

Чебурашка: заметки к истории Имманентного Невозможного

Йоэль РЕГЕВ

Центр практической философии «Стасис» Европейского университета в Санкт-Петербурге (ЕУСПб), Россия, yoel.regev@gmail.com.

Ключевые слова: аффект; возвышенное; исчисление сред; кринж; новые онтологии; онто-экономика; эстетика.

Статья посвящена анализу кринжа как специфического аффекта, характерного для нынешней культурной ситуации. Размещая кринж в широком историческом контексте, автор прослеживает его связи с категориями «возвышенного» и «прекрасного», а также темой «двойного предательства», играющего важную роль в современной мысли (например, у Славоя Жижека и Резы Негарестани). Особое внимание уделяется анализу фильма Дмитрия Дьяченко «Чебурашка» (2023). Применение анализа, основанного на теории исчисления сред и коинсидентальной теории, позволяет рассмотреть фильм как симптоматическое явление и связать фигуру Чебурашки как носителя «кринж-аффекта» с новыми онтологиями, появляющимися в последнее десятилетие, а также выявить общеонтологическое основание связанных с ним пластическо-динамических комплексов и аффектов.

Эти общеонтологические основания указывают на особое место, занимаемое миром, в котором кринж становится господствующим

аффектом, в истории Имманентного Невозможного: специфической дистрибуции существующего и несуществующего, определяющей онтоэкономическую ситуацию Нового времени. Специфические черты, объединяющие Чебурашку как с центральными мотивами философии последних десятилетий, так и с героями советского кино 1970–1980-х годов, позволяют указать на переходную роль «эпохи кринжа», которая подготавливает транзит от господства Имманентного Невозможного к миру удерживания-вместе-разделенного. Именно требование такого перехода содержится в специфическом «императиве разворачивания», который благодаря средовому анализу выявляется как центральный в аффекте кринжа. Статья заканчивается указанием на то, что само это требование в рамках «эпохи кринжа» существует как невыполнимое и указывает на специфическое бессилие героя этой эпохи. «Умение читать», или просвещение нового типа, предлагается как способ выхода из этого тупика.

Скукоженный: теологическая предыстория

В РАССКАЗЕ Хорхе Луиса Борхеса «Три версии предательства Иуды» изложена теория, согласно которой, следуя логике кенозиса, Бог должен был воплотиться не в Иисусе, а именно в Иуде — презренном предателе. Вся идея воплощения заключается в том, что абсолют становится причастен патологическому и человеческому: голоду, жажде, страданию, смерти. И именно это вочеловечивание божественного несет в себе спасение: в самом движении нисхождения заключено восхождение. Божественное очеловечивается, а человеческое обожествляется и становится причастным абсолюту — во всей своей малости и низменности.

И именно исходя из этого герой рассказа Борхеса предполагает, что абсолют должен был воплотиться в предателе. Страдание и мученическая смерть все еще слишком красивы и недостаточно презренны, да и к тому же длятся они недолго. Куда более низменным (и неизменным) является предательство: оно уродливо, и его уродство длится вечно — по крайней мере до тех пор, пока длится память о предателе.

Бог снизошел до того, чтобы стать человеком... ради спасения рода человеческого; следует полагать, что содеянная им жертва была само совершенство, не запятнанное и не ослабленное какими-либо изъянами. Ограничивать его страдания агонией на кресте в течение одного вечера — кощунственно... Бог стал человеком полностью, но стал человеком вплоть до его низости, человеком вплоть до мерзости и бездны. Чтобы спасти нас, он мог избрать любую судьбу из тех, что плетут сложную сеть истории: он мог стать Александром, или Пифагором, или Рюриком, или Иисусом; он избрал самую презренную судьбу: он стал Иудой¹.

Сходная логика присутствует и в саббатинской теологии, утверждающей, что мессия должен совершить предательство и отступ-

1. Борхес Х. Л. Три версии предательства Иуды // Он же. Письмена Бога. М.: Республика, 1992. С. 292.

ничество, поскольку только таким образом он может спуститься в самые глубины нечистоты, населенные драконами, змеями и крокодилами, чтобы извлечь оттуда плененные силами внешнего искры святости². И эта же фигура предательства как высшего воплощения абсолюта, предельной точки имманентизации невозможного, является одним из главных лейтмотивов современной мысли — от Славоя Жижека до Резы Негарестани³. Предательство здесь выступает как некоторая последняя грань того, насколько низко может пасть абсолют, чтобы осветить своим светом те области, куда он пал, и спасти их во всей их низости.

