



# Кр ме ди я и не га ти в но сть

**Грегор Модер**

*Люблянский университет*

## **Комедия и негативность**

### **Аннотация**

Отправной точкой этого текста служит идея, согласно которой негативность в современной философии связана с негативностью в комедии. После краткого ретроспективного анализа метафизической иерархии бытия и поэтических жанров наряду с примерами из теории и комедии предложены и рассмотрены три конкурирующие современные концепции негативности: кручение, лакуна, сжатие. Кручение отсылает к концепции отклонения, конститутивного для бытия, как это показывает задействованное Альтюссером эпикуровское понятие «отклонение» (*clinamen*). В комедии кручение отсылает к комическому использованию текучести и чувственности. Лакуна отсылает к онтологическому разрыву или зиянию, можно посмотреть как работает это понятие на примере лакановской концепции фаллоса. Соответственно, комедия лакуны — это комедия отделяемых фаллических объектов. И наконец, сжатие — это понятие, заимствованное из делёзовской онтологии виртуального, также проиллюстрированное примером эластичности языка.

### **Ключевые слова**

комедия, кручение, лакуна, негативность, сжатие.

Комедия — это практика отрицания. Что-то искривилось, что-то падает, что-то неожиданно взрывается или отскакивает — все эти вещи всегда считались смешными и забавными. Расхожий комический образ, когда кто-то внезапно спотыкается по пути, находится в ряду распространенных представлений о смешном, например в известном эссе Бергсона (1992: 14), так же как и сегодня Йос Хубен из Школы Жака Лекока (Lecoq school), например, уделяет особое внимание этому примеру в своем великолепном перформансе «Искусство смеха» («The Art of Laughter»).

Говоря на языке Хубена, можно сказать, что в спотыкании комедия заполняет зазор между человеческим достоинством и неудачными попытками комического характера обрести это достоинство. Поскольку гегелевская «Феноменология духа» обитает в промежутке между истиной и провальными попытками постигнуть ее посредством знания, справедливо было бы назвать этот философский труд самым комичным из всех (Брехт 1964). Отправной точкой для этих рассуждений служит прежде всего идея о том, что философская негативность так или иначе соответствует негативности в комедии.

В историческом плане комедия мыслится как низкий жанр, особенно по отношению к трагедии. Начиная с античной греческой традиции комедия и трагедия представлены как два противоположных полюса. С опорой на «Поэтику» Аристотеля была разработана целая иерархия форм, где трагедия является наиболее совершенной, тогда как комедия располагается в самом низу. Эта иерархия находит подтверждение в выборе художественного материала, который используется и изменяется в зависимости от жанра, о котором идет речь. Аристотель пишет: «...Такая же разница и между трагедией и комедией — одна стремится подражать худшим, другая лучшим людям, нежели нынешние» (Аристотель 1983: 647). Трагедия тесно связана со священными ритуалами и религией, тогда как комедия с ее силой смеха, очевидно, противостоит этим нормативным практикам и высмеивает их. Комедия работает с глупыми ошибками, а не с роковыми. Трагические персонажи вроде Антигоны несут на своих плечах некий груз человечности, комические персонажи, в отличие от них, чаще вовлечены в дела, которые не имеют важного значения.

В «Государстве» Платона иерархия комедии и трагедии, вероятно, выражена в том, как назначения души различаются по принципу способности управлять и быть управляемой, так же как происходит разделение государства на классы. Мы можем распознать это в различии между поденными рабочими, с одной стороны, и философами (как ночными работниками?) — с другой; между базовыми потребностями, с одной стороны, и истинными добродетелями — с другой; между пародией на идеалы и блага, с одной стороны, и восхвалением богов и доблести — с другой. Идеальное государство признает только то искусство, которое прославляет богов и добродетель.

Конечно, Платон фактически не делает различия между трагедией и комедией: в то время как трагедия вызывает много слез, комедия вызывает слишком много смеха (Платон 1994: 403–404). Однако я полагаю, что из теории Платона следует, что комедия как художественная форма практически неспасаема, поскольку ее вряд ли можно представить как хвалу богам и благочестию. И, вероятно, аристотелевское иерархическое разделение комедии и трагедии — это не что иное, как ответ его учителю, который полностью отрицает искусство: ответ, заключающийся в том, что по крайней мере один вид поэзии, трагическая поэзия, в действительности достоин быть идеалом для людей главным образом потому, что трагедия изображает людей «лучшими, чем они есть на самом деле».

