

“Философия по краям”

Международная коллекция современной мысли  
Литература. Искусство. Политика.

*Редакционный совет*

С.Бак-Морс (США)

Ф.Гваттари † (Франция)

Ж.Деррида (Франция)

Ф.Джеймисон (США)

Л.Ионин (Россия)

А.Майклсон (США)

М.Мамардашвили † (Грузия)

Ж.-Л.Нанси (Франция)

Е.Петровская (Россия) - *научный секретарь*

В.Подорога (Россия) - *председатель*

А.Руткевич (Россия)

М.Рыклин (Россия)

М.Ямпольский (Россия)

*Ведущий редактор серии*

А.Иванов (Россия)

# Ad Marginem '93

Ежегодник  
Лаборатории  
постклассических  
исследований  
Института философии  
Российской  
Академии наук

*Издание осуществлено  
при финансовой поддержке  
Министерства иностранных дел  
Французской Республики  
и при содействии Отдела науки,  
культуры и техники Посольства  
Франции в Москве*

Москва, “Ad Marginem”, 1994

Редактор и автор предисловия *Е.В.Петровская*  
 Соредактор *Е.В.Ознобкина*  
 Художественное оформление коллекции  
*Ю.А.Маркова*

Издатель выражает искреннюю  
 признательность господину Пьеру Торманову  
 за участие и поддержку в выпуске  
 серии "Философия по краям"

А  $\frac{0302060000-005}{Б59(02)-93}$  без объявл.

ISBN 5-88059-003-8

- © Издательство Ad Marginem, 1994.
- © Editions Galilée, 1980. — Jean Baudrillard. De la séduction. Перевод с французского А. Гараджи, 1994.
- © Editions Galilée, 1984. — Jacques Derrida. Otobiographies. Перевод с французского В. Лапицкого, 1994.
- © Editions Galilée, 1986. — Jean-François Lyotard. Le postmoderne expliqué aux enfants. Перевод с французского А. Гараджи, 1994.
- © Editions Galilée, 1987. — Jacques Derrida. Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce. Перевод с французского А. Гараджи, 1994.

- 7..... От редактора
- 9..... **Философия по краям**  
 Интервью Александра Иванова с  
 Валерием Подорогой и Михаилом Ямпольским  
**Научение телу**
- 21..... **Михаил Ямпольский**  
**Жест палача, оратора, актера**
- 71..... **Валерий Подорога**  
**Человек без кожи**  
 Материалы к исследованию Достоевского
- 116..... **"Научение телу"**  
 Круглый стол в Лаборатории постклассических  
 исследований ИФ РАН (май 1992 г.)
- 131..... **Валерий Подорога**  
**Лицо других**  
 Размышления по поводу фотофильмов  
 М.Михальчука  
**Стенограммы**
- 148..... **Жан-Люк Нанси**  
**Сегодня**  
 Лекция, прочитанная в январе 1990 года  
 в Институте философии в Москве  
 Перевод с английского Е.Петровской
- 165..... **Сюзан Бак-Морс**  
**Выступление в Москве**
- 174..... **Приложение: Жак Деррида**  
**Отобикографии**  
 I. Декларации независимости  
 Перевод с французского В.Лапицкого
- 184..... **Валерий Подорога**  
**Начало в пространстве мысли:**

## От редактора

- Мераб Константинович Мамардашвили  
и Марсель Пруст  
Доклад в Институте философии РАН
- 203..... Мераб Мамардашвили  
Из лекций о Прусте  
Другая литература
- 249..... Елена Петровская  
“Многие из говорившихся мне слов  
были как будто английскими”
- 266..... Гертруда Стайн  
Поэзия и грамматика  
Перевод с английского Е.Петровской  
Архив сегодня
- 303..... Жан-Франсуа Лиотар  
Ответ на вопрос: что такое  
постмодерн?  
Перевод с французского А.Гараджи
- 324..... Жан Бодрийяр  
О совращении  
Перевод с французского А.Гараджи
- 354..... Жак Деррида  
Два слова для Джойса  
Перевод с французского А.Гараджи
- 384..... Алексей Гараджа  
Вавилонское столпотворение  
Памяти Феликса Гваттари
- 394..... Капитализм и шизофрения  
Беседа Катрин Клеман с Жилем Делёзом  
и Феликсом Гваттари  
Перевод с французского М.Рыклина
- 406..... Михаил Рыклин  
Памяти Феликса Гваттари (1930-1992)  
Корреспонденция
- 412..... Олег Аронсон  
О жестокости театра
- 417..... Михаил Ямпольский  
Ответы на анкету Лаборатории

Предлагаемый вниманию читателя ежегодник создавался усилиями разных людей, работавших в разное время. Но имеющих, как нам это представляется, некую общую направленность интереса и единство в способах его выражения. Всех этих людей на определенном этапе объединила принадлежность к одному подразделению (возникшему не случайно, в результате потребности самоопределиться) — Лаборатории постклассических исследований в философии Института философии РАН.