Однако Имманентное Невозможное не останавливается в своей экспансии: его история — это история захвата все новых и новых зон патологического и слишком человеческого для того, чтобы невозможное смогло реализовываться именно в них, самой этой реализацией в еще большей степени подчеркивая свою невозможность. И предательство не является крайней точкой на этом пути. В предателе все еще слишком много пусть мрачного, но величия, он окутан ореолом значимости, он все еще слишком серьезен, и даже позор его отмечен печатью героизма. Есть все основания предполагать, что философы Имманентного Невозможного, делающие предателя своим главным героем, отстали от жизни. В нынешней реальности место великого предателя занимает совсем другая фигура: персонажа настолько нелепого,

2. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. М.: Гешарим / Мосты культуры, 2017.
3. И у Жижека, и у Негарестани фигура предателя появляется в центральных и фундаментальных для их мысли пунктах. Для Жижека различение двух видов предательства, один из которых оказывается единственным возможным способом сохранить верность, является одним из ключевых моментов в его защите гегельянства от обвинений в панлогизме и искусственном примирении противоположностей. См., напр.: Žižek S. *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*. L.: Routledge, 2012. P. 13.

У Негарестани фигура демона Махми, «предającego обе стороны ради своей тайной миссии», завершает прояснение онтологической схемы «Циклонопедии», противостоящей как десятиричной системе традиционной метафизики и «древа жизни», так и подрывающей ее девятиричности Ника Ланда и Группы Исследования Кибернетической Культуры: «Великое предательство... это приглашение, обращенное к каждому, ДА большими буквами всему и всем, предельное гостеприимство по отношению ко всему, что есть; по этой причине оно обладает распространяющейся утвердительно-эпидемической силой...» (*Негарестани Р. Циклонопедия: соучастие с анонимными материалами* / Пер. с англ. П. Хановой, под ред. Й. Ретева. М.: Носорог, 2019. С. 34).

что даже стыдиться его стыдно. Он не только не способен выпрямиться в полный рост, но даже и красиво согнуться под бременем своей вины он не может. Кринж — имя для этого нового воплощения. Скукоженность — имя его, и по скукоженности его узнаете его (даже в самом этом слове «скукоженность» есть нечто одновременно постыдное и комичное). «Тепленькая пошла»: вместо Иуды на сцену выходит Чебурашка — безымянная и неведомая игрушка-зверушка, белорусская овчарка. Точнее, не выходит, иначе: изгнанный из райского апельсинового сада, он низвергается с небес подобно деннице. И этот его спуск к крокодилам, возможно, и правда знаменует последнюю эпоху в истории Имманентного Невозможного.

Чебурашка, или падающий: средовой анализ

Само имя «Чебурашка» указывает на падение, но, опять же, падение смехотворное и отчасти постыдное, не величественно-позорное, а такое, которого и стыдиться-то смешно. Это не падший, а чебурахнувшийся ангел, и вместо крыльев у него уши. Однако в эти крылья дует ветер истории.

Суть этой истории также связана с падением. И на устройство этого падения стоит обратить особое внимание. Это падение не прерванное, но заторможенное и амортизированное. Смягчение падения и есть главный сюжет фильма Дмитрия Дьяченко. Причем смягчение падения в настоящем играет также исправляюще-искупающую роль по отношению к прошлому. Прошлое при этом не отменяется, уже совершившееся падение никуда не девается. Однако смягчение и скукоживание последнего падения смягчают последствия этого прошлого падения в настоящем, делая его как будто менее тягостным и уж точно лишая его уже почти осуществившейся возможности повториться во всей своей убивающей силе.

Собственно, вся фабула фильма разворачивается между двумя падениями (разделенными третьим, промежуточным). Первое из них — падение дельтаплана, послужившее причиной гибели жены садовника Гены, поначалу остается за кадром. Но именно в своем отсутствии эта смерть определяет все происходящее. Разрыв между Геной и его дочерью, его добровольное отшельничество, угрюмость и жесткость — все это зияние котлована, разверзнувшегося на месте падения. Мы поначалу видим лишь следствия, не видя причины. И сам флешбэк, эту причину восстанавливаю-

щий, становится возможным лишь после того, как прямо в это зияние рушится принесенный небесными вихрями Чебурашка.

