эту трансформацию лица в почти звериную морду⁶⁹. Трансформация эта строится в основном вокруг декартовой шишковидной железы, ответственной за взаимоналожение образов. Эта железа прячется позади лба, там, где сходятся брови (Лебрен считал брови главным носителем физиогномического значения). Лицо, охваченное ужасом, как будто стягивается к этой железе, приобретая бестиальность. Лебрен, как известно, вслед за Дж.Б.Порта (G.B.Porta) интересовался зоофизиогномикой и оставил ряд рисунков, иллюстрирующих собственные штудии. Показательно, что ему принадлежат, в частности, рисунки глаз, которые одновременно выражают страсть и демонстрируют трансформацию человека в животное⁷⁰. Эта трансформация косвенно объясняется у того же Кюро де ла Шамбра, который, к примеру, указывал, что в состоянии гнева животные духи направляют к зубам яд, выделяемый из желчи, тем самым снабжая животное опасным оружием⁷¹. Порыв страсти, таким образом, превращает тело в некое опасное острие, в колющее оружие. Человек трансформируется в хищника. Страсть выступает как самый простой способ бестиализации лица⁷², проступания в нем монстра. Подобное проступание монстра может быть уподоблено описанному Делёзом всплыванию хаотического фона на поверхность (не случайно сравниваемого им с созданием монстра). Бестиализация в значительной степени обеспечивается крайним напряжением, набуханием надбровных дуг. Любопытно, что иконографическая традиция, уходящая в глубокую древность, предписывала изображать льва с двумя шишками в районе надбровья. Львиная морда, по-видимому, лежит в основе некоторых наиболее «яростных» выражений страсти⁷³. В Лувре сохранился рисунок Фрагонара, на котором одиннадцать «выразительных голов» противопоставлены изображению рычащего льва. Сопоставление выражения страсти у человека и морды льва на рисунке Фрагонара не оставляет сомнений в бестиальном подтексте масок ярости и ужаса. Взбукания, точки, пятна на лбу обнаруживаются затем и в изображении Медузы Горгоны (возможно, имеющей львиную природу). Как показал А.Д.Напье, бугры на надбровьях отмечали местоположение мистического «третьего глаза», позволяющего видеть невидимое. Этим возможно, объясняется и апотропеический характер изображений Медузы и льва, часто помещаемых у входа в здание⁷⁴. Бестиализация как финальная стадия выражения страсти неожиданным образом снимает проблему выражения как таковую (животные отличаются от человека относительным отсутствием экспрессивной мимики). Еще одна существенная черта лебреновской доктрины заключается в парадоксальном трансцендировании всякого движения. Страсть первоначально определялась художником как «движение души». Ее выражение строится на некоем внутреннем динамическом порыве, устремлении духов к определенным частям тела. Однако в итоге выражение страсти превращается в застывшую статическую маску, возникающую в результате крайнего напряжения всех участвующих в нем мышц и сосудов. Выражение страсти достигает предела, за которым движение невозможно.



Филипп Дюбуа справедливо заметил, что страсть у Лебрена выражается «в неожиданном обездвиживании и проявляет себя прежде всего как маска, охватывающая все тело, мгновенная и всеохватывающая маска, которой ничто не может избежать и чья экспрессивная неподвижность стремится наложить на лица знаки смерти; посмертная и смертоносная маска...»⁷⁵. Возникновение этой маски по существу может быть описано как проступание окостеневших структур лица через его мягкую плоть. Вместе с мордой животного из глубины на поверхность как будто выступает череп.

Как видим, у Лебрена обнаруживаются те же черты смещения живого и мертвого в пароксизмальной напряженности некоей временной точки, в которой судорожное «сейчас», стремящееся к удержанию, переходит в свою противоположность - в репрезентацию небытия и вечности. И эта противоречивая точка перехода одного состояния в другое - противоположное ему - также строится как наложение двух лиц, двух тел, как прорыв одного тела изнутри другого.

Отмечу вдобавок, что это проступание описывает классическую модель смысла, поднимающегося из глубины на поверхность (как будто смысл не является «событием», продуктом, а таится где-то в глубине). Окостенение, наступающее в конце этого процесса, напоминает фиксацию смысла в кристаллизующих его структурах (например, в письме). Тело иллюзорно функционирует как классическая семантическая модель. Однако в действительности оно как раз демонстрирует ложность этой традиционной модели. Смыслы в данном случае как будто полностью выносятся на поверхность, происходит буквальная интервенция телесных событий в пределы самого поверхностного слоя кожи. Глубина перестает существовать, распластавшись по поверхности. Мы сталкиваемся с явлением, описанным Делёзом: «Теперь все поднимается на поверхность, <...> неограниченное поднимается. Становление - безумным, становление - неограниченным - это отныне не грохочущая глубина, оно поднимается на поверхность вещей и становится бесстрастным»⁷⁶.

Нетрудно заметить большое сходство между лебреновскими масками страсти и телесностью Гаррика, Дантона или палача. Во всех случаях мы имеем устремление тела вперед, почти достигающее прорыва его телесной оболочки. Выброшенный вперед кулак есть жестикуюляционное продолжение порыва духов внутри тела, выталкивающих все телесные выступы почти за пределы контуров тела. Этот кулак метафорически выражает тот удар, который получает лицо изнутри, со стороны духов, устремляющихся в его бугры. Выброшенная рука как будто репрезентирует внутреннее тело, таранящее телесную оболочку. Тело уничтожает само себя, выбрасываясь наружу. В каком-то смысле актер, оратор или палач работают в режиме деструкции собственной телесности. Пронизывающий ножеобразный взгляд Гаррика - это также выход собственного тела изнутри вовне.

Лебрену принадлежит набросок женских фигур (к картине «Избиение невинных» - «Massacre des Innocents»), одна из которых с невероятной энергией выбрасывает вперед обе руки.



Безумный, устремленный вперед взгляд дублирует жест руки. Рот, вероятно открытый, не виден из-за воздетой руки, которая пластически выражает крик (она выбрасывается из тела, подобно воплю, оттуда, где расположен рот). И так же как вопль теряет (согласно Лебрену) артикулированность и оказывается знаком смерти - останавливающегося сердца, - так и тело в этом порыве теряет артикулированность «различимости», становясь Другим, репрезентируя смерть, неразличимое, пугающий «фон» небытия. Лебреновская женщина на рисунке протягивает руки пустоте, цепляется за чистое небытие фона. В изображениях казни Людовика место этого неартикулированного «ничто» займет отрубленная голова монарха.

Примечания

* Данная работа является фрагментом второй части большого исследования «Физиология символического»: «Король: голова без тела». Исследование было выполнено в 1991-1992 годах Центре гуманитарных исследований Жан-Поля Гетти в Санта Монике (США).

¹ M.Blanchot. La part du feu. P., Gallimard, 1984, p. 310.

² Ibid.

³ Авторы каталога выставки «Гильотина в Революции» определяют эту гравюру как анонимное произведение немецкого гравера. - La guillotine dans la Revolution. Exposition organisée par V.Rousseau-Lagarde et D.Arasse. Château de Vizille, Musée de la Révolution Française, 27 Mars - 24 Mai 1987, p.67. - Однако Эвелин Левер атрибутирует ее как гравюру Сарсифера. Гравюра продавалась во Франции и была подписана вымышленными именами. В одном случае подпись гласит: «par Saracofu, d'après Fious, chez les marchands de nouveautes», в другом: «Beau, d'après Fious, Margini». По-видимому, речь все же идет о французском гравере-эмигранте. - E.Lever. Le Testament de Louis XVI et la propagande royaliste par l'image pendant la Révolution et l'Empire. - Gazette des Beaux-Arts, VIe période, t. XCIV, n. 1330, nov. 1979. pp. 161, 166. - Во всяком случае атрибуция этого листа как анонимного немецкого кажется нам не совсем убедительной. Поэтому мы принимаем атрибуцию Левер, которой и будем следовать.

⁴ J.Bender. Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987. pp. 231-252.

⁵ В надгробной проповеди над телом Луи де Бурбона, принца Конде (Louis de Bourbon, prince Condé) Боссюэ прямо выражает, но, конечно, еще в рамках традиции, недовольство утратой чувства ужаса, которое он стремится ввести в свою риторику. Приведу цитату из этой проповеди: «Христиане больше не знают святого ужаса, который охватывал их когда-то при виде жертвы. Можно подумать, что она перестала быть страшной, как называли ее святые отцы, и что кровь нашей жертвы все еще не течет так же подлинно, как она текла на Голгофе». - J.Bossuet. Oraisons funebres. P., Librairie des bibliophiles, Flammarion, s.d., p. 259. - Реформа ораторской техники начинает осуществляться на основе технологии эффектов ужаса, страха, якобы возрождающей это «утраченное» (согласно Боссюэ) чувство.

⁶ J.Starobinski. La chair, la tribune, le terreau. - In: Les lieux de memoire. La Nation II. Sous la dir. de P.Nora. P., Gallimard, 1986, p.450.

⁷ Показательно, что и в Риме ораторы критиковались как потерявшие древний суровый «аттический» стиль. Цицерон - признанный образец для новоевропейского ораторского искусства - был вынужден отбиваться от аналогичных нападок и обвинений в изнеженной женственности своего ораторства. - E.H.Gombrich. The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric - Journal of the Warburg and Courtauld Institute, v. 29, 1966. pp. 24-38. - Дж.Боас и Артур Лавджой выявили два типа представлений о древности - в одном случае она предстает как «мягкая (soft)», в другом - как «жесткая (hard)» первобытность. - A Documentary History of Primitivism and Related Ideas. Ed. by A.O.Lovejoy, G.Boas, G.Chinard. Ann Arbor, University Microfilms, 1986. См. также: E.H.Gombrich. Op. cit, p.37. - Критика социального упадка, деградации сопровождается как правило идеализацией «жесткой» первобытности. Н.Дуарон привлек внимание к настоящему культу первобытного красноречия во Франции, развившемуся в XVII веке в иезуитской среде. Иезуитские миссионеры открыли среди индейцев нынешнего Квебека «первобытных ораторов», идеального «человека красноречия (l'homme eloquent)», который, даже по мнению Цицерона, существовал только «в идее». - N.Doiron. Rhétorique jésuite de l'éloquence sauvage au XVIIe siècle. Les Relations de Paul Lejeune (1632-1642). - XVIIe siècle, n. 173, Oct.-dec. 1991, pp.375-402.

⁸ Encyclopedie ou dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers, par une societe des gens de lettres, t. 5. P., Briasson-David-Le Breton-Durand, 1755, p.524.

⁹ R.W. Lee. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. - Art Bulletin, v. XXII, 1940, pp.197-269.

¹⁰ Encyclopedie, p.530.

¹¹ C.Ginzburg. Montrer et citer: La verite de l'histoire. - Debat, n.56, Sept.-oct., 1989, pp.46-47. - Хочу выразить глубокую благодарность Карло Гинзбургу, беседы с которым были чрезвычайно ценными для понимания роли риторики в репрезентативных практиках.

¹² P.Galand. L'Enargeia chez Politien. - Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance, t. XLIX, 1987, n. 1, pp. 29-30. - Галан отмечает кажущуюся противоположность аффективного понятия *furor* и интеллектуальной *enargeia*.

¹³ M.Baxandall. Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450. Oxford, Clarendon Press, 1971, p.33.

¹⁴ Ibid., p.95.

¹⁵ C.Ginzburg. Op. cit, p.50. - Гинзбург ссылается на Исидора Севильского (Isidore de Seville), писавшего в своей «Этимологии» («Etymologia»): «История относится к временам, которые мы наблюдали, анналы к периодам, которых наше поколение не видело».

¹⁶ Любопытно, что уже с XV века в Италии становление живописного реализма начинает ориентироваться на античные риторики как на своеобразную технику визуализации, связанную с ораторской жестикюляцией. - См.: J.R.Spencer. Ut Rhetorica Picture. - Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, v. 20.1957, pp.26-44.

¹⁷ Как замечает Дэвид Маршалл, согласно Руссо, на первой стадии развития первобытный человек не воспринимает других людей как себе подобных. Идентификация себя с другими возникает позже, когда развивается способность к сравнению и одновременно общество приобретает некое «театральное измерение», складываясь из актеров и зрителей. - D.Marshall. Rousseau and the State of Theater. - Representations, n. 13, Winter 1986, p.94.

¹⁸ J.J. Rousseau. Essai sur l'origine des langues. P., Bibliotheque du Graphe, s.d., p.506.

¹⁹ J.Derrida. De la grammatologie. P., Ed. de Minuit, 1967, p.393.

²⁰ Такого рода идеология в той или иной степени была характерна для ораторов и раньше. Например, знаменитый янсенист и проповедник Сен-Сиран (Saint-Cyran) описывался слушателями через топос трансформации его тела в тело Христа, своего рода мистической «трансубстанциации» в речи. Его речь приравнивалась свету Логоса и т.д. - M.Fumaroli. *L'Age de l'eloquence: Rhetorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'eroque classique*. Geneve, Droz, 1980, p.635. - Парадоксальное трансцендирование вербального в речи (слово становится светом) приводит и к трансформации телесного в ораторе. Согласно Фумароли, Сен-Сиран по существу отрицал всю систему классической риторики, достигая прямого мистического перевоплощения. Речь проповедника «выражает сияющий и всепроникающий огонь некоего сверхъестественного присутствия в душе оратора». - Ibid. - По мнению Жана Орсибаля, такое дублирование тела говорящего мистическим телом Бога возможно лишь в той мере, в какой происходит действительная трансляция вовне какого-то неартикулированного слова: «...наших способностей недостаточно, чтобы на их основе сформировать тот язык, которым говорят с Богом. Нужно также, чтобы Святой Дух «внутри нас молился невыразимыми стонами». - J.Orcibal. *Les Origines du jansenisme*, v.5. *La spirituality de Saint-Cyran*. P., Vrin, 1962, p.69. - Телесная метаморфоза в Иного так или иначе обозначает выражение невыразимого, преодоление словесного. Отсюда и определения слова: как света или невыразимого стоны. Эта проблематика несомненно напоминает ту, с которой столкнулся в XX веке Антонен Арто.

²¹ Такой образ оратора распространяется не только на трибунов революционной Франции. Приведу в качестве примера описание Уильяма Питта (William Pitt), принадлежащее Уильяму Годвину (William Godwin): «Он тотчас устремлялся к своей теме; и обычно иллюстрировал ее блистательным языком и оригинальным пониманием, а не [излагал] холодно и рассудочно. <...> Его лицо было лицом орла. Его пронзительный взгляд испепелял нервы и проникал сквозь души противников. Его лицо было строгим, а голос походил на гром, исходящий из уст». - Cit. in: P. De Bolla. *The Discourse of Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*. Oxford-New York, Basil Blackwell. 1989, p.144.

²² J.Starobinski. Op.cit., p.461.

²³ Ibid., pp. 461-462.

²⁴ M.Baxandall. *L'Oeil du Quattrocento*. P., Gallimard, 1985, p.103.

²⁵ Поднятая левая рука является жестом слова. Ее символическое значение восходит к общему для Древнего Востока культу руки Бога как олицетворению его спасающей силы. Уже в древнем мире поднятая левая (иногда правая) рука с пальцами, собранными в знак благословения, - *benedictio latina* - означала жест говорения (ораторства). Л'Оранже считает, что этот жест, возможно, сопровождал некие заклинательные, магические формулы. В теологическом контексте этот жест ораторства может означать единство Бога и Логоса. - См.: H.P.L'Orange. *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*. New Rochelle-New York, Caratzas Brothers, 1992, pp.184-187.

²⁶ Нарастание неартикулированных, хаотических элементов в речи вызывало критику еще до Революции, воспринималось защитниками рационального как опасный признак упадка и наступления иррационального (конечно, нельзя отказать этим тревожным упрекам в доле истины). Грессе (Gresset), например, выступая в Академии 4 августа 1774 года, так характеризовал новое ораторство: «В этом наполовину светящемся, наполовину темном вихре, охватывающем нас, нас потрясающем и увлекающем, справедливые идеи теряют свою высоту, умы возбуждены, и зачарованность занимает место, освобожденное духом, травестийный язык блуждает, теряется в смутных словах энтузиазма, чрезмерных оборотах, преувеличенных выражениях, являющихся не чем иным, как звуковыми формулами, столь же фальшивыми на устах, как и в душе». - Cit.in: J.Starobinski. *Eloquence antique, eloquence future: aspects d'un lieu commun d'ancien regime*. - In: *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, v.1. *The Political Culture of the Old Regime*. Ed. by M.Baker. Oxford - New York. Pergamon Press. 1987. p.315.

²⁷ J.Derrida. Op. cit., p.336.

²⁸ Деррида показал, каким образом установка на актуальное настоящее в устной речи постоянно подрывается различными формами дистанцирования. Пол де Ман формулировал эту проблематику в категориях классического мифа европейской философии как «онтологии присутствия», как «философии непосредственного присутствия». - P. de Man. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press. 1983, pp.114-116.

²⁹ См.: Ch.Le Brun. *De repression generate et particuliere*. - In: HJuin. *Charles Le Brun et tes arts sous Louis XIV*. P., Imprimerie nationale, 1889, p.389.

³⁰ G.Bompiani. *The Chimera Herself*. - In: *Fragments for a History of the Human Body*, Part 1. Ed. by M.Feher with R.Naddaff and N.Tazi. N.Y., Zone Press, 1989, p.395.

³¹ E.Duchange. *Sur deux cartes de visite de grimaders a Paris*. - *Gazette des Beaux-Arts*, n. 1364, sept. 1982, p.81.

³² Ibid.

³³ Описанное телесное поведение представляет телесность оратора пронизанной муками, терзаниями, слово выходит наружу в мучительной пытке. Парадоксальным образом такое поведение напоминает (хотя и совершенно в ином контексте) поведение еретика, признающего в страшных грехах под пытками инквизиции. Жак Шифоло относит к началу XIV века большую «новинку» в ведении процессов: обвиняемых начинают заставлять описывать то, о чем нельзя говорить, что невыразимо словом (*nefandum*), - страшные ужасы шабашей и сатанизма. Шифоло показывает, что, прежде чем стать юридическим протоколом и превратиться в письменную законодательную абстракцию, слова признания произносились в муках от чудовищных пыток. - J.Chiffolleau. *Dire l'indicible. Remarques sur la categorie du nefandum du XII au XVe siecle*. - *Annales ESC*, v.45, n.5, mars-avr.1990, pp.289-324. - Шифоло в основном сосредоточивается на юридически-дискурсивных процедурах вербализации «непроизносимого». Однако, на мой взгляд, можно предположить, что сама процедура произнесения

«непроизносимого» каким-то образом связана с телесными муками, судорогами, конвульсиями и т.д., которые не просто входят в комплекс пытки, но образуют речь в качестве означающих.

³⁴ Психоанализ признает как возможность переноса эрогенности с одной части тела на другую, так и истерическую сверхдетерминацию соматических симптомов. Очевидно, что все телесное поведение демонстратора головы - выброшенная вперед рука, открытый рот и т.д., - по-своему воспроизводит оргазм. Отрубленная голова, конечно, может читаться как некая символическая кастрационная жертва. - См.: S.Freud. *Medusa's Head*. - In: The Standard Edition of the Complete Psychological Works of S.Freud, v.18. London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1955, pp.273-274. - Об истерических эквивалентах эрекции в контексте эрогенных перестановок частей тела см.: V.David-Menard. *L'hystérique entre Freud et Lacan: Corps et langage en psychanalyse*. P., Editions Universitaires, 1983, pp.90-95. - Но, конечно, нет нужды в непосредственно эротическом прочтении этого эпизода. Речь идет о квазиэротическом энергетическом выбросе, который, возможно, лучше всего описать вслед за Ницше как дионисийский экстатический гистрионизм (сравниваемый Ницше, между прочим, с поведением истеричек): «В дионисийском состоянии <...> вся система страстей приводится в возбуждение и усиливается таким образом, что она тут же разряжается по каналам всех выразительных средств и одновременно дает выход всей своей силе репрезентации, преображения, равно как всякому проявлению подражания и актерской игры. Главной чертой [этого акта] является легкость трансформации, невозможность воздержаться от реакции (состояние, сходное с состоянием некоторых из больных истерией, которые при малейшем поводе входят в любую роль)». - The Complete Works of Friedrich Nietzsche, v. 16. The Twilight of the Idols (Skirmishes in a war with the age, 10). N.Y., Cordon Press, 1974, p.68.

³⁵ La guillotine dans la Revolution, p.67.

³⁶ О взаимосвязях актерской техники Гаррика и физиогномики Лебрена см.: M.S.Wilson. Garrick, Iconic Acting, and the Ideologies of Theatrical Portraiture. - Word and Image, v.6, n.4. Oct-Dec. 1990, pp.368-394.

³⁷ О влиянии ораторства на Гаррика см.: G.Taylor. The Just Delineation of the Passions: Theories of Acting in the Age of Garrick. - In: Essays on Eighteenth-Century English Stage. Ed. by K. Richards and P.Thomson. London, Methuen, 1972, pp. 52-57. - Тейлор приводит данные о знакомстве Гаррика с трактатами по риторике и ораторскому мастерству, в частности, с «Основами красноречия» («Elements of Elocution») Джона Уокера (John Walker). Он же показывает, что в описании собственной техники, в частности пауз и остановок, Гаррик использовал риторическую терминологию.

³⁸ G.C.Lichtenberg. Schriften und Briefe. Band III. Munchen, Carl Hanser Verlag, 1972, S.335.

³⁹ Полициано, например, придавал особое значение видениям призраков - *umbra*, *Imago* - в гомеровской технике *enargeia*. Призрак по существу и является визуализацией образа *par excellence*, «квазиматериальным» воплощением идеального ораторства. - P.Galand. Op. cit, pp.31-32.

⁴⁰ Существенно, конечно, что в рассматриваемой сцене репрезентация строится на оппозиции человек/призрак, «нормальное» живое тело/странное мертвое тело. Смысл возникает именно на границе разных по своему статусу тел, в предельно напряженном противостоянии своего и чужого. Показательно, что Лихтенберг специально останавливается на трудностях рецепции такой усложненной семиотической ситуации «наивным» зрителем, который никак не может понять, является ли призрак актером (зачем тогда его бояться?) или настоящим фантомом. Любопытно, что понимание статуса призрака зависит в данном случае не от того, как представлен на сцене отец Гамлета, а исключительно от реакции на него Гаррика, от отражения «чужого» в «своем». - См.: Lichtenberg in England. Dokumente einer Begegnung. Hrsg. von H.L.Gumbert, Band I. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1977, S.49.

⁴¹ Этот жест не может быть напрямую отнесен на счет влияния Лебрена. Лебрен в качестве жестикуляции ужаса рекомендовал прижимать руку к телу и растопыривать пальцы. По мнению Э.Смарт, такой жест в чистом виде может быть обнаружен у Хогарта в сцене ареста Тома Рекуэлла (Tom Rakwell) в «The Rake's Progress», а также в хогартовском портрете Гаррика в роли Ричарда III. Она же отмечает влияние жестикуляции у Караваджо на исполнение Гаррика. - A.Smart. Dramatic Gesture and Expression in the Age of Hogarth and Reynolds. - Apollo, August 1965. p.93.

⁴² Хейман находился под сильным влиянием трактата о выражении страстей Лебрена и даже изготовил таблицу с изображениями различных видов страстей, среди которых «ярость» и «страх» явно соотносимы с портретом Гаррика. - См.: B.Allen. Francis Hayman: New Haven-London, Yale University Press, 1987. pp.19-20.

⁴³ Концентрация взгляда на кинжале приводит к метафорическому умиранию тела, тотальному выбросу животных духов вовне. Смерть, таким образом, провоцируется в теле актера одним видом орудия смерти. Джозеф Роуч так описывает технику Гаррика: «Эта концентрация потрясенного, охваченного ужасом внимания воздействует на все тело тем способом, который известен людям, знакомым с механизацией страстей. Вид кинжалов, объекта и стимула реакции, вызывает своего рода спазматический паралич членов, в то время как духи устремляются к голове: «В этот момент он должен быть движущейся статуей или воистину окаменевшим человеком; его глаза должны говорить, а язык должен быть метафорически безмолвным...» - J.R.Roach. The Player's Passion. Studies in the Science of Acting. Newark-London-Toronto, University of Delaware Press, Associated University Presses, 1985, p.90.

⁴⁴ Cit. in: M.Perrin. David Garrick, homme de theatre. These presentee devant l'Universne de Paris Ш le 27 nov. 1976. Lille-Paris, 1978, p.443. - Ср. со значением блеска глаз и оружия в риторической технике *enargeia*.

⁴⁵ По иронии судьбы эта картина была заказана художнику Людовиком XVI, который, судя по всему, был от нее в восторге.

⁴⁶ Современники полагали, что «Клятва Горациев» явилась образцом для основополагающего гражданского акта Французской революции - Клятвы в Зале для игры в мяч. - D.L.Dowd. Art and the Theater during the French Revolution: The Role of Louis David. - The Art Quarterly, v. XXIII, 1960, p.5. - Таким образом, тот же жест в более поздней картине Давида, возможно, в какой-то степени был инспирирован реальностью, смоделированной его же более ранним полотном.

⁴⁷ F.H.Hazlehurst. The Artistic Evolution of David's Oath. - The Art Bulletin, March 1960, pp.59-63.

⁴⁸ V.Lee. Jacques-Louis David: the Versailles Sketchbook - II. - The Burlington Magazine, v.CXI, n.795, June 1969, pp.361-369. - Рафаэль становится в XVIII веке шаблоном для изображения страстей, отчасти альтернативным Лебреновскому. В 1759 году в Англии выходит книга Джона Бойделла (John Boydell) «Школа Рафаэля» («The School of Raphael»), сыгравшая значительную роль в увязывании Рафаэля с живописью страстей. Рафаэль был, по-видимому, альтернативной (наряду с Лебреном) моделью для Гаррика. - S.Dickey. The Passions and Raphael's Cartoons in Eighteenth-Century British Art. - Marsyas, v.XXII, 1983-1985, pp.33-46. - Показательно, что Эби Ворбург в другую эпоху также использовал «Битву Константина» школы Рафаэля для анализа эксцессов экспрессивности. Он же показал зависимость этих эксцессов в изображении страстей от античных рельефов, в частности римской Арки Константина, на которой среди прочего изображен воин, держащий в руках отрубленные головы врагов. Этот жест интерпретировался Ворбургом как жест «предела», за который нельзя переступать в выражении неистовства. - E.H.Gombrich. Aby Warburg: An Intellectual Biography. Oxford, Phaidon Press, 1986, pp.182-183.

⁴⁹ Вернее, на живописную копию этого рисунка в галерее Боргезе (Borghese), приписывавшуюся школе Рафаэля. - V.Lee. Op. cit. p.365.

⁵⁰ О садистической и мазохистической компонентах в творчестве Давида см.: V.Levey. Reason and Passion in Jacques-Louis David. - Apollo, Sept. 1964, pp.206-211.

⁵¹ Любопытным образом картина Давида затем вновь «вернулась» на сцену. Невероятный успех картины в Салоне 1785 года спустя год вызвал к жизни постановку оперы «Горации», где полотно Давида и сцена клятвы были воспроизведены на подмостках. - См.: D.L.Dowd. Op. cit., p.4.

⁵² Cit in: A.Brookner. Jacques-Louis David. London, Chatto and Windus, 1980, p.75.

⁵³ Ibid., pp.74-75.

⁵⁴ Cit in: E.Wind. Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteenth-Century Imagery. Oxford, Clarendon Press, 1986, p.112.

⁵⁵ См.: La Revolution Francaise et l'Europe 1789-1799, 3-e partie: La Revolution creatrice.P., Reunion des musees nationaux, 1989, p.891.

⁵⁶ J.Derrida. Speech and Phenomena And Other Essays on Husserl's Theory of Signs. Evanston, Northwestern University Press, 1973. p.49.

⁵⁷ E.Husserl. Ideas: General Introduction to the Pure Phenomenology. N.Y.-London, Collier Books 1962, p.218.

⁵⁸ J.Deleuze. Difference et repetition, p., PUF, 1985. p.44.

⁵⁹ См. об этом: J.Crary. Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Mass.-London, MIT Press, 1990, pp.48-50.

⁶⁰ D.Hume. A Treatise of Human Nature, v.2. London-N.Y., Dent and Dutton, 1956, p.140.

⁶¹ Ch.Le Brun. Op. cit, p.373.

⁶² Способность животных духов изменять форму тела казалась настолько несомненной, что известный педагог Н.Андри в своем трактате «Ортопедия, или искусство предотвращать и исправлять в детях телесные уродства» (1741) (N.Andry. L'Orthopedie, ou l'art de prevenir et de corriger dans les enfants les difformites du corps) призывал заменить действие ортопедических протезов, корсетов и т.д. действием животных духов, которые, поступая изнутри, оказывали бы такое же исправляющее воздействие на тело ребенка. Несовершенное тело представляется в виде совокупности вмятин, которые могут быть выдавлены изнутри животными духами. - См.: G.Vigarello. Posture, espace et pedagogic. - Dix-huitieme siecle, n.9, 1977, p.41.

⁶³ J.R.Roach. Op. cit, p.27.

⁶⁴ Механика этого порыва хорошо описана у Кюро: «Наконец, направление толкаемых объектов лишь регулирует их движение к цели, которую они должны достигнуть. Оно нисколько не ослабляет приданного им порыва, и необходимо, чтобы их движение достигло конца со всей той силой, какая была придана ему их движителем». - Sr. de la Chambre. L'Art de connoistre les hommes. Amsterdam, Jacques le Jeune, 1660, pp.124-125.

⁶⁵ Такого рода концепция распространяется у Лебрена не только на выражение страстей. Анализируя одну из картин Пуссена, Лебрен описывает Бога, небеса как своего рода внешний магнит, который воздействует на тело, деформируя его, притягивая к себе. Речь идет о какой-то аттракции, силе притяжения извне, оказывающей по существу то же воздействие на телесность, что и порыв животных духов изнутри. Лебрен так описывает эффект восхищения Богом у Пуссена: «Это эффект порыва, поднимающего душу над самой собой ради того, чтобы она могла соединиться с объектом, вызвавшим этот порыв; и случается так, что, когда она оказывается в таком состоянии, все части тела следуют тому же движению, особенно части лица, как будто стремясь отведать с ней выпадающие на ее долю радости; вот почему у этого святого брови и глаза подняты в сторону сияния, и все остальное лицо следует тому же движению; так, мы видим, как кончики рта и щеки поднимаются кверху...» - Discours de M. Le Brun sur le tableau du ravissement de Saint Paul. - In: A.Fontaine. Conférences inédites de l'Academic Royale de peinture et de sculpture. P., A.Fontemoing, s.d., p.85. - Душа в данном случае действует совершенно так же, как и животные духи. По существу Лебрену все равно, как называть эту динамическую силу, давящую на организм изнутри и направляющую его в нужную сторону.

⁶⁶ Ibid., p.373.

⁶⁷ Физиогномические трансформации вызывают и соответствующую трансформацию линии, контура. Физиогномика буквально распространяется на репрезентативную риторику. Показательно, что школа Лебрена отличала слабые, вялые, неопределенные линии от «мощных, скупых и ужасных» (в терминологии Тестелена - Testelin), отдавая предпочтение последним. - A.Fontaine. Les doctrines d'art en France: peintres, amateurs, critiques, de Poussin a Diderot. Geneve, Slatkine Reprints, 1970 [1909], p.73. - Ужас как высшее выражение страсти становится эстетической характеристикой художественной манеры.

⁶⁸ Ibid., p.382.

⁶⁹ Выражения страстей Лебрена, как убедительно показывает Джозеф Рикверт, были сознательно акцентированы в противовес условным и искусственным кодам риторической выразительности. Речь шла по существу о преодолении контролируемых жестов оратора или актера спонтанно-импульсивным самопроявлением. Поэтому анимализм Лебрена хотя и восходит к зоофизиогномике Порты и античности, имеет совершенно иную идеологическую программу. Животное существенно для Лебрена в силу его тотальной спонтанности и импульсивности. - J.Rykwert. The Body Building (рукопись). - Рикверт дает интересный анализ оппозиции этоса и пафоса как фундаментальной оппозиции в дискуссиях вокруг ораторства и риторики в это время».

⁷⁰ Так, например, выражение гнева преобразует глаза человека в львиные, а ужаса - в бычьи. - См.: Exposition Ch.Le Brun. 1619-1690. Peintre et dessinateur. Chateau de Versailles, 1963, pp.316-317.

⁷¹ Sr. de la Chambre. Op. cit., p.130.

⁷² О связи изображения страстей и зоофизиогномики у Лебрена см.: J.Baltrusaitis. Aberrations: Quatre essais sur la legende des formes. P., Olivier Perrin, pp.22-32.

⁷³ Физиогномия льва со времен Возрождения лежит в основе героического портрета, в том числе и королевского. - См.: P.Meller. Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits. - In: The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, v.2. Princeton, Princeton University Press. 1963, pp.53-69.

⁷⁴ Напье собрал впечатляющий иконографический материал, подтверждающий его гипотезу. - A.D.Napier. Masks, Transformation, and Paradox. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986, pp.108-155. - При сопоставлении этого материала с изображениями лебреновских страстей поражает сходство голов львов и Медузы с масками ужаса. Сходство это, конечно, никак не объясняется ориентацией на маску Медузы, хотя львиный образ, вероятно, присутствовал в подтексте лебреновских схем.

⁷⁵ Ph.Dubois. Glace d'effroi. Les figures de la Peur, ou les Passions de l'expression a la representation. - In: Ph.Dubois, Y.Winkin. Rhetoriques du corps. Bruxelles. Editions Universitaires, De Boeck Universite, 1988, p.47.

⁷⁶ G.Deleuze. Logique du sent. P., Ed. de Minuit, 1969, P.16. - Книга Делёза проливает свет на многое из того, что описывается в этой главе. Следуя Делёзу, можно было бы уподобить палача-демонстратора Алисе в Стране Чудес, чья шея вытягивается и сокращается. Делёз превосходно анализирует семантические парадоксы такого рода телесных событий.

Тематически связанные материалы:

Я.Хагенс - Дж.Рарик. Революция как театр

Игры. Альтернативное моделирование и обсуждения

Э.Ледо. Тип эпохи (глава XIV из «Трактата о человеческой физиогномии») - о типичном в эпохи Людовика XIII, «короля-солнца», Регентства, Революции, Империи и Реставрации

И.Хёйзинга. Глава, касающаяся культуры и моды XVIII в., из книги «Homo Ludens»

М.Озуф. Глава из книги «Революционный праздник»: 1794-1799. Назад к Просвещению

Е.Гашкова. От серьезы символов к символической серьезности (фрагмент)

В.Феллер. Сценарное и историологическое моделирование (фрагмент)