Данный сборник является “лабораторным” по той причине, что многие из входящих в него текстов представлены как бы в своем становлении. Это не значит, что читателю предлагается “сырой материал”, страдающий явной незавершенностью, — вовсе нет; это означает лишь, что целый ряд работ отражает тот путь, который их авторы проходят в своем размышлении. Поэтому хотя основные технические и редакционные усилия по подготовке настоящего издания и приходятся по большей части на прошлый год (о чем свидетельствует цифра 93 в его названии), все же вряд ли справедливо видеть в нем завершение одного-единственного годового цикла: ежегодник “Ad Marginem’93” — это ежегодник не только девяносто третьего, но и других, предшествовавших этому году лет, это след работы — как индивидуальной, так и совместной, — которая велась и раньше.

Неудивительно поэтому, что круг проблем, исследуемых на страницах ежегодника, достаточно широк, что в какой-то мере зафиксировано в наименовании разделов. Так, столь разнородные по избранному сюжетам тексты, как статья М.Ямпольского о визуальной репрезентации тела в эпоху Французской революции, работа В.Подороги, анализирующего психомиметический континуум у Достоевского, круглый

стол, посвященный образам женского тела в рисунках В. Сальникова и фотографиях М. Михальчука и дополненный размышлениями В. Подороги по поводу фотофильмов последнего, — все эти тексты объединяет интерес к телесности как феномену восприятия. Раздел “Стенограммы”, в свою очередь, воспроизводит не столько состоявшиеся, хотя и не опубликованные ранее выступления — наряду с членами Лаборатории здесь представлены их иностранные коллеги Ж.-Л. Нанси и С. Бак-Морс, а также лекции о Прусте М. К. Мамардашвили, — сколько основные типы современного философствования (об уникальности философского опыта М. Мамардашвили рассуждает В. Подорога). До сих пор малоизвестные русскому читателю экспериментально-авангардные произведения Г. Стайн рассматриваются Е. Петровской в разделе “Другая литература”. “Архив сегодня” включает ряд признанных текстов современной французской философии (Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида), которые представляет читателю их переводчик А. Гараджа. Разнообразие тем — общие вопросы постмодернизма, со-вращение как ключевой термин для обозначения определенных перцептивных практик, анализ текстов Дж. Джойса — согласуется сопоставимостью подходов в рамках единого постструктуралистского течения. О своем общении с Ф. Гваттари вспоминает М. Рыклин в разделе, посвященном памяти философа. Здесь же приводится его перевод беседы К. Клеман с Ж. Делёзом и Ф. Гваттари. Реакцию на события научной и околонаучной жизни высказывают, каждый по-своему, О. Аронсон и М. Ямпольский в разделе под названием “Корреспонденция”. Этот раздел и завершает ежегодник.

В заключение хотелось бы добавить, что в оформлении своего усилия редакторы ежегодника были неодинокими. Мы выражаем свою признательность всем тем, кто на разных этапах принял участие в подготовке этого сборника, и в особенности М. Михальчуку, обеспечившему издание профессионально воспроизведенными иллюстрациями, а также А. Камкину, который быстро и со знанием дела, часто поторапливая нас самих (работа шла поэтапно), справился один с задачей компьютерного набора.

## Философия по краям

Интервью Александра Иванова  
с Валерием Подорогой  
и Михаилом Ямпольским

*А. Иванов:* Может быть, вы сначала поясните, что стоит за самим названием “Философия по краям”?

*В. Подорога:* Действительно, почему философия по краям? Разве может быть философией то, что отвергнуто, оттеснено на край культуры? Ведь философия всегда пыталась занять центральную позицию и претендовала на завершающее осмысление мира в целостных образах и понятиях. Декарт, Кант, Гегель — вся линия классического философствования является прекрасным свидетельством этого стремления. Однако, если обратиться к генезису философского опыта на рубеже XIX—XX веков, то можно заметить, как неуклонно угасает центристский синдром. Причин тому много, но одна из главных, как мне кажется, заключается в том, что философствование теряет *волю к системе*, т.е. волю к интерпретации мира в одной целостной модели. Воля к системе — это та же воля к власти, только она одна в силах легитимировать философскую истину, сделать ее истиной для всех и каждого. Конечно, и по сей день для многих философских течений и школ на Западе фундаментальной ценностью остается логоцентризм, которому современный философ Ж. Деррида дал не лишнее иронии имя “фаллоготризма”. Великий союз “логоса”, “фаллоса” и “кратоса”. В XIX—XX