С самого начала это второе падение оказывается смягченным: Чебурашка падает в мир упругости, отскакивая, как эластичный мячик, от пальмовых ветвей и приземляясь в клумбу. Однако последствия этого второго падения как будто только интенсифицируют первое: оно выводится в пространство экрана и знания и, проникнув туда, обретает силу вечного возвращения тождественного. Совершенную после первого падения ошибку, отказ от связи с дочерью, Гена повторяет и по отношению к Чебурашке, отдавая его (так же как и дочь) во власть старухи, которая носит имя Римма и является владелицей империи (пусть только шоколадно-кондитерской).

Эта интенсификация повторяющейся катастрофы достигает своего апогея к финалу: возобновленный разрыв Гены с дочерью готовит третье падение — падение внука Гриши. Однако где гибель, там и спасение. Третье падение оказывается остановленным, внук спасенным, а все разорванное соединяется: восстанавливаются не только отношения между отцом и дочерью, но и враждебная старуха-антагонист превращается в друга.

Важнее всего, с точки зрения выявления средовой специфики Чебурашки, тот способ, которым это третье падение предотвращается. По большому счету речь идет сразу о двух амортизациях, одной оказывается недостаточно. В конечном итоге падение Чебурашки и Гриши оказывается смягченным эластичностью растянутой ткани. Важно, однако, что в этом смягчении значительную роль играет также разворачивание: в отличие от клумбы и ветвей, которые с самого начала присутствовали, поверхность отскакивания в финальном падении разворачивается и натягивается на наших глазах. Мы как будто проникаем в генеалогию упругости, видим, откуда она берется. Иницируется же это разворачивание свернутого первичным торможением: крыльями-ушами Чебурашки, нелепыми и смехотворными в, казалось бы, обреченной на провал попытке прервать падение. Однако трепыхание несомой этими ушами пары Гриша-Чебурашка оказывается более действенным и спасительным, чем грациозное скольжение упругих крыльев дельтаплана.

Кринж: возвышенное как скомканное

Тот факт, что конституирующим центром «Чебурашки» является вопрос об исправлении прошлого, позволяет отнести его к чис-

лу фильмов последних десятилетий, разворачивающихся под знаком «образа-исправления»⁴. На первый взгляд, однако, в вопросе об исправлении прошлого «Чебурашка» куда менее радикален, чем «Реконструкция» (2003) Кристофера Боэ, «Прямо сейчас, а не после» (2015) Хона Сансу или даже «Довод» (2020) Кристофера Нолана. Если в этих фильмах зритель оказывается непосредственно втянутым в процесс изменения прошлого, лишенным возможности наблюдать за происходящим перенарезанием временных рядов с расстояния, обеспечиваемого прочным убежищем линейной темпоральности, в «Чебурашке» Дьяченко надежность времени как «чистого одного за другим» сомнению не подвергается. Прошлое остается неизменным, его внезапное появление не обладает онтологическим статусом, а размещается в сознании (погибшая жена Гены всегда находилась в прошлом его и его дочери, но только мы, зрители, об этом не знали, и эта наша субъективная нехватка восполняется флешбэком, воспроизводящим и репрезентирующим то, что «на самом деле» уже было). Исправление вполне конвенциональным образом затрагивает не само прошлое, а лишь его последствия в настоящем.

Тем не менее есть один аспект, в котором «Чебурашка» оказывается ближе к сердцевине вопроса об исправлении прошлого и его статуса в нашей нынешней ситуации, чем фильмы Хона Сансу и Боэ. Процесс исправления падения в фильме неразрывно связан с другим: обретения речи. Встреча с Чебурашкой становится толчком, в результате которого начинает говорить Гриша. Но и сам Чебурашка учится говорить и, обретая речь, обретает также и имя. Мы привыкли к слову «Чебурашка», однако фильм дает нам возможность обратить внимание на его странность, на то, что по сути дела это слово, которого не существует, слово, непосредственно примыкающее к своей пластико-динамической основе и описывающее ее. Это имя «скомканного падения» и одновременно имя «когда-то странной и безымянной», корчившейся в своей безъязыкости мягкой игрушки. Стоит пристальнее взглянуть в то, с чем мы сталкиваемся в разворачивании этой мягкости и неуклюжести пешеходов по лужам⁵. А для

4. См.: *Регев Й.* Образ-исправление // *Логос*. 2022. Т. 22. № 5. С. 173–192.

5. Разворачивание ткани продолжается в разворачивании и мягком колыхании мехов гармошки в последних кадрах фильма, и Чебурашка рождается из самого духа этого разворачивания. Отчего, однако, это рождение оказывается столь меланхоличным и неразрывно связано с сожалением? На этот вопрос нам еще предстоит ответить.

этого нам следует еще раз вернуться к аналитике падений, исправляемой этим разворачиванием.

В первый раз как трагедия, во второй как фарс. Но зачем нужен третий? И не понадобится ли четвертый? Вот те вопросы, которые ставит перед нами история падений из «Чебурашки». Эти вопросы имеют самое непосредственное отношение к истории «общего чувства» и эстетического. Однако настоящее достаточное основание для них может быть найдено только в онто-экономическом анализе, основывающемся на типологии жеста.

Все начинается с отсутствия: падения трагического и всерьез. Оно разрывает ткань повседневности и оставляет за собой зияние невосполнимой утраты. Гибель возлюбленной, гибель матери, разрыв связи. Изначально мы имеем дело лишь с распадом. Однако само это отсутствие отсутствует: мы не понимаем, в чем причина происходящего. Изначальная ситуация «Чебурашки» — это отсутствие самого отсутствия. Мы восходим вверх по течению и, наконец, в сцене аварии дельтаплана сталкиваемся с падением, лежащим в основе распада. Правда, и здесь само падение остается вне поля нашего зрения, мы лишь наблюдаем за теми, кто наблюдает его. Это позволяет осуществить классическую для эстетики возвышенного операцию: обеспечить данность неданного как такового, ускользающего и изымающего себя⁶.

Однако эта модернистская эстетика шока, сталкивающего нас с невыносимым и зияющим, разворачивается лишь на фоне падения номер два: падения в мире пластичности и упругости, постмодернистского мира пародии и пастиша, который как будто бы отменяет необратимость модернистской трагедии, утверждая, что ее неизбывная негативность — лишь «слишком человеческая» тень множественных отскоков и различий. Первое явление Чебурашки — это явление такого мессии-предателя, существующего именно во внеаходимости, в постоянном уклонении от тысячи пытающихся его поймать миров.

6. Связь между распадом, лежащим в истоке его падением и двойственностью возвышенного с замечательной ясностью выявляется Валерием Подорогой: «Падение — то, что было возвышенным и почиталось как возвышенное, превращается в себе противоположное; теперь произведение искусства трудится над тем, как вызвать шок и потрясение, не дать успокоения, не дать возвышенному восстановить эмоциональную сферу (а разрушить ее)... Возникает вопрос о возможности эстетики *отвратительного* (безобразного, ужасного, чудовищного)... Распад, конечно, невозможен без падения: именно упавшее начинает распадаться» (*Подорога В. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства*. М.: НЛО, 2022. С. 196–197).

Проблема, однако, в том, что, как выясняется, подобное спасение через предательство вовсе не спасает. Разрыв, вызванный шоком первого падения, лишь продолжается, а предательство и уклонение оказываются не исцеляющим волшебным лекарством, а, наоборот, ядом. Исправление вроде бы уже началось: Гена восстанавливает отношения с дочерью и Гришей и именно ради восстановления этих отношений совершает предательство, отдавая Чебурашку во власть старухи. Однако именно выход на поверхность этой фигуры исправляющего предательства вновь все разрушает: дочь Гены видит в этом акте лишь повторение предательства, совершенного по отношению к ней самой, и разрыв не только возобновляется, но превращается в, казалось бы, непреодолимую пропасть.

Постмодернистского падения-отскока недостаточно для избавления, необходимо третье: вот главная истина фильма, и одновременно главная его проблема. Второе, постмодернистское падение, не представляет собой проблемы для теоретической рефлексии, с ним все ясно, оно уже осмыслено и освоено в бесконечном ряду текстов. Однако в чем суть третьего?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо прежде всего вспомнить о том общем механизме, в который было включено падение возвышенного. Вся история эстетики, вся суть эстетического режима существования искусства была историей некоего сворачивания. Попадание в попадание, необходимость, лишенная всякой необходимости, в процессе этого сворачивания редуцируется к «проваливанию в проваливание». Неслучайность следующего слова, следующего звука, следующего цветового пятна, неслучайность, не сводимая при этом ни к какому закону или правилу, разыгрывается как двойное упускание, или двойной провал: коллапс хаоса в закон и коллапс закона в хаос. «Прекрасное» и «возвышенное» не что иное, как имена для двух «башен проваливания», стоящих по обе стороны того рва, в который, мелькнув лишь на одно чудное мгновение, погружается корабль под названием «именно так, а никак иначе — и я не знаю почему».

Подробный разбор этой истории коллапса «контингентного невозможного» и удерживания-вместе-разделенного в онто-экономике последних столетий и в эстетике, представляющей из себя своего рода полигон для разворачивания этого проваливания, выходит за рамки целей нашей аналитики Чебурашки⁷. Здесь до-

7. Подробнее о «необходимости без необходимости» как основной черте эстетического периода существования искусства, получающей выраже-

статочно заметить, что постмодернистские упругость и отскакивание, характеризующие весь модус существования мира последних десятилетий, с генеалогической точки зрения являлись именно стремлением вернуться к пропущенному. Между прекрасным и возвышенным, провалом негации и провалом различия что-то теряется: поэтому следует попытаться задержаться в этом «между», которое каждый раз остается за спиной. Однако мир резонанса осуществляет возвращение именно к провалу как провалу. Отскакивание упругого объекта необходимо для того, чтобы в нем каждый раз сделалась данной, пусть на мгновение, пропускаемая и проскакиваемая середина. Точнее же будет сказать, что сам этот объект с его упругостью и есть эта всякий раз пропускаемая в перемещениях между сериями середина. Упругость — это средовое выражение ее свойства «сбрасывать с себя», способ сделать «остающееся позади» стоящим перед нами, но именно как то, что всегда пропускается и остается сзади⁸.

То, что заперто, всегда запирается дважды, для того чтобы все силы отпирающего ушли на взлом первого замка, и он удовлетворился достигнутым, даже не заметив, что главное замыкаемое все еще продолжает властвовать над ним: такова одна из главных хитростей Имманентного Невозможного. В онто-экономике Нового времени удерживание-вместе-разделенного вначале сворачивается в двойную дыру и двойное упускание, а затем само это упускание дважды упускается в прекрасном и возвышенном. Упругость резонанса подвижна требованием возвращения к пропущенному — но оно возвращается к нему лишь в его абстрактной форме. Удерживание-вместе-разделенного дано здесь лишь как уже упакованное и завернутое в упускание и падение.

Требование возвращения остается не выполненным, а лишь воспроизводящим изначальный жест предательства, — такова истина,

ние, например, в кантовских определениях прекрасного и возвышенного, в якобсоновской характеристике художественной функции и в разборе «Броска костей» Стефана Малларме Квентином Мейясу см.: Регев Й. Невозможное и совпадение: о революционной ситуации в философии. Пермь: Гиле Пресс, 2016. С. 74–91. О коллапсе этой необходимости без необходимости в «двойное проваливание» как второй конститутивной черты эстетического см.: Там же. С. 134–140.

8. Наиболее ясно эта онто-экономика упругости описана Жилем Делёзом как «мазохистская стратегия» фантазматического невозможного объекта, существующего между несовозможными мирами в: Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха // Захер-Мазох Л., Делёз Ж., Фрейд З. Венера в мехах. М.: Ad Marginem, 1992. С. 189–313. Затем она разворачивается в теорию смысла/события в: Он же. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011.

которую высказывает Чебурашка. Завернутое необходимо развернуть — таково его собственное требование и программа действия.

Однако требование это остается не только не выполненным, но даже не до конца высказанным: фильм заканчивается тем, что Чебурашка уже после финальных титров замолкает, осекается по середине своего анекдотического «Я не...». Мягкая мессианская сила этого «Я не...» взыскует своего продолжения. Но для того чтобы продолжить говорить там, где замолкает Чебурашка, нам следует понять причину его молчания — причину, по которой день рождения остается неразделимо зарифмован с сожалением, да и всякий день кончается и не может тянуться. Наш анализ позволяет сформулировать несколько онто-экономических тезисов, которые помогут выявить правду этой поэзии и сделать возможным дальнейшее движение.

10 тезисов о мире Чебурашки

1. Кринж со стороны его человеческого переживания — это прежде всего своего рода изнанка возвышенного. Лежащая в его основе среда «скукоженности» своей стыдной смятостью достигает того результата, которого уже не может достигнуть никакой шок: она превышает пределы нашей способности восприятия не своим величием и не своей малостью, а именно своей несуразностью и нелепостью. Скомканное и мягкое не корежит нас и не выворачивает наизнанку. Однако даже вывернутый наизнанку субъект все еще может сохранить власть над собой и найти для своего я опору хотя бы в этой негативности и опустошенности. Несуразное выбивает почву из-под ног куда надежнее. Подлинно превышающее и избыточное оказывается скомканным и съеживающимся.
2. Это съеживающееся и хлопающееся, чебурахющееся является также и триггером, столкнувшись с которым мы неизбежно испытываем желание его развернуть, распрямить. Оно несет в себе обещание новых миров и, возможно, новой космогонии и теологии, в которой боги создают мир не из ничто, и не komponуя и оформляя бесформенную материю, а разворачивая скомканное.
3. Однако суть кринжа также и в том, что это побуждение к разворачиванию не может быть полностью высказано, приобретая форму оборванности и некоторой общей меланхолии.

4. В этом отношении фигура Чебурашки находится сразу на двух важных пересечениях путей. С одной стороны, Чебурашка как будто вбирает в себя всех основных героев философии последнего десятилетия. Новые онтологии, объектно-ориентированные философии, новые этики — для всех них Чебурашка, андрогинный полуобъект, полуживотное, свой⁹. А прежде всего своя та специфическая стыдная и меланхоличная мягкость, в ореоле которой этот мессия игрушек всегда является.
 5. Подобная стыдная и меланхоличная мягкость также указывает на другую фигуру, воплощающуюся в этом кринжизбавителе. В падении Чебурашки эхом отзывается другое падение: падение мягкого героя советского кино 1970-х годов, полеты которого осуществляются только во сне, в фантазиях и в фикциях (где он может вообразить себя Штирлицем или Шерлоком Холмсом, отделенным от его реальности сотнями километров и десятками лет), а наяву неизменно заканчиваются падением, причем конфузным и постыдным. Советский мультфильм с самого начала фиксирует главную проблему этого героя, проблему Гены, которую должен решить Чебурашка. Подобно крокодилу, мягкий герой работает «самим собой»: он отказывается производить что бы то ни было и настаивает на том, чтобы его место в социальной (да и всей прочей) реальности определялось исключительно тем, насколько успешно он проясняет «себя» — то есть свою собственную судьбу, ту силу, которая заставляет его жизнь следовать от одной ее точки к другой. Однако именно заинтересованность в подобном прояснении обрекает его на аутичность и пассивность. «Меня случайно, не нарочно, перепутали и отправили» — именно необходимость, раскрывающуюся в этой «случайности отправления», герой актера, сама фамилия которого указывает на мягкое, пытается выявить и прояснить, натываясь в ответ на вопрос «Ты что, бандероль, посылка или чемодан?»
 6. Чебурашка послан именно для того, чтобы избавить крокодила от аутичности и выпадения из реальности (помочь ему обрести друзей). В каком-то смысле уже появ-
9. В этой связи интересно отметить, что, помимо прочего, в советском мультфильме Чебурашка являлся эоактивистом и боролся против загрязнения окружающей среды.

ление Чебурашки является первой фазой разворачивания, в которой «лишенный мысли» новый тип человеческого существования начинает артикулироваться. Вычеркнутый из реальности «змей» проникает в нее, раскладываясь на крокодила и Чебурашку. Фильм продолжает это движение раскладывания, однако также и указывает на лимиты потенциалов кринж-стадии раскладывания. Исключенность из реальности удастся устранить, но лишь в кругу родственного и семейного. Восстанавливаются связи отцов с детьми, дедов с внуками. Однако дальше этого приватного круга дело не идет.

7. «К сожалению, день рождения только раз в году». Всякое рождение связано с сожалением. Рождающееся не может удержать себя в своей новизне, лежащий на нем отблеск «только что небывшего», позволяющий ему оставаться невозможным внутри возможного, обречен на то, чтобы поблекнуть и выветриться. Скомканный герой кринжа, человек-посылка советского кино семидесятых и зверь-объект-игрушка глобального мира последнего десятилетия, все еще находится внутри миров Имманентного Невозможного. Возможно, он душа этого бездушного мира и даже больше, он несет в себе требование выхода за его пределы. Однако даже если мы разворачиваем его скомканность, смело двигаясь навстречу самому невыносимому: неловкости имения дела и возни с этим помятым, съезжившимся, убогокомичным, — иными словами, даже если мы выносим это невыносимое во всей его кринжовости, мы все еще имеем дело лишь с изнанкой и тенью настоящего освобождения.
8. Для того чтобы выйти из мира теней, необходимо «вернуть собственные глаза наизнанку» и научиться переходить от среды, определяющей ситуацию, к тому жестово-пластическому механизму, который эту среду детерминирует. Здесь будет достаточно изложить лишь самые главные черты этого онто-экономического перехода. Существенное отличие «мира кринжа» от проектно-ориентированного града, от постмодернистского мира избытка, заключается в том, что последний, противопоставляя себя трансгрессивному миру классического модерна, основывался на альтернативном ему способе производства Имманентного Невозможного. Имманентное Невозможное как выход за пределы выхода, как непрерывно возгоняемое возвышенное обречено на падение, в результате которо-

го оно разбивается в лепешку. Проектно-ориентированный град отскребает эту лепешку от асфальта и, свернув ее в упругий шарик, заставляет ее скакать между дивергентными сериями взаимно несовместимых миров. Однако вместе с появлением этой альтернативной модели производства Имманентного Невозможного, как ее тень и надстройка, появляется нечто иное: то, что располагается уже не внутри трансгрессии или резонанса, а в переходе между ними, как некоторое «возвращающееся различное», не тождественное ни невозможному трансгрессии, ни невозможному пластического отскока. Однако сама эта его характеристика как «находящегося между» уже указывает на существенную проблему, связанную с его статусом: оно представляется своего рода «метарезонансом». Точно так же, как фантазматический объект мира упругости, это «дополнительное» как будто конституировано напряжением между двумя несовместимыми мирами, но только этими мирами здесь являются уже не внутренние миры, конституирующие резонанс, а сам механизм резонанса и противостоящий ему механизм трансгрессии.

9. Новый мир появляется как сопутствующий миру резонанса и как с трудом от него отличимый и отлепляемый. Именно поэтому он практически неизбежно коллапсирует в резонанс и сворачивается в него. Это сворачивание — одна из главных тайн нашего времени и одна из главных его проблем. Именно с ним мы сталкиваемся в тот момент, когда на наших глазах Штирлиц превращается в Бузыкина. И именно необходимость решения этой проблемы стоит за тем императивом «разворачивания свернутого», которое является сутью мира Чебурашки.
10. Однако исполнение этого императива требует обретения «третьим» и «дополнительным» автономного статуса. Оно не должно больше характеризоваться как «находящееся между», как «появляющееся вместе»: все эти определения изначально лишают его самостоятельности и обрекают на коллапс. Для того чтобы развернутое не было тут же скомкано и выброшено, для того чтобы его разворачивание оказалось больше, чем щекочущим нервы своей невыносимой неловкостью аттракционом, пусть и самым изысканным аттракционом в парке резонанса, необходимо осознать, что линии, обнаруживаемые на разворачиваемой поверхности, являются буквами. Кринж должен пе-

рестать быть изнанкой возвышенного и стать страницей, на которой записывает себя совпадение. Однако именно с этим связано фундаментальное бессилие Чебурашки. Он способен лишь сформулировать запрос, но не способен выполнить его, поскольку разворачиваемый лист он вставляет в рамку и вешает на стену как украшение.

Чебурашка идет в школу

Сначала как трагедия, потом как фарс, а затем — как скомканная бумажка, которую мы пытаемся развернуть и прочесть, чтобы понять, что повторялось в трагедии и в фарсе: такова подлинная формула истории, которая включает также и попытки материалистической диалектики/философии повторения различного ее осознать. Проблема, однако, в том, что развернуть скомканное недостаточно, надо научиться читать. Именно эта проблема оказывается тупиком, на котором заканчивается движение советского Чебурашки: в последнем из серии мультфильмов, снятом уже в восьмидесятые, он оказывается не в состоянии прочесть телеграмму от Гены и вовремя его встретить в аэропорту. Школа же, куда Чебурашку решают отправить, оказывается закрыта на ремонт, и именно попытки этот ремонт прекратить завершают мультфильм, который как будто обрывается на середине, и сам производит ощущение некоторой скомканности.

Упругий мир постмодерна отклеивает разбившееся в лепешку «возвышенное» от того асфальта данного и открывает в ней силу, превращающую ее в скачущий мячик. Однако в чем чудодейственная сила того активного вещества, которое позволяет скачущему скакать? Для проектно-ориентированного града эта сила остается даром свыше, по отношению к которому этот мир полностью пассивен, и которая постоянно угрожает его покинуть. Скачущий мячик всегда готов сдуться, проколотый никуда не ушедшими (как выясняется) острыми трансгрессии. Этой опасности сдувания мир резонанса не в силах противостоять. Однако внутри его рождается требование: развернуть скачущее, развернуть предельно осторожно и бережно, чтобы не травмировать и не повредить. Сам Чебурашка в этой нетравмирующей бережности и ласковости видит высшую цель и оттого обречен всегда умолкать посередине, не в силах отстоять свое место на руле/у руля.

Необходимо научиться читать развернутое — такова главная задача, которую ставит перед нами кринж-мессия третьего с половиной завета. Надо ремонтировать школу.

Библиография

- Борхес Х. Л. Три версии предательства Иуды // Он же. Письмена Бога. М.: Республика, 1992.
- Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011.
- Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха // Захер-Мазох Л., Делёз Ж., Фрейд З. Венера в мехах. М.: Ad Marginem, 1992. С. 189–313.
- Негарестани Р. Циклопедия: соучастие с анонимными материалами / Пер. с англ. П. Хановой, под ред. Й. Регева. М.: Носорог, 2019.
- Подорога В. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства. М.: НЛО, 2022.
- Регев Й. Невозможное и совпадение: о революционной ситуации в философии. Пермь: Гиле Пресс, 2016.
- Регев Й. Образ-исправление // Логос. 2022. Т. 22. № 5. С. 173–192.
- Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. М.: Гешарим / Мосты культуры, 2017.
- Žižek S. Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences. L.: Routledge, 2012.

YOEL REGEV. Stasis Center for Practical Philosophy, European University
at St. Petersburg (EUSPb), Russia, yoel.regev@gmail.com.

Keywords: affect; aesthetics; coincidentologie; cringe; new ontologies;
onto-economics; sublime.

The paper deals with the analyses of “cringe” as a specific affect which is crucial for understanding of the current cultural situation. “Cringe” is situated into the broad historic situation and connected to such categories as “beautiful” and “sublime”, and also with a figure of a double betrayal, which is central for current thought (for instance into the projects of Slavoj Žižek and Reza Negarestani). The central point of the analyses is the appearance of cringe in Dmitry Dyachenko’s *Cheburashka* (2023). Using the plastic-dynamic analysis based on the recent advances of coincidental theory enables to discover the symptomatic importance of the figure of Cheburashka. The clarification of the plastic and dynamic structures that determine this figure of cringe-bearer enables to connect it to the main topics of the ontologies of recent decades and question its onto-economic meaning.

This questioning results into the discovery of the special place of “the world of cringe” into the onto-economic history of the past two centuries, a history of substance as “Immanent Impossible.” The clarification of the specific features that connect Cheburashka not only to the central themes of “new ontologies,” but also to the heroes of the soviet cinema of 1970s and 1980s, enable to distinguish the epoch of the cringe as a transitional step into the history of the Immanent Impossible: a step of the request for a new onto-economic order, that of holding-together-of-the-distinct. The basic weakness of Cheburashka lies in the fact that he can articulate this demand, but can not follow it. The paper points to a special kind of enlightenment which is needed in order to fulfil what Cheburashka demands.

DOI: 10.17323/0869-5377-2023-5-197-211

References

- Borges J. L. Tri versii predatel'stva Iudy [Tres versiones de Judas]. *Pis'mena Boga* [La Escritura del Dios], Moscow, Respublika, 1992.
- Deleuze G. *Logika smysla* [Logique du sens], Moscow, Akademicheskii proekt, 2011.
- Deleuze G. Predstavlenie Zakher-Mazokha [Présentation de Sacher-Masoch]. In: Sacher-Masoch L., Deleuze G., Freud S. *Venera v mekhakh* [Venus im Pelz], Moscow, Ad Marginem, 1992, pp. 189–313.
- Negarestani R. *Tsiklonopediia: souchastie s anonimnymi materialami* [Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials] (trans. P. Khanova, ed. Y. Regev), Moscow, Nosorog, 2019.
- Podoroga V. *Vozvyshennoe. Posle padeniia. Kratkaia istoriia obshchego chuvstva* [The Sublime. After the Fall. A Brief History of a Common Feeling], Moscow, NLO, 2022.
- Regev Y. *Nevozmozhnoe i sovpadenie: o revoliutsionnoi situatsii v filosofii* [Impossible and the Coincidence: On the Revolutionary Situation in Philosophy], Perm, Hyle Press, 2016.
- Regev Y. *Obraz-ispravlenie* [Image-Correction]. *Logos* (Russia), 2022, vol. 22, no. 5, pp. 173–192.
- Scholem G. *Osnovnye techeniia v evreiskoi mistike* [Major trends in Jewish mysticism], Moscow, Gesharim, Mosty kul'tury, 2017.
- Žižek S. *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*, London, Routledge, 2012.