Я обращаюсь к различию между высоким и низким жанрами, потому что мы можем посмотреть, как это работает, и в нашей современной культуре. Сегодня комедия, возможно, является господствующим жанром, по крайней мере если мы согласимся с тем, что парадигма «развлечений» с гигантской индустрией кино и телевидения, а также новостей подпадает под общие рамки комедии. Позволю себе на мгновение привести пример из личного опыта работы в театре — даже сегодня актеры и критики порой нуждаются в том, чтобы оправдать свое участие в комедии: «Да, я играю в комедии, но послушайте, это очень проникательная критика современной фетишистской экономики», или, «Да, я смотрел комедию прошлой ночью, но подождите, она была полна глубокого смысла, а персонажи были очень пластичными и заставляющими задуматься». Они рассуждают так, как если бы у них была острая необходимость незамедлительно отмежеваться от мнимой ограниченности комедии. Людям, играющим в трагедиях, нет нужды оправдываться. И кажется, что проще выглядеть заслуживающим доверия и внимания, играя в посредственной драме, нежели в посредственной комедии. В общем, мы должны занять твердую позицию на стороне комической «поверхностности» и «плоскости».

Роберт Пфаллер обращает внимание на то, что комедия занимает *материалистическую* позицию (Pfaller 2008). Это не означает просто инверсию приоритетов, как происходит, когда взамен превосходства души над телом можно утверждать обратное — превосходство тела над душой. Скорее, это означает, что душа — это не нечто возвышенное, скрытое поверхностной телесной оболочкой, а, скорее, одна из функций самого тела. В той мере, в которой комедия сводит отношения между людьми к отношениям между механическими объектами, в той мере, в какой она способствует развитию механизмов в персонажах, а ситуаций в дилеммы, поскольку комедия объективирует, утверждает и отражает непрозрачность, — она является материалистической практикой.

Подводя итог, можно сказать, что традиционная метафизическая точка зрения заставляет задуматься о существовании сходства между онтологической иерархией и иерархией жанров; в таком контексте комедия является практикой отрицания в том смысле, что она производит и работает с «низкой» или с «деградировавшей», «деформированной» материей. Такая точка зрения, правда, оставляет еще важные вопросы, например, проблематику комедии как практики субверсивной негативности<sup>1</sup>. Это здесь не главное. В действительности существует множество различных концепций негативности; разные авторы используют разные концепции, а иногда они употребляют термин неоднозначно и задействуют больше чем одну концепцию. Именно поэтому мы должны выявить различия между некоторыми наиболее значимыми концепциями негативности в современной философии и, возможно, в современной теории в целом. Подробный и тщательный анализ необходим для того, чтобы произвести эти различия, которые задаются историческим происхождением и современным влиянием этих концепций, это работа, которую еще предстоит проделать, и для этого не хватит отведенного здесь места. Все, что остается наметить очень осторожно, учитывая исторический взгляд на комедию как на практику отрицания, — это *предварительная типология негативности*, такая типология, в отношении которой можно только надеяться на присвоение ей статуса гипотезы, которой еще предстоит быть проверенной в грядущих исследованиях.

В таком случае принципиальная задача настоящего исследования заключается в следующем: сформулировать в общих чертах типологию негативности, которая лежит в основе современного спора Лакана с Делёзом, Альтюссером и Гегелем, и в то же время наметить путь к пониманию по крайней мере механизма производства комического.

Типология, которую я предлагаю, фокусируется на трех случаях отрицания, я называю их кручением, лакуной и сжатием. Речь идет о типологии, в рамках которой существование «того, чего нет» можно определить через соотношение с одним из трех направлений. Что их объединяет, так это то, что они, строго говоря, должны понимать-

---

<sup>1</sup> Для более глубокого анализа комедии как субверсивной практики, я должен сослаться на работу Аленки Зупанчич «Odd One In», где она различает «субверсивную» и «консервативную» комедии. Для нее принципиально важно, соотносится ли рассматриваемая комедия с той же символической и идеологической констелляцией, что и авторитеты, над которыми она насмехается снизу, или же она на деле подрывает эту самую констелляцию, указывая на то, как фигура авторитета все время высмеивает сама себя, особенно когда демонстрирует свою власть (Zupančič 2008).