веках этот союз начинает распадаться. Первые признаки распада проявляются не в сфере философии — она еще долгое время старается удержаться в общем строе классических форм мышления, — а по краям доминирующих философских, поэтично-литературных и живописных систем, где возникают не востребованные своим временем произведения Гёльдерлина, Киркегора, Ницше, Малларме, Сёра, Ван-Гога... Единая культурная ткань западно-европейской мысли начинает распускаться, по ее краям видна бахрома *других* философских и художественных практик, лишенных интереса к поддержанию мифа о единстве мира и разума. С этого времени философская мысль, приверженная классическим идеалам познания, испытывает все возрастающее давление. Впервые философия начинает сталкиваться с проблемой определения собственного места, — а ведь еще недавно лишь она одна имела право распределять все “места”.

Нечто подобное произошло и в нашей отечественной культуре, с той только разницей, что доминирующее положение в ней традиционно занимала литературо-центристская модель. К концу XIX века ее могущество уже поколеблено: зарождаются новые течения мысли (поэтические, религиозно-философские и собственно философские), которые оспаривают право литературы являть собой всеобщий нравственный и идейный эквивалент. С уверенностью можно сказать, что этот процесс децентрации был *позитивен*. Впервые отечественная культура начинает говорить на многих языках, несводимых к единой имперской языковой норме. В частности, именно это и было, как мне представляется, *критической саморефлексией* культуры, единственно возможной в то время. Подвижное множество локальных критических саморефлексий открыло невиданную многомерность мыслительного опыта. Разве мысль Павла Флоренского не представляет собой выражение *другой* философской практики по отноше-

нию к системе мысли В.Соловьева или Карсавина, или “случайная”, “между делом” мысль Розанова — по отношению к традиционным образцам литературного анализа? А что говорить о романских экспериментах А.Белого или Платонова? Появление Другого в отечественной культуре стало знаком радикальной трансформации художественных и мыслительных практик. Процесс децентрации был насильственно прерван в сталинское время, когда началось восстановление литературо-центристской модели мира на тоталитарных основаниях.

Суммируя сказанное, я бы сделал следующий вывод: философская мысль, та, что образуется по краям доминирующего культурного опыта, вовсе не претендует на занятие места в новом центре, она скорее указывает на то, из чего формируется сама идейная и культурная ткань эпохи, — обнажает волокна разнообразных мыслительных практик, свободно сплетающихся друг с другом в прихотливые и случайные узоры, всегда “краевые”, т.е. оказывающие сопротивление любой попытке насильственного упрощения их текстуры. Ведь культура остается “живой” до тех пор, пока она испытывает желание постичь собственного двойника, *своего Другого*. А что такое Другой? Другим является все краевое, случайное, безумное, сегодня еще не нужное, бессмысленное и т.п.

Одна из главных задач коллекции — попытаться, насколько это будет в наших силах, отразить в своих изданиях этот процесс становления *других*, краевых мыслительных практик в отечественной и западной культуре XIX—XX веков. Может ли Другой других оказаться двойником нашего Другого и тем самым помочь обнаружить в нашей культуре дополнительные ресурсы творческой энергии, которая так необходима сегодня?

*А.И.* Если я правильно вас понял, всякая действительная мысль, будучи чем-то новым, неожиданным,

оспаривающим предыдущее, проявляется по краям культуры?

*В.Л.* Да, конечно. Но понятие края в данном случае не имеет топографического значения: край — ни там, ни здесь, он скорее — предел культуры, если хотите, ее позитивное отрицание, “оконце”, через которое к нам заглядывает наш собственный Другой. Всякое новое усилие мысли *антикультурно*. Однако было бы непростительной ошибкой сталкивать лбами классическую философскую традицию и *другую* философию, считать первую консервативной, а вторую авангардной, хуже того, передовой. И классические образцы философствования, как только мы поставим в скобки их идеологические репрезентации в культуре (“волю к системе”), открываются нам как образцы *другой* философии, всегда незавершенной, не государственной или идеологической, но “частной”. Мысль по своей природе *частна*, она — “частное дело”, не государственное и не общественное. Более того, уточняя свою позицию, я бы сказал, что всякая мысль до того, как превратиться в терминологический памятник и стать предметом идейного фетишизма, пребывает на “живых” краях культуры. Сегодня она не нужна, не нужна она и завтра... Ненужность — ее природное качество. Краевая мысль остается избыточной по отношению к любой конкретной культурной ситуации, и в этом ее очищающая сила. Когда говорят, что философия должна руководствоваться “здравым смыслом” (иметь ухо на социальный заказ), быть умеренной, целесообразной, скучной и прочее, то я вижу здесь подвох, — философию снова хотят использовать для “особых общественных нужд”. Если вдуматься, то сила философии как раз и заключается в том, чтобы не стать орудием власти, и неважно, какая это власть — демократическая или тоталитарная.

*М.Ямпольский.* Я бы хотел добавить еще один существенный аспект к тому, что говорил Валерий Подорога о названии нашей коллекции. Я думаю, что гума-

нитарная наука XIX века вся строилась вокруг и на основе понятия *нормы*. Именно это понятие мы находим в центре особого внимания биологии, антропологии, лингвистики, психологии, юриспруденции и т.д. И только сегодня мы, наконец, начинаем понимать, какое огромное число явлений человеческого опыта осталось за пределами нормативного подхода. Обычно их определяли как “патологические”, “анормальные”, “перверсивные” и т.п. К ним прежде всего относились осуждаемые обществом сексуальные практики, безумие, насилие. Например, проблема насилия была вынесена за скобки, поскольку это явление не вписывалось в строгое представление о нормативной законности. Закон и представляет собой ряд правил, благодаря которым насилие может быть вытеснено на край культурного опыта. В итоге к XX веку сложилось странное положение, когда одни явления почему-то были допущены в качестве нормы в круг нашего сознания, в то время как другие оказались вытесненными на его периферию. А это — огромный пласт явлений, без которых невозможно осмыслить жизнь общества и человека. Во второй половине XX века началось глобальное переосмысление оппозиции нормы и анормального. Анормальное начинает выходить на свет из своих “краевых” ниш, становится предметом фундаментальных исследований в гуманитарных науках. Поэтому одна из целей нашей коллекции — это презентация анормальных явлений, но не как “сырого материала” культуры, а как *идей*, т.е. того, что получило свою мыслительную форму, место и значение в человеческом опыте XX века.

Для отечественной ситуации это особенно существенно, поскольку наше общество формировалось в условиях террористического насаждения специфической тоталитарной нормы.

*А.И.* Но не способствуем ли мы тем самым тому, что идеология нормы, характерная для времени классики, будет замещена террором аномалии?

М.Я. В вашем вопросе заметно проглядывает общая вера в устойчивость классических различий между нормой и не-нормой. Но где кончается норма, где начинается аномалия? Например, эротику или элементы мазохизма, садизма, которые Фрейд находил в развитии всякой инфантильной психики, долгое время относили к области аномального. Это отношение и было способом подавления спонтанных психических феноменов человеческого становления. Сегодня это невозможно хотя бы потому, что норма, не исчезнув, стала более пластичной, открытой к непрерывному изменению своей запретительной силы. Она не исчезла, но ее сила теперь заключается в установлении различий, а не единств. Речь идет о выявлении скрытых измерений нормы, перемещении их в центр исследовательского интереса, но это не значит, что тем самым мы аномальное начинаем превращать в норму, а норму — в аномальное. Мы просто расширяем поле нашего зрения, пытаемся стереть клеймо “аномального” с фундаментальных условий повседневного существования.

В.П. Возможно, оригинальность коллекции будет заключаться в языке, на котором она собирается говорить со своим читателем. И я полагаю, этот язык не окажется столь профессиональным и “темным”, чтобы помешать читателю понять публикуемые тексты и даже получить удовольствие от их чтения. Не думаю, что этот язык может быть противопоставлен другим философским языкам, даже если они претендуют на то, чтобы выступать от имени “подлинной” или “научной” философии. И вместе с тем, хотим мы этого или нет, язык текстов коллекции, бесспорно, бросает вызов еще доминирующему ныне идеологическому языку, языку *посттоталитарного общества*. Языку, из которого якобы выброшен его субъект. Сегодня, в эти месяцы 1992 года, доминирующий идеологический язык получил причудливый состав, который позволяет ему делать общие выводы, морализировать и осуждать,

требовать покаяния и призывать к свободе. В основном он опирается на совокупность ценностей периода хрущевской оттепели, как они там “отстоялись”. Это, бесспорно, — литературо-центристский язык, всегда придававший исключительное значение удачно сказанному слову, удачному роману, удачной статье. Не случайно, что подавляющее число наших известных реформаторов являются прекрасными стилистами, ораторами, знатоками литературного дела. Это — люди слова, а не дела. Политическая звезда почти каждого из них взошла благодаря большому литературному успеху. Кстати, она и заходит потому, что литературное слово не имеет теперь прежней массовой аудитории. Слово сегодня уже не играет в нашей кризисной культуре роль высшей достоверности. Потенциал убеждающего слова исчерпан, так как оно лишилось своего перформативного качества, оно больше не в силах изменять порядок вещей. Конечно, массовое беллетристическое сознание все время находится в ожидании *нового слова*, и это ожидание не в силах превозмочь даже телевидение, казалось бы самим провидением созданное для того, чтобы разрушать словесную магию. В целом весь краткий период перестройки представляет собой часть литературного процесса: постсталинская литература с великолепной настойчивостью и злостью уничтожает сталинскую литературу. Процесс завершен. Постсталинский дискурс явно находится под угрозой истощения своих ценностных ресурсов. И не в том ли здесь причина, что этот язык так и остался *пост-сталинским*? Он и возник-то сначала как внутрисистемное явление, не имея никакой другой цели, кроме улучшения, исправления, очеловечивания сталинского ортодоксального языка. Я хочу сказать, что не надо строить иллюзий в отношении драматического противоборства этих двух языков. Они всегда дополняли друг друга, ибо служили не целям реальной политики, а великой литературе. Говоря несколько иначе: литература, пере-

став быть литературой “при” власти, добилась в годы перестройки своего последнего величия — она стала самой властью. Я надеюсь, что перестроечный этап завершен, и советский период, наконец-то, пришел к своему литературному концу, надеюсь на то, что этот постсталинский язык соотносим с завершением советского периода: если он здесь родился, здесь ему и умирать. Надеюсь, но не думаю, что мы уже избавлены от новой волны олитературивания послеперестроечного общества.

*А.И.* Откуда же, как вы полагаете, надвигается опасность?

*В.П.* Разве вам не слышны сегодня постоянные сетования о том, что нужна новая идеология, новые ценности, чтобы заполнить вакуум, оставшийся после распада прежней системы ценностей? Тоска по идеологии очень похожа на тоску по новой сильной руке. На заполнение вакуума сегодня наиболее реально претендует тот набор идеологием, который складывается вокруг отечественной философской традиции. Дореволюционная, как, впрочем, и послереволюционная — зарубежная — отечественная философская мысль, по мере роста числа публикаций, являет собой своеобразный процесс развития современной культуры. Булгаков, Бердяев, Флоренский, Розанов, Соловьев, Шпет и многие другие вдруг, буквально в одночасье, стали не только нашими современниками, но и более современными, чем мы сами. Уже заметны очертания того будущего языка, на котором сегодня пытаются говорить от имени и по поводу русской религиозной философии. Но возможно ли “вживление” этого языка в общественное сознание в качестве безусловной нормы духовной жизни? Очень сомневаюсь. Конечно, он способен занять место распадающегося литературно-светского языка, опираясь на определенный авторитет православной церкви, и стать новым политическим языком, новым языком власти, со всеми последующими эксцессами интеллекту-

ального, а то и физического насилия. Этот новый язык обещает быть столь же тоталитарным, как и те чисто литературные языки власти, которые, ослабив себя в междоусобице, сходят с политической арены. Квазирелигиозный язык отечественной философии, понимаемый как политический язык, легко может занять “свое” место в структурах “самодержавной власти”.

Что же объединяет эти два, казалось бы враждебные друг другу, языка? На мой взгляд, и тот и другой стремится приобрести статус нормативного языка массового сознания, стать (или остаться) *языком народа и государства*. Конечно, распад литературного языка и явная (пока!) неспособность парарелигиозного языка прежней философии занять свое место открывают нам достаточно свободное культурное пространство, где возможно развитие других языков, другой философии, другой литературы, не претендующих кого-либо свергать или замещать. Этот третий язык является не одним языком, а многими возможными языками мысли, отличающимися своим безразличием к власти. Коллекция будет стараться по мере сил представить читателю различные формы существования этого множества третьих языков. И не только в современной западной, но и в нашей отечественной философской и художественной культуре.

*А.И.* Как мне представляется, в нашей культуре философская мысль, чей язык можно было бы назвать третьим, занимает по необходимости дважды маргинальную позицию. С одной стороны, эти языки маргинальны по причине остающегося “литературоцентризма” общественного сознания, а с другой, — в силу того, что присущая советскому обществу нетерпимость, общий тоталитарный склад ума осуждают, гласно или негