

Конечность бесконечных дорог: о фотоархиве Зофьи Рыдет и книге Елены Петровской

Шаропова Н. Р.,
младший научный сотрудник сектора эстетики,
Институт философии РАН,
nrsharopova@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена книге Е. Петровской «Возмущение знака. Культура против трансценденции». Для представления текста выбран отдельный сюжет книги — фотоархив Зофьи Рыдет. В статье предлагается реконструкция некоторых важных концептуальных линий книги. Во второй части предлагается концептуальная вариация другого типа, принадлежащая Ж.-М. Вапперо, имеющая отношения к кругу проблем, затронутых в книге.

Ключевые слова: Петровская, знак, семиотика, фотография, Делёз, Вапперо, теория узлов.

Мы бы хотели предложить здесь небольшой рассказ и сопутствующие ему размышления о последней монографии Е. Петровской «Возмущение знака: культура против трансценденции»¹.

Книга построена как сборник эссе, посвященных самым разным культурным объектам — от протестных лозунгов до сериалов. Эти весьма различные сюжеты связываются сквозной темой, собственно и вынесенной в заглавие: с одной стороны, (динамический) знак, с другой — отказ от удвоения, т. е. его имманентистское прочтение. Сложность такого рода предприятия бросается в глаза сразу же, ведь обычно предполагается, что семиотические конструкции не представимы без разбиения (по меньшей мере) на два плана. Усиливая парадоксальность задумки, другая ее версия звучит как поиск способа помыслить знак вне лингвистики. Другими словами, необычность обозначенного уже на первых страницах проекта и состоит в том, что на роль упразднителя надстраиваемых культурных слоев к материальному плоскому плану выбирается понятие, которое, как правило, и служило причиной разного рода удвоений.

Тому, как помыслить знак вне лингвистики, посвящена в каком-то смысле вся книга. Теоретические наброски перемежаются с анализом конкретного материала, и сложно сказать, что чему служит: развиваются ли эти концептуальные линии с тем, чтобы понять тот или иной визуальный или литературный материал, или же, напротив, теоретические зарисовки удастся прояснить и завершить только серией объектов, которые соответствующим образом устроены, и более эксплицитно, нежели другие, могут высказываемые утверждения предъявить. Так или иначе, мы последуем тому принципу, по которому собрана книга: мы также будем рассматривать интересующие нас линии без

¹ Петровская Е. В. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. 288 с.

отрыва от того материала, который их формирует. Мы сфокусируемся главным образом на одном сюжете, а именно — на фотоархиве Зофьи Рыдет.

Представленный анализ архива как будто сам повторяет один из значительных его мотивов: фотография в фотографии. Фотография сама по себе традиционно осмысливается как нечто индексальное, непосредственно связанное с референтом. Являя собой физический процесс (фокус света на светочувствительную бумагу или пластину), фотография для многих предстает скорее частью материи, нежели ее репрезентацией. Анализ архива дублирует его в том смысле, что архив Рыдет осмысливается синонимично рассуждениям о фотографическом знаке как таковом. В этой перспективе содержанием архива как будто оказывается само фотографическое.

Архив насчитывает порядка 20 000 фотографий. Значительную его часть составляет проект «Социологические записи» (1978–1990). Именно о них преимущественно идет речь в книге. Эти снимки характерны в нескольких отношениях. Во-первых, в отношении их многочисленности. Во-вторых, в отношении содержания: фронтальный кадр, бесстрастно фиксирующий дома, интерьеры в домах, людей в интерьерах. Внушительное количество и безличная регистрация видимого усиливают технический и материальный срез фотографии. Но и на изобразительном уровне мы видим поток вещей, различие порядков между которыми как будто бы стерт.

«...в фотографии нет абстрактного или конкретного, она является срезом видимого мира, как если бы этот мир можно было разрезать — буквально расслоить — на отдельные изображения» [Петровская, 2019, с. 168].

Архив предлагается мыслить как именно такого рода «срез видимого мира». И этот срез принципиально не может завершиться. Это можно отследить в указанных двух отношениях. Во-первых, колоссальный объем архива создает впечатление, что срез рискует покрыть все видимое как таковое, т. е. сравняться с ним. Во-вторых, со стороны мотивов внутри архива мы можем говорить о некоторых зонах интенсивности. Действительно, мы наблюдаем в более чем 4000 фотографий проекта «Социологические записи» некоторые сгущения, иногда образующие отдельные серии. Так, из серии «Люди в интерьерах» выделяется отдельный мотив с интерьерами без людей — «Вещи и декоративные элементы», из них же выделяются серии с фотовещами. Из серии «Пейзажи и церемонии» выделяется мотив с домами, а из последних — мотив «Женщины на крыльце». Однако выделение сюжета или вещи-героя скорее продиктовано его повторением, чем какой-то осмысленной классификацией. Фотографии сбиваются в серии почти техническим образом. И хотя может создаться впечатление, что из этих интенсивных участков наконец можно будет реконструировать какое-то высказывание, эти линии оказываются холостыми, они никуда не ведут, но перетекают друг в друга, не предвещая никакого проясняющего завершения.

«Работы Рыдет притягивают как раз потому, что они делают неэффективными используемые нами инструменты. Они намекают на разные возможности истолкования и в то же время каким-то образом полностью их превосходят» [Петровская, 2019, с. 165].

В чем состоит затруднение для истолкования, почему все его мотивы и «намекы» как будто ни к чему не ведут?

«Материя, как она выражается в знаке и прежде всего в фотографическом знаке, — вот главный урок, извлекаемый зрителем из архива Зофьи Рыдет» [Петровская, 2019, с. 186].

Другими словами, подступиться к архиву так же сложно, как и к самой материи или видимому как таковому. И по содержанию, и по структуре этот архив оказывается не чем-то регистрирующим, но равнозначным материально-визуальному плану. Он нигде не начинается, нигде не заканчивается. Образуемые им сгущения кажутся совершенно случайными, и легко представить себе другие. Т. е. они не создают системы или какой-то классификации. Сам фотографический акт такой же безличный. А фиксируемое им содержание представляет собой уравненные в порядке и содержании фрагменты видимого. Мы проиллюстрируем конструкцию этого архива анализом другой небольшой серии из него. Петровская не рассматривает ее в своей книге, однако в нашем представлении эта серия делает более наглядной и даже утрированной структуру архива, какой она, как нам кажется, предстает в интерпретации Петровской.

За пределами «Социологических записей» мы встречаем серию с названием, достаточно ясно отсылающим к фотографии, — «Следы». Однако в ней мы не только видим фотографии фотографий. Снимок походит на плоский коллаж из людей и вещей, из изображений и объектов (илл. 1). Объем и плоскость — различия, которые помогают отличить предмет от изображения предмета, — здесь практически исчезают. Это еще более явно подчеркивается на фотографии, где комната, имеющая глубину, превращается в плоский фон или во что-то вроде фотообоев, на которые «налеплены» другие снимки, как на доску (илл. 2).



Илл. 1. Зофья Рыдет. Серия «Следы», 1982



Илл. 2. Зофья Рыдет. Серия «Следы», 1982

Подчеркнутая за счет композиции плоскостность фотографии подмечает тот факт, что внутри фотографии (как и в изображении) мы не можем отличить вещь от *trompe-l'œil* вещи. И действительно, разглядывая эти снимки, можно засомневаться, что перед нами объемные предметы, а не изображения без рамки. Кроме того, стирается разница между двумя классическими типами знака, которые отсылают по смежности и по сходству. Очевидно, что под «следами» (название серии) одновременно имеются в виду и снимки (отпечатки),

и памятные вещи — и те, и другие мы видим на «коллажах» вместе (илл. 1). Присутствие в композиции снимков людей наряду с вещами стирает различие и между ними, живое или человек выступает здесь в качестве вещи — фотографии. Далее, среди изображений людей есть портреты фотографа. Этот «автопортрет» уравнивает уже саму Рыдет с ее изображением. И вот мы видим еще один виток склейки: среди автопортретных изображений, которые и так уже включили самого фотографа внутрь снимка, встречаются отражения в зеркале, в них Рыдет попадает вместе с камерой. Таким образом, размещая себя и камеру — тех, кто должен взять весь этот коллаж «в рамку», — внутри самого этого коллажа, склеивается последнее различие: по ту и по эту сторону снимка. При этом оно склеивается дважды, и эта двойственность также тривиализуется: становится как бы одним и тем же — включить себя или свое изображение. Но главное, что в это всеобщее уравнивание вещей оказывается включен сам снимок, который должен был бы его произвести, как в хорошо известных парадоксах самореференции. Становясь своей собственной частью и как бы стирая ориентацию снимка (по ту и по эту сторону), эта серия упраздняет, если говорить логически, иерархию типов (множество принадлежащее и не принадлежащее себе отменяет модификацию Рассела, возвращая к противоречивой теории множеств без метаязыка). Говоря же топологически, такая конструкция снимка делает фотоповерхность односторонней (склеены лицо и изнанка).

Отвлечемся ненадолго на другой сюжет из книги, а именно — на анализ рассказа Владимира Сорокина. Хотя рассуждения, как и их предмет, очень разные, нетрудно увидеть, что их связывает — это знак. Сорокин возникает в естественной для него постмодернистской роли. Работа с текстом в его литературе формулируется следующим образом: если классическая рамка описывает литературу как «преобразование фактов жизни в художественную форму, то здесь преобразованию подвергается сама художественная форма» [Петровская, 2019, с. 122]. Поэтому текст — это не то, что производится писателем, здесь он представляет собой готовый блок. И хотя мы имеем дело с очень разным принципом в случае фотографии Рыдет и литературы Сорокина, легко понять, что именно сближает их в перспективе автора книги. И фотография как таковая, и литературные опыты современных писателей сходятся, хоть и очень разными маршрутами, в той точке, где знак возникает как найденный, т. е. уже существующий. Этот мотив легко уловить через отсылку, имеющуюся в книге, - к Августину и его теории естественных знаков, которые «значат» без того, чтобы быть к этому предназначенными². Найденный знак — это то, что объединяет в некотором смысле современную литературу и фотографию, поскольку в обоих случаях то, что должно функционировать как знак, оказывается как бы частью среды, чем-то готовым, существующим помимо акта и в этом смысле *наряду* с ним, а не отсылая к нему.

В речи о туринской плащанице (важный для Петровской сюжет, встречающийся не в одной ее работе) описанное получает следующее выражение. То, что должно как будто стать телом символа, сосуществует с ним одновременно, располагается в одной плоскости. Пятна, которые в известном смысле отсылают к чуду, сосуществуют совместно

² «Естественные [знаки] — те, которые помимо воли и помимо всякого стремления к обозначению позволяют, кроме себя, узнать из себя также нечто другое» (цит. по: Петровская, 2019, с. 179).

с символизмом содержания, которое проявилось благодаря им. Так, по мнению Петровской, это работает и в иконе в целом (и этот механизм сближает с иконой абстрактную живопись авангарда³):

«Пятна в ней [в иконе] не предшествуют их переозначиванию — перекомпоновке — в некоторый символ, но существуют *наряду* (*курсив мой.* — Н. Ш.) с этим символом» [Петровская, 2019, с. 39].

Это означает, что данные пятна следует относить к «этому» миру, т. е. не к глубине изображения, а скорее к плоскости. Т. е. эти пятна действуют как сами вещи, а не средство для изображения вещей. Символическое содержание действует *наряду* с ними, *помимо* них, а символизм проступает в качестве чуда (имея в виду участие фотографии в истории с туринской плащаницей).

Помимо сказанного, важнее подчеркнуть другую траекторию сближения этих крайне разных объектов — литературы Сорокина и фотоархива Рыдет. В книге рассматривается рассказ «Настя». Мы отметим лишь некоторые моменты повествования и проделанного Петровской анализа. Во время застолья гости съедают «свежеиспеченную» Настю; руку Ариши, которую просил один из героев (то есть просил выдать замуж), под конец рассказа отрубает. Таким образом, прием строится на упразднении метафоры, мы видим склейку буквального и переносного смысла. Далее Петровская отмечает, что можно заметить любопытное расхождение между вводной и завершающей частями рассказа, в которых некий элемент (жемчужина и лучи света) повторяется. Если в начале видимый план описывается цветным (буквально: литературный пейзаж изобилует цветовыми описаниями), то в конце все оказывается черным: «...черное небо, черные облака, черные лодки...».

«Черное здесь — это <...> указание на то, что только имена (*курсив мой.* — Н. Ш.) (существительные) помогают нам различать отдельные элементы пейзажа» [Петровская, 2019, с. 131].

Т. е. черный нам предлагается понимать как цвет «неба», «облаков» и т. д., т. е. цвет буквы. И далее автор настаивает на том, что текст Сорокина не работает со смыслами, он не предполагает «аллегорических надстроек». Если в привычном представлении интерпретация текста предполагает разворачивание «этажей» поверх текста, т. е. восстановление переносных смыслов и аллегорий (даже буквальный процесс чтения так устроен, прочитываемые слова порождают у нас представления, надстраиваемые поверх графики букв), то стратегия в чтении Сорокина должна быть обратной. Следует, напротив, пройти путь схлопывания. Такое чтение и осуществляет Петровская, замечая, что «все лежит на *поверхности*» (*курсив мой.* — Н. Ш.). Она возвращает нас к его собственному высказыванию о литературе, как о буквах на бумаге.

³ Кроме упоминаний в книге, можно об этом прочесть в отдельной статье [Петровская, 2012].

«Поедание Насти — это, по сути дела, поедание букв: когда слова «съедены», иначе говоря потреблены (формула современного чтения), остается лишь одна галлюцинация» [Петровская, 2019, с. 132–133].

«Галлюцинация» здесь и образ улыбающейся Насти, возникающий через сложную схему пересечения лучей света над останками ее плоти, и образ или смысл, который порождает чтение букв. Т. е. прочтение-поедание вызывает у нас галлюцинацию, мы действительно воспринимаем то, чего нет (образы, смыслы, смотря в действительность лишь на черные значки). Поедание Насти удастся представить в таком ключе, потому что она сама, как замечает Петровская, лишь литературный фантом. В ней легко узнается тургеневская барышня, она сама есть лишь «порождение дискурса русской литературы XIX века». Таким образом, добавляем уже мы, «ужин каннибалов» — это чтение. Но чтобы прочесть сам рассказ, в смысле анализа, нам нужно развернуть обратную процедуру, развеять галлюцинацию. Здесь, таким образом, мы видим рифму с архивом Рыдет и в рамке «чтение в чтении», и в литературе как готовых знаках, почти что саму материю, и в последовательном стирании порядков.

В качестве промежуточного итога попробуем коротко пояснить, как в итоге мыслится знак в этой книге. О знаке говорится как о вспышке, в которой предъясняются отношения. Т. е. выявляется реализация некоторых связей, в которые оказывается встроен сам знак, а она не репрезентируется им, но вводится им, как часть. Поэтому знак не является чем-то внешним по отношению к материи. Как это видно интерпретации лозунгов (еще один из сюжетов книги). Лозунг представляется либо непосредственно производящим действие, либо выражением действительной внешней аффективной консолидации. Далее он предстает не как нечто завершенное и застывшее. Отношения, которые он не только выражает, но и внутри них существует, предстают не застывшей структурой, но всегда еще формирующейся. В этом смысле знак представляется эффектом движения самой материи. Рассмотренные примеры в этом смысле оказываются такого рода высказыванием о знаках, знаках письменных и фотографических, они показывают эту материальную и пластичную сторону литературы и фотографии. По-видимому, этим они и интересны нашему автору.

Итак, мы рассмотрели примеры из книги. Обсудим еще раз, что в них происходит. Говоря в терминах Делёза и Гваттари, операция, которая совершается в этих примерах, — это операция $n-1$ [Гваттари, Делёз, 2010, с. 6–46], и литература Сорокина, которая вместо того чтобы вводить «разрезы», т. е. как-то ориентировать (интерпретировать) безразличную «материю», выбирает в качестве своего субстрата готовую литературу и производит над ней обратное действие — осуществляет в ней «склейки», т. е. упраздняет ее «этажи», или, по выражению тех же авторов, кладет «кальку на карту». То же касается и Рыдет: ее фотографическая работа не отражает видимое, но скорее становится им. Вместо того, чтобы отразить, акцентировать, придать значение, другими словами, «надстроиться» над референтом, она заставляет фотографию произвести обратную процедуру, упразднить разрыв между видимым и фотографией, производя над фотографией эту самую операцию $n-1$.

Рассмотрим сказанное с точки зрения другого понятия — повторения. В «Различии и повторении» Делёз определяет повторение через противопоставление общности.

Повторение не вводит универсальное, то есть не задает принцип или закономерность, по аналогии с обобщающими законами науки или логики. Ведь можно подумать, что как раз физический или логический закон обеспечивает повторение, то есть некая ситуация воспроизведется в каждом эксперименте или, например, в каждом частном утверждении, подпадающим под некое общее. Однако это, настаивает Делез, не является повторением. Повторение, напротив, противостоит возможности сконструировать принцип или закон, и именно эта невозможность обозначить правило, то есть сконструировать объект второго порядка, и вынуждает бесконечно повторять. То есть повторение — это как раз то, что не может завершиться неким общим утверждением о том, что повторяется, и именно поэтому нечто повторяется. Таким образом, сила повторения обратна силе общности. Общность надстраивает некую универсальность, то есть производит утверждение об объекте, то есть от частных объектов она вынуждает переходить во второй порядок, в утверждения о них. Повторение же действует обратно: каждое такое правило, принцип, интерпретацию (общность) делает лишь еще одним витком повторения, возвращая к тому, что повторяется, то есть превращает его лишь в еще один акт или объект. В этом смысле работе повторения тоже можно приписать формулу $n-1$ из «Тысячи плато».

В психоанализе, в котором идея повторения впервые формулируется, представленная конструкция выражается, например, в переносе. На первом шаге кабинет вносит удвоение. Возникает два плана: события и рассказ о них, или речь анализанта и интерпретация аналитика. Другими словами, кабинет служит надстройкой, поскольку есть события жизни, а есть место, где о них рассказывают. Перенос в этом смысле — это событие, при котором кабинет из места, где говорят о жизни, оказывается составляющим жизни. Или иначе: из места, где обсуждался симптом, само оказывается задействованным симптомом. В первом смысле перенос возникает как склейка между анализом и жизнью в качестве любви или ненависти. Фрейд сравнивает перенос с пожаром на сцене театра, где вдруг внутри театральной фикции возникает самый настоящий пожар [Фрейд, 2019]. В этой связи он даже добавляет, что ненависть и любовь самые настоящие. С этой точки зрения, склеивается жизнь и рассказ о жизни, по аналогии со склейкой жизни и театра. Примеров же второго типа⁴ бесконечно много в аналитической практике, мы приведем один из известных случаев Фрейда. В случае человека-крысы [Фрейд, 2021] трудности, испытываемые анализантом, задействуют мотив бедных, но любимых женщин, и богатых, на которых приходится жениться ради выгоды. Событие переноса обозначается моментом, когда анализант принимает за дочь Фрейда некую молодую девушку, с которой столкнулся у Фрейда на лестнице. Это обстоятельство вдруг наталкивает его на мысль, что Фрейд любезен и терпим с ним лишь потому, что хочет выдать за него свою дочь и тем самым повысить уровень знатности и богатства своего дома. В довершение ему снится сон с дочерью Фрейда, где на глазах у нее коровьи лепешки. И Фрейд озвучивает интерпретацию сна: он женится на ней не из-за красивых глаз, а из-за ее денег.

Таким образом, с точки зрения симптома, сам кабинет оказывается тем, в рамках чего тревога повторилась, а Фрейд превратился из аналитика, который должен

⁴При этом не стоит думать, что есть два типа переноса, где один касается любви и ненависти, а другой симптома. Перенос предполагает оба этих измерения одновременно, но мы хотим показать, как в нем осуществляются два типа склейки.

проинтерпретировать мотив с меркантильными браками, в тестя, намеревающегося заключить с анализантом взаимовыгодный союз. То есть в переносе из места где слушают/интерпретируют некоторые истории, кабинет и психоаналитик оказываются действующим лицом этой истории. При этом перенос является формой сопротивления, и он возникает вместо воспоминания или истины. На месте комментария повторяется событие. В переносе анализант проворачивает именно эту операцию $p-1$. Или иначе, здесь осуществляет повторение именно в обозначенном выше смысле, то есть как обратное образованию общности действие. Перенос можно в этом смысле обозначить как неудачу в завершении — где должна была возникнуть «истина» событий, события повторились. Именно в переносе часто анализ заканчивается, то есть пациент уходит, подменяя завершение повторением еще таким способом.

Повторение позволяет выделить сразу две важные черты фотоархива Рыдет, затронутых нами и автором обсуждаемого здесь сочинения. Помимо достаточно подробного обсуждения упразднения порядков, склеек, повторение также проясняет и количественную сторону вопроса, то есть колоссальный объем архива (более 20 тысяч снимков). Другими словами, понятие повторения позволяет связать упразднения или возведения надстроек с бесконечностью и завершением. В завершение же этой статьи мы бы хотели привести один объект, который мог бы, в нашем представлении, обогатить описанную логику дополнительными опциями. В нем введение и упразднение «иерархии типов» — вопрос техники. С его помощью мы надеемся показать прагматику сохранения «этажей», уводя от исключаяющего противопоставления трансценденции и имманенции.

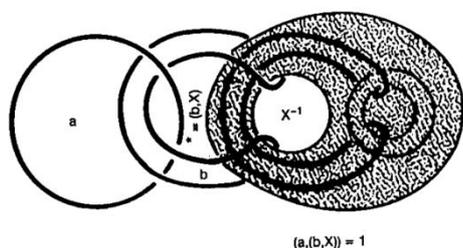


fig. 16

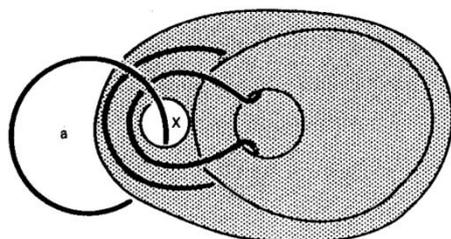


fig. 17

Рис. 1

На рис. 1 (снизу) представлен объект, которым заканчивается одна из книг М. Вапперо [Vareprou, 1985, pp. 127–142]⁵. Мы предложим некоторые из возможных наблюдений в связи с этим объектом. В правой части мы видим тор⁶ (полупрозрачный асимметричный бублик), за который слева зацеплено кольцо. И можно видеть, что тор содержит кольцо, образующее ложную дыру (термин «ложная дыра» поясняется в следующем абзаце), сцепленное с другим тором. Этот тор также содержит ложную дыру, и еще один тор (видно на картинке сверху). Сам объект, который таким способом пакуется в тор, представлен на рис. 2. Его крайний правый элемент — также тор, он дает нам понять, что мы не знаем, где эта цепочка заканчивается.

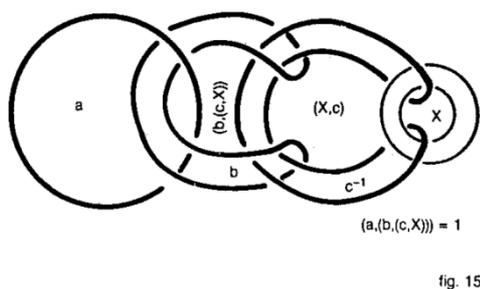


Рис. 2

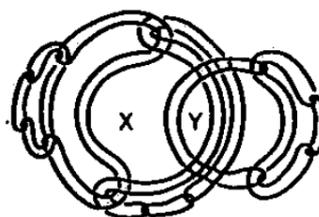


Рис. 3

Сама цепочка не содержит зацепления. Это борромеева цепочка из четырех колец. Она состоит из так называемых «ложных дыр», т. е. кольца так расположены, что создают как бы внешними краями дыру, через которую прикрепляются следующие. Но ни одно не проходит через внутреннее пространство кольца.

Итак, хотя этот объект не содержит зацеплений, Вапперо представляет его в виде зацепления. Промежуточная версия, возможно, более наглядная для читателя, — это объект на рис. 3. Такой объект называют ожерельем. Это цепочка, кольца которой состоят из других колец. Здесь оба больших кольца составлены из некоторого количества ложных дыр, а потом эти лжекольца зацепили друг за друга. Если бы их не зацепили таким способом, цепочка распалась бы. Таким образом, зацепления нет, но вся цепочка как бы имитирует его.

В нашем первом объекте мы видим зацепление тора и кольца. Тор состоит из бесконечной цепочки ложных дыр. Теперь выразим ту же хитрость алгебраически. Запись зацепления выражается через отношения коммутативности. Это отношение известно читателю на примере сложения: от перестановки мест слагаемых их сумма не меняется. Такое отношение вводится приравнованием прямого и обратного порядков элементов в композиции. Мы запишем его для тора с кольцом (рис. 1 снизу).

⁵ Использованный здесь материал из книги Вапперо полностью основывается на материалах докладов Ольги и Александра Бронниковых в рамках их семинара по переводу книги, а также на рабочей версии их перевода рассмотренной здесь главы, которым они любезно поделились. Запись доклада можно посмотреть по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=42PNaikCfpU>.

⁶ Тор — это тип поверхности в математике, для понимания приведенных рассуждений достаточно просто воображать его как полый бублик.

$$aX = Xa \quad (1)$$

Перепишем вышеприведенную формулу:

$$aXa^{-1}X^{-1} = 1 \quad (2)$$

Записанное в выражении (2) слева называется коммутантом. Отношение коммутативности на каком-то объекте задано, если коммутант равен единице. Дело в том, что вся цепочка, поскольку она не содержит зацеплений, не выполняет такого равенства, т. е. в том или ином ее фрагменте соответствующий коммутант не будет равен единице. Но когда мы представили его таким образом, как на рис. 1 снизу, то есть как зацепление с тором, в который упакована вся узла-цепочка ложных дыр, то у нас получится приравнять к единице. Уловка состоит в том, что мы записали как бы аббревиатуру. Цепочку, в которой нет зацеплений, мы представили как зацепление кольца и тора, в который упакована вся остальная часть. Алгебраически это действительно работает как аббревиатура. Назовем два кольца S_1 и S_2 , но S_2 у нас не просто кольцо, а тор (рис. 1), тогда S_2 можно расписать как аббревиатуру на элементы, из которых оно состоит, то есть на упакованную в него цепочку. Таким образом, распаковка тора алгебраически выглядит как раскрытие аббревиатуры. Будем при распаковке тора простое кольцо называть S_1 , а ложную дыру или новый тор (мы говорили, что всю цепочку можно представить, как тор, в торе — рис. 1 сверху как раз первый шаг такой распаковки) S_2 . Тогда распаковка будет выражена такой алгебраической записью:

$$(S_1, (S_1, (S_1, (...S_2)...)) \quad (3)$$

Этим объектом мы хотели проиллюстрировать модель другого типа, чем простое упразднение порядков и сведение к плоскости. Чем она навскидку расходится с операцией $n-1$? Книга по-французски называется *Essaim*, и фонетически она отсылает одновременно к рою (означающих) и к S_1 . Это не единственный объект Вапперо, выражающий пульсацию. В данном случае он пульсирует от рою к S_1 . Рой — это $n-1$. Как уже было сказано, распаковка может быть сколь угодно долгой, на это намекает последнее правое звено цепочки на рис. 2, оно также является тором, т. е. мы не знаем, сколько еще в него запаковано. Широко известен тезис Лакана о том, что метаязыка не существует. В этом смысле можно было бы сказать, что «лингвистика» также не содержит трансценденции. Представленный объект, в частности, является версией Вапперо того, что Лакан зовет цепочкой означающих. Определение этой цепочки звучит так: кольца, чье ожерелье заключено в кольцо другого ожерелья из колец. И даже если эта цепочка выстроена в такой презентации как будто бы иерархически, все-таки бесконечность распаковки показывает, что это именно рой, в котором такие различия просто сотрутся.

⁷ Второе многоточие обозначает неизвестное или бесконечное количество закрывающих скобок.

Но этот объект пульсирует, он не только n-1. Весь этот рой упакован в зацепление. Более точный смысл этой пульсации можно схватить именно в алгебраической записи.

$$(S_1, (S_1, (S_1, (\dots S_2)\dots)) \neq 1 \quad (4)$$

$$(S_1, S_2) = 1 \quad (5)$$

Бесконечность цепочки не даст нам приравнять левую часть формулы к единице (это бы действительно свело цепочку к зацеплению). Это записано в выражении (4). Но через аббревиатуру это равенство становится возможным. S_2 в выражении (5) обозначает всю цепочку в выражении (4), следующую после первого S_1 , чему соответствует упаковка всей цепочки в тор, на рис. 1 снизу. Далее, уже S_1 и S_2 , где второе как аббревиатура обозначает всю цепочку, могут быть приравнены к единице. Так же как остальная часть цепочки, представленная тором, может быть зацеплена с кольцом. Таким образом, если (3) — это рой, то (5) — это завершение. Другими словами, в этой модели есть две опции: возвращать рой и формировать завершение. При этом кольцо, т. е. S_1 , можно менять. Тогда распаковка и возвращение роя могут быть не самоценной операцией, а перезакреплением кольца.

Таким образом, надстройка (в нашем случае это тор или система торов и буквенная аббревиатура) оказывается инструментом, технической находкой, которая позволяет сказать какую-то мысль. Начать говорить аналогично выбору кольца на роль S_1 . Оно действительно от этого становится исключительным. Оно держит всю цепочку, если его убрать, цепь ложных дыр рассыплется. Но при распаковке любое следующее кольцо станет S_1 . И вообще это кольцо можно двигать по цепочке.

Делёз обозначает повторение как невозможность замены, из-за чего и возникает необходимость повторения. Заменяемость — это признак общности. Повторение не может реализоваться в этой общности, объект не может быть заменен, поэтому повторяется. Из рисунка видно, как это устроено. Сколько бы ни перебирать цепочку, равенство не будет обнаружено. Приравнивание к единице находится в области невозможного. Повторение только удлиняет цепочку. Завершить — значит сконструировать объект, которого в самих этих кольцах-буквах нет, как это здесь и представлено. И надстройка — не репрезентация, а конструкция, формализация разрыва, невозможного (осмысленная психоанализом связь повторения и невозможного (Реального) могла бы пролить дополнительный свет на тяготение к полюсу имманентного, но это уже остается за рамками нашего рассуждения здесь). Локальное ориентирование поверхности или локальное конструирование зацепления в узле-цепочке — это то, что позволит осуществить остановку, произвести завершение. Но всегда возможна пересборка. Таким образом, в модели Вапперо есть пульсации от роя к завершению. Можно не только распаковывать, но и упаковывать.

Продемонстрированный объект помогает показать, что трансценденция, против которой, согласно названию рассматриваемой книги, выступает культура, может быть не только сомнительной и порочной иллюзией, но техническим приемом, который при этом фактически не разрушает имманентность, но позволяет с ней работать. На этом объекте также видно, что вопрос о завершении может быть поставлен только как о надстраивающей

конструкции, но она сама по себе может быть лишь умелой уловкой, которая позволяет поставить точку, высказать мысль, закончить серию.



Илл. 3. Зофья Рыдет. Серия «Бесконечно отдаленные дороги», 1980

Литература

1. Гваттари П.-Ф., Делёз Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. М.: Астрель, 2010. 895 с.
2. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб: Петрополис, 1998. 384 с.
3. Петровская Е. В. Авангард и запрет на изображения (к вопросу о «реализме» авангарда) // Культура и революция: фрагменты раннего советского опыта 1920–1930-х гг. / отв. ред. Е. В. Петровская. М.: ИФРАН, 2012. С. 109–126.
4. Петровская Е. В. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. 288 с.
5. Фрейд З. Заметки об одном случае невроза навязчивости (1909) // З. Фрейд. Собрание сочинений. Т. 7. Навязчивость, паранойя, перверсия. М.: Фирма СТД, 2006. С. 31–104.
6. Фрейд З. Заметки о любви в переносе // З. Фрейд. Полное собрание сочинений в 26 томах. Т. 10. Динамика переноса. С. 83–98. СПб.: ВИЕП, 2019.
7. Vappereau J.-M. Essaim: Le groupe fondamental du nœud. Paris: Point hors ligne, 1985. 187 p.

References

1. Deleuze G. *Razlichie i povtorenie* [Difference and Repetition]. St. Petersburg: Petropolis, 1998. 384 p. (In Russian.)
2. Freud S. *Zametki ob odnom sluchae nevroza navyazchivosti* (1909) [Notes upon a Case of Obsessional Neurosis] // S. Freud. *Sobranie sochinenij*. T. 7. *Navyazchivost', paranojya, perversiya*. [Collected Works. V. 7. *Obsession, paranoia, perversion*] M.: Firma STD, 2006. S. 31–104.
3. Freud S. *Zametki o lyubvi v perenose* [Observations on Transference-Love]// S. Freud. *Polnoe sobranie sochinenij v 26 tomah*. T. 10. *Dinamika perenosa* [Collected Works. V. 10. *Dynamics of Transference*]. S. 83–98. SPb.: VIEP, 2019.
4. Guattari P.-F., Deleuze G. *Tsyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Moscow: Astrel', 2010. 895 p. (In Russian.)
5. Petrovsky H. “*Avangard i zapret na izobrazheniya (k voprosu o “realizme” avangarda)*” [Avant-garde and the ban on images (on the issue of “realism” of the avant-garde)], *Kul'tura i revolyuciya: fragmenty rannego sovetskogo opyta 1920–1930-h gg.* [Culture and revolution: fragments of the early Soviet experience of the 1920–1930s.], ed. by H. Petrovsky. Moscow: IFRAN, 2012, pp. 109–126. (In Russian.)
6. Petrovsky H. *Vozmushchenie znaka. Kul'tura protiv transcendencii* [Disturbance of the Sign: Culture Against Transcendence]. Moscow: Common place, 2019. 288 p. (In Russian.)
7. Vappereau J.-M. *Essaim: Le groupe fondamental du nœud*. Paris: Point hors ligne, 1985. 187 p.

The Finitude of Endless Roads: On The Photo Archive of Zofia Rydet and The Helen Petrovsky Study

Sharopova N. R.,
Research Fellow,
RAS Institute of Philosophy,
nrsharopova@gmail.com

Abstract: The paper is devoted to the research by H. Petrovsky “Disturbance of the Sign. Culture against Transcendence.” The article attempts a reconstruction of some important conceptual topoi of the book. The ideas of the book are presented through the material of one of the chapters — the photo archive of Zofia Rydet. The second part offers a conceptual variation of a different type, due to J.-M. Vappereau, which is related to the range of issues raised in the book.

Keywords: Petrovsky, sign, semiotics, photography, Deleuze, Vappereau, knot theory.