ся как определения бытия, как трансформации, которые происходят на уровне бытия как такового. Их первоначальное значение — это радикальное противостояние традиционной метафизике, которая мыслила негативность только как побочную деградацию или деформацию бытия. *Кручение* здесь отсылает к любой идее онтологической кривой или складки, искажения или изгиба, ленты Мебиуса или любой подобной концепции. *Лакуна* относится к концепциям отсутствия или избытка, зазора, раскола, разрыва, абсолютного конца, радикального разрушения или разреза, онтологического взрыва, смерти, завершения и пр. И наконец, *сжатие* означает некую онтологическую незавершенность или нереализованность, нечто, которое «еще не до конца там», и в то же время что-то, что в первую очередь работает именно так, как если бы это состояние незавершенности было бы единственным возможным состоянием вкупе с его неизбежными последствиями. Идеи виртуальности или привычки — хорошие примеры этого типа<sup>2</sup>.

Я представлю несколько конкретных примеров конфликта между философскими концепциями, что может помочь в разъяснении различия между кручением, лакуной и сжатием как дивергентными способами осмысления негативности. Я выбираю концепцию отклонения (*clinamen*), которая используется в теории материализма столкновения Альтюссера, гегелевско-лакановскую концепцию субъективности как негативности и делёзовское понятие виртуального.

Для Альтюссера идеология имеет материальную природу, поскольку каждое действие субъекта всегда вписано в практики, которыми управляют идеологические аппараты. Не существует такого субъекта, который не был бы субъектом идеологии. Критики Альтюссера полагали, что его идеи относятся к теории функционализма, согласно которой любые отношения суть отношения господства, где невозможны эмансипаторные практики, то есть такие практики, которые уже не являются практиками господства (Rancière 2011). Его критики, лаканианцы, выдвигают сходное возражение, утверждая, что его теория годится только для случаев «успешной интерпелляции». Если субъект — это всегда идеологический субъект, то в рамках концепции Альтюссера невозможно мыслить вне идеологической интерпелляции (Долар 2012; Žižek 2000). В этой критике Альтюссера можно расслышать эхо гегелевской критики, адресованной Спинозе. Гегелевское возражение заключалось в том, что Спиноза не распознал в абсолюте единства субстанции и субъективности, поэтому его

---

<sup>2</sup> Представленная здесь вкратце типология является побочным продуктом анализа отражения философских систем Спинозы и Гегеля в современных дискуссиях, особенно у Делёза, Жижека, Альтюссера и Малабу (Moder 2012).

абсолютная субстанция статична и безучастна<sup>5</sup>. Иными словами, предполагается, что Спиноза выступал с позиций *post festum*: оглядываясь назад, на произошедшее, можно механическим образом истолковать отношения власти, но нельзя объяснить причины происшествий и настоящих неожиданностей, так как отсутствует представление о непрерывной борьбе. Так же как Спинозу критикуют за слепой детерминизм, Альтюссера критикуют за то, что он проповедует грубый функционализм. Таким образом, задача, которая стоит перед Альтюссером в его поздних работах, заключается в следующем: как помыслить удивление или случайность, оставаясь в рамках спинозистского представления об отношениях власти? Ответ пришел к нему вместе со ссылкой на одно малоизвестное понятие Эпикура — отклонение (*clinamen*) (Althusser 2006: 169). Атомы падают параллельно друг другу, один из них сворачивает по чистой случайности, он сталкивается с другим атомом, и таким образом создается мир. Материализм столкновения у Альтюссера, или алеаторный материализм, — это способ мыслить первичный поворот, отклонение бытия или, точнее, первичное отклонение в самом бытии. Этот *clinamen*, случайное отклонение, есть именно то, что учреждает бытие в первую очередь. Здесь важно отметить, что кручение не захватывает то, что изначально имело прямую, не искаженную и не скрученную форму, но именно кручение является конститутивным для бытия как такового.

Исходя из того, как я описал *лакуну*, можно извлечь ее из лакановской критики теории идеологии Альтюссера. Субъект Лакана, как отмечают гегельяно-лаканианцы Младен Долар и Славой Жижек, является прежде всего невозможностью становления альтюссеровским субъектом, успешно окликаемым идеологическим субъектом. Долар и Жижек указывают на то, что альтюссеровский субъект возникает одновременно со своим символическим порядком, вместе с необходимым остатком, который не может быть продуктивным и полностью интегрированным, с тем остатком, который чужероден самому порядку, с которым, тем не менее, соотносится (Dolar 1993: 195; Žižek 2000: 115). Чтобы пояснить это, мы должны представить этот остаток как нечто, что продуцируется этой инициацией, как то, что в то же время является необходимым состоянием. С одной стороны, этот остаток избыточен. Говоря на языке Шекспира, эта прибавка к символическому порядку: «...[лишив меня свободы], Оставила на свете

<sup>5</sup> В «Феноменологии духа» Гегель пишет, скрыто отсылая к Спинозе: «...Все дело в том, чтобы понять и выразить истинное не как субстанцию только, но равным образом и как субъект» (Гегель 2006: 9). Более подробная критика Спинозы у Гегеля в третьем томе книги «Лекции по истории философии» (Гегель 1935).

ни при чем»<sup>4</sup>. Это такая прибавка, которая преследует (*haunts*) целое, к которому она добавлена. Именно поэтому остаток — это не только избыток, но и нехватка, некая трещина, которая разрывает структуру символического порядка. В таком случае неудивительно, что лаконианцы часто описывают идею субъекта как отсутствие, хиатус, разрыв или же как лауну. Термин «лауна» обозначает негативность в смысле этой двойственности избытка и нехватки, этого выпирающего разрыва в структуре символического порядка.

И наконец, я позволю себе привести пример того, что я подразумеваю, когда говорю о негативности как о *жматии*. Это, вероятно, наиболее спорный вопрос, потому что я буду ссылаться на Жиля Делёза, который ясно дал понять, что отказывается от философии негативности в пользу философии утверждения и (не-гегельянского) различия. Тем не менее некоторые из этих концепций могут быть представлены как концепции негативности, по крайней мере с точки зрения традиционной метафизики. Например, его концепция виртуального — это очень продуктивное переложение аристотелевской пары возможного и действительного. Возможное и действительное в учении Аристотеля — это очень сложная теория, которая рассматривает свой предмет с разных сторон. Следуя задачам настоящего исследования, я буду радикально упрощать эту сложность, оставив простое различие, для которого действительное отсылает к существующим предметам, тогда как возможное — к предметам, существование которых имеет только потенциальный характер; прежде чем можно будет сказать, что последние в действительности существуют, они должны быть актуализированы<sup>5</sup>. Делёз указывает

---

<sup>4</sup> Имеется в виду 20-й сонет Шекспира: «...Прибавкою, лишив меня свободы, // Оставила на свете ни при чем» (Шекспир 1960). — *Примеч. пер.*

<sup>5</sup> С одной стороны, относительно вопроса о движении или изменении бытие в своей действительной полноте не может быть изменено или приведено в движение, но может быть любыми средствами изменено или перемещено другим бытием. Вот почему первичный двигатель всегда остается неподвижным, ему не присуща возможность. С другой стороны, бытие, которое может быть изменено или перемещено, подразумевает возможность. Типичное земное (подлунное) существование, изменчивое и подвижное, само по себе изменяется очень незначительно, тогда как существование надлунного порядка само по себе не изменяется и совершает только законченные, круговые движения. Для Аристотеля чистое бытие — это чистая действительность: оно неподвижно и не меняется, изменение или движение — это не то, что является необходимым или желанным. Это означает, что бытие, которое обладает возможностью, является таким чистым бытием, в отличие от такого, которое подвижно и изменчиво, оно несовершенно.

Седьмая книга «Метафизики» Аристотеля начинается с громкого заявления: «О сущем говорится в нескольких значениях, как мы это различили раньше

на то, что существует некая *действительность самой возможности*. Существуют такие предметы, которым не нужно быть актуализированными, чтобы иметь действительные последствия или эффекты. Когда мы рассматриваем такие эффекты чего-либо, что существует только в качестве возможности, то есть не имеет действительного проявления, тогда это нечто существует «виртуально». Делёз развивает эту идею в своем рассуждении о психоаналитической концепции частичных объектов; он конкретно ссылается на лакановский семинар, в котором фигурирует детективная история Эдгара Аллана По «Похищенное письмо», где умный вор прячет украденное письмо на видном месте. Объект скрывается за собственной очевидностью, объект, который отсутствует в том же самом месте, где находится, — это и есть идея виртуального объекта (Делёз 1998: 132).

Сам Делёз, конечно, не говорит о своей идее виртуального как о негативности. Поскольку он выдвигает свою концепцию именно *в противовес* аристотелевскому разделению действительного и возможного, совершенным бытием и пока-еще-не-совершенным бытием именно *вопреки* идее Аристотеля об эквивокальности<sup>6</sup> бытия, мы можем считать виртуальное одним из видов негативности, если под негативностью мы подразумеваем не *упадок* бытия, а, напротив, его *преобразование*. По сути, все три представленные концепции — кручение, лакуна и сжатие — порывают с традиционной метафизикой иерархичного бытия, иерархии жанров и пр. Возьмем три предельно простых, но выразительных образа: объект может быть согнут или скручен, он может быть разрезан или разбит, или же его можно растолочь, как картошку для пюре, или размять как пластилиновую субстанцию. С точки зрения традиционной метафизики, все эти виды негативности отрицательны в том смысле, что они вторичны по отношению к изначально совершенному бытию, негативность является только впоследствии и имеет статус деформации или упадка бытия. Однако я думаю, что мы можем говорить о том, что современная философия в целом опирается на идею примата негативности, согласно которой не негативность является после бытия в качестве насилия над ним, а, напротив, бытие само по себе конституировано посредством негативности и благодаря ей. Три концепции негативности — это три способа помыслить способность бытия к преобразованию самого себя.

---

в рассуждениях о количестве значений [каждого термина]...» (Аристотель 2002: 207).

<sup>6</sup> Седьмая книга «Метафизики» Аристотеля начинается с громкого заявления: «О сущем говорится в нескольких значениях, как мы это различили раньше в рассуждениях о количестве значений [каждого термина]...» (Аристотель 2002: 207).

Катрин Малабу в своем прочтении Гегеля вводит очень продуктивную концепцию пластичности (Malabou 2005). Она делает теоретический акцент на том, что называет негативной, или деструктивной, пластичностью, с тем чтобы отличить ее от продуктивной, или позитивной, пластичности. Малабу использует образ пластиковой взрывчатки, который обозначает радикальную, внезапную и необратимую трансформацию, которая не может быть предугадана, так же невозможно установить ее исходные составные части (Malabou 2009). Эта разрушительная пластичность, возможно, является наиболее радикальной формой того, что я называю лакуной; но это уже не является гегелевской категорией, хотя Катрин Малабу разработала ее именно на базе своего прочтения Гегеля. Однако то, что она называет творческой пластичностью, является способностью субстанции к преобразованию и вместе с тем к тому, чтобы быть преобразованной, эта творческая пластичность подпадает под наше понятие «сжатие».

Теперь я позволю себе обратиться к вопросу о том, каким образом комедия соотносится с этими тремя современными и философскими концепциями негативности. Во-первых, мы можем говорить о комедии кручения. Комедия предполагает бесчисленное количество примеров перверсий, искажений, иронии, подражаний, оговорок и неуклюжести, а самое главное — ситуации, когда кто-то обознался или перепутал мужчину с женщиной и наоборот. Пример из классической комедии Шекспира «Двенадцатая ночь, или Что угодно»: сюжет истории разворачивается вокруг брата и сестры, Себастьяна и Виолы, которые были разлучены после кораблекрушения. Виола решает переодеться в мужское платье и пойти служить графу Орсино в качестве пажа. Виола, будучи тайно влюблена в графа, получает от него распоряжение посвататься к графине Оливии. Увы, Оливия влюбляется в прекрасного юношу, который на самом деле девушка, и дальше все усложняется еще больше: Оливия путает Виолу и ее брата-близнеца Себастьяна, который выглядит точь-в-точь как сестра в своем мужском платье, и в итоге графиня выходит замуж за него. Оливия выходит замуж за женщину, переодетую мужчиной, а Орсино обручается с женщиной, который переодет женщиной. Со времен Шекспира, когда действовало правило, по которому женские роли исполнялись мужчинами, комическая успешность приема с переодеванием только возросла. Более современный пример — классическая кинокомедия Билли Уайлдера «В джазе только девушки» («Некоторые любят погорячее»), особенно исполнение Джеком Леммоном роли Джерри/Дафны. Двое музыкантов в бегах от мафии переодеваются в девушек, чтобы присоединиться к девичьей группе, но маскировочный образ Джерри постепенно берет верх, и он получает предложение руки и сердца от миллионера. Когда в конце концов Джерри, переодетый Дафной, разоблачается и при-

знается в том, что он мужчина, миллионер только пожимает плечами и произносит финальную фразу: «У всех свои недостатки». Обе истории — это самые настоящие комедии со счастливыми и менее удачными поворотами сюжета и метаморфозами сексуальности. Сексуальность сама по себе абсолютно подвижна: объект сексуального влечения превращается в субъекта сексуальной идентичности и обратно. Почему это может быть именно примером кручения в комедии, а не лакуны? Суть в том, что в действительности переход из одного состояния в другое происходит постепенно и непрерывно: почти невозможно точно определить, когда Джерри не только переодет Дафной, но и *становится* Дафной; у Шекспира романтические чувства к двум близнецам очень изменчивы: они переходят от Виолы к Себастьяну и спокойно возвращаются обратно, и все же внезапно влюбленный сталкивается с совершенно другим человеком. Это лента Мебиуса по отношению к любви и сексуальности, где поворот происходит при движении по прямой. Эта лента — обитель комедии кручения.

А что характерно для комедии лакуны? Все виды внезапных взрывов выступают здесь в качестве рассмотренных резких изменений, таких же как недостатки или излишки, но особенно фаллические предметы, такие как скипетр или, например, фальшивая борода. В античной греческой комедии такими фаллическими предметами зачастую были собственно фаллосы. Однако я считаю, что одним из лучших примеров будет классический комедийный фильм Эрнста Любича «Быть или не быть». История разворачивается в оккупированной нацистами Варшаве. На протяжении долгого времени в фильме польский актер надевает фальшивую бороду, изображая информанта гестапо профессора Силецкого. Гестапо находит мертвое тело настоящего Силецкого, и командующий, генерал, только делает вид, что наш польский актер — информант. Генерал оставляет нашего актера наедине с трупом, у которого настоящая борода, с тем что бы сыграть с актером в кошки-мышки. Однако наш герой с фальшивой бородой бреет мертвеца и приклеивает к его подбородку *другую* фальшивую бороду! Когда гестаповский генерал возвращается, наш герой просто сдергивает фальшивую бороду, которую он приклеил к трупу и объявляет, что это тело не настоящее. Генерал драматически извиняется, тогда как наш герой наглет и в шутку предлагает генералу снять его собственную (фальшивую) бороду. Между тем коллеги актера по театру переодеваются высокопоставленными берлинскими чиновниками и вступаются за нашего героя. Они врываются в штаб-квартиру гестапо как раз в тот момент, когда наш герой уже доказал генералу, что он и есть настоящий информант, они срывают с него бороду, арестовывают и поспешно уводят. Здесь присутствует так много принципов, по которым работает комедия, и они действительно делают всю эту комедию такой превосходной. И осо-

бенно важна последовательность этих принципов. Попробуем сфокусироваться на комедии лакуны, которая сосредотачивается вокруг фальшивой бороды, вокруг накладного фаллического символа. Загадка лакановского понятия фаллоса заключается в том, что он обозначает не собственно физический орган, а, скорее, некий объект, который существует помимо самого органа. Поэтому кастрация — это и есть настоящее обозначение фаллоса. Эта нехватка, которая в то же самое время является избытком, — образцовый пример того, что я называю лакуной. Очевидно, что в комедии лакуна функционирует прежде всего за счет максимального использования способности объекта отделяться от своего носителя.

В чем же заключается различие между комедией лакуны и комедией сжатия? Не является ли фаллос в первую очередь виртуальным объектом *par excellence* и поэтому не относится ли он в первую очередь к предполагаемой категории сжатия? Ключевой элемент комедии лакуны — колебание между нехваткой и избытком; в один момент объект здесь, на переднем плане, в следующий он уже исчез, и как будто бы его и не было здесь. Удовольствие, которое доставляет комедия, возникает благодаря этой резкой смене присутствия и отсутствия, привязанности и отрешенности. Не в этом суть комедии сжатия. Виртуальное не является чередованием возможного и действительного; виртуальное, скорее, удерживается в промежутке между ними.

Где мы можем найти примеры комедии сжатия? Я предварительно предполагаю, что комедия сжатия — это комедия телесности. Существует большая традиция органического, биологического юмора относительно телесных жидкостей и функций. Особенно стоит отметить традицию карнавала, содержащую множество комических действий, бесконечно повторяющихся процессов, которые может совершать человеческое тело: обжорство, рвота, понос, схватки, испражнения и, самое важное, пускание газов. В каком-то смысле, это означает, что эти процессы имеют только комический характер из-за комического отношения к подразумеваемому носителю достоинства или его окружению: король, которого тошнит, епископ, который напивается, и красавица, которая пускает газы. Этот тип комедии можно рассматривать как несколько сомнительный, поскольку на самом деле он не ставит под сомнение окружение короля, епископа и ту самую «мисс мира»<sup>7</sup>. Михаил Бахтин превосходно описывает широкий спектр народных обрядов и фестивалей Средних веков в своем исследовании карнавальской традиции в работах Франсуа Рабле. Бахтин акцентирует тот факт, что существовала определенная связь между возвышенной строгостью официальных церковных фе-

---

<sup>7</sup> См. сноску 1.

стивалей и непристойной игривостью народных праздников. Он даже считает, что народные праздники приобретали такое большое значение в обществе именно потому, что церковь укоренила в нем идею необходимости быть серьезным. Непристойная комичность народных праздников — это, возможно, не что иное, как строго контролируемый и четко выраженный взрыв негодования угнетенных классов и рабов против своих правителей и господ. Непристойность карнавала была допустима и даже необходима в связи с серьезностью формальной, официальной культуры. Этот аргумент, безусловно, является важным аспектом, который разрабатывали многие ученые. Тем не менее он оставляет без ответа вопрос о том, является ли тело само по себе смешным. Для того чтобы утверждать наивность очевидного материализма карнавала, необходимо предположить так же и то, что в культуре доминирует строгий идеализм. Что же мы можем сказать о теле, которое не нуждается в идее души, для того чтобы быть помысленным как материя? Это именно то, что поставлено на карту в современной так называемой философии утверждения у Делёза, Негри и других «неоспинозистов». Французский материализм XX века — это материализм в исконном смысле этого понятия. Он опирается на онтологическую «виртуальность», на нечто вроде эластичности, пластичности или расширения бытия. Материальная структура реальности может быть сжата или расширена. Эластичность бытия — это именно то, что мы подразумеваем под термином *сжатие*. Следовательно, вопрос заключается в следующем: можем ли мы рассматривать преувеличенные сокращения тела как комические даже без учета непосредственного культурного контекста строгого идеализма, который на самом деле позволяет, требует и производит их?

И ответ будет: «Да, можем». Классический пример комедии телесности — «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле. Здесь нас интересуют не карнавальные и фольклорные элементы, которые, безусловно, зависят от культуры и строгой религии, а, скорее, эластичность *языка и стиля* Рабле вне зависимости от того, карнавальны они или нет. Такой *язык*, который вытягивается и отталкивается от наиболее непристойных жанров в сторону наиболее возвышенных; язык, который составляет бесконечные списки импровизированных туалетных принадлежностей, оскорблений, имен и т. д.; язык, который весело заигрывает со своей способностью неоднократно воспроизводить новые серии элементов, просто поглощая и вновь включая старые. Вероятно, лучший или, по крайней мере, не вводящий в заблуждение пример того, о чем здесь идет речь, — это работы Рамона Кено, особенно «Упражнения в стиле» и «Голубые цветочки», во многом вдохновленные Рабле (создание неологизмов, явные и скрытые цитаты из старого мастера, метонимическое и уклончивое, даже гротескное повествование), так как очевидно, что комические эффекты,

которые производятся в этих работах, никак не связаны с карнавальными мотивами или образами преувеличения тел и телесных функций.

Мое первоначальное предположение о том, что комедия сжатия — это комедия тела, должно быть исправлено: в первую очередь это комедия языка, его способности воспроизводить себя посредством себя же. Как показывают «Упражнения в стиле», эта способность языка также может быть просто названа стилем. И почему бы и нет, стиль — это, по сути, и есть неотъемлемая способность языка. Стиль, прежде всего, избыточная форма языка. Это то, что является виртуальным в языке; это невозможная действительность. Каждый текст обладает стилем; даже простое перечисление фактов — это особый стиль повествования. И даже каждое отдельное слово — это просто слово среди других слов. В определенном смысле стиль поэтому «скрывается из виду», он «отсутствует на своем собственном месте». Именно риторическое красноречие делает язык не только средством коммуникации, но и средством производства. Эта производительная способность языка, этот избыток языка сверх языка как такового — это то, что мы называем *сжатием* в первую очередь. Вернувшись к Гаргантюа, я могу сказать, что чрезмерная телесность великана не является комичной из-за карнавальных мотивов, по крайней мере не в том смысле, в котором я хотел бы представить идею комического сжатия, но, скорее, потому, что этот излишек телесности показывает избыток самого языка. С точки зрения сжатия, это не язык описывает некие завораживающие сжатия тела, но совсем наоборот: само тело высказывает сжатие языка.

Подводя итоги этой скромной попытки создать типологию негативности, я должен, в первую очередь, подчеркнуть разрыв между метафизической идеей негативности как вторичной и снижающей по отношению к чистому бытию, с одной стороны, и современным представлениям о негативности как о конститутивной категории по отношению к самому бытию — с другой. Кажется, что существует связь между онтологической иерархией традиционной метафизики и классификацией художественных практик высоких и низких жанров. Если в современной мысли действительно появились некоторые радикально отличные концепции негативности, которые я бы предпочел называть кручением, лакуной и сжатием, какой вывод можно сделать о современных художественных практиках? И каковы отношения между этими тремя понятиями? Не образуют ли они диалектическую триаду? Можно ли сказать, что они образуют необходимую совокупность? Все, что можно сказать, — это то, что процедура сжатия в комедии, которую мы описывали, относится к производительной способности языка в целом, к его возможности производить себя из самого себя; в этом смысле можно предположить, что процедуры лакуны и кручения могут рассматриваться как

отдельные случаи сжатия. Если комедия, как практика отрицания, действительно представляет собой такой приоритет сжатия над лакуной и кручением, каковы последствия этого для «теории отрицания», иными словами, для философской концепции негативности?

Перевод Дарьи Ширяевой

## Библиография

- Аристотель (2002). *Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования*. СПб.: Алетейя.
- Аристотель (1983). Поэтика, в кн.: Аристотель. *Сочинения*: в 4 т. М.: Мысль, т. 4.
- Бергсон, Анри (1992). Смех. М.: Искусство.
- Брехт, Бертольд (1964). Разговоры беженцев, в кн.: Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. М.: Искусство, т. 4.
- Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (1935). Лекции по истории философии, т. 3, в кн.: *Собрание сочинений*: в 14 т. М.: Соцэргиз, т. 11.
- Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (2006). *Феноменология духа*. СПб.: Наука.
- Делёз, Жиль (1998). *Различие и повторение*. СПб.: Петрополис.
- Долар, Младен (2012). По ту сторону интерпелляции, *Неприкосновенный запас*, № 5 (85), с. 33–54.
- Платон (1994). Государство, в кн.: Платон. *Собрание сочинений*: в 4 т. М.: Мысль, т. 3.
- Шекспир, Уильям (1960). *Полное собрание сочинений*: в 8 т. М.: Искусство, т. 8.
- Althusser, Louis (2006). *Philosophy of the Encounter: Later Writings, 1978–1987*, transl. G. M. Goshgarian. London; New York: Verso.
- Bakhtin, Mikhail (2009). *Rabelais and His World*, transl. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Butler, Judith, Laclau, Ernest, Žižek, Slavoj (2000). *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London; New York: Verso.
- Malabou, Catherine (2005). *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, and Dialectic*, transl. Lisabeth During. London; New York: Routledge.
- Malabou, Catherine (2009). *Ontologie de l'accident*. Paris: Léo Scheer.
- Moder, Gregor (2012). *Hegel und Spinoza. Negativität in der gegenwärtigen Philosophie*. Vienna; Berlin: Turia + Kant.
- Pfaller, Robert (2008). The Order of Appearance: Materialism's Comedy, *Bedeutung*, vol. 1, N 1, p. 22–29.
- Rancière, Jacques (2011). *Althusser's Lesson*, transl. Emiliano Battista. London: Continuum.
- Žižek, Slavoj (2000). Class Struggle or Postmodernism? Yes, Please!, in: Butler, Judith, Laclau, Ernesto, Žižek, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London; New York: Verso, p. 114–120.
- Zupančič, Alenka (2008). *The Odd One In: On Comedy*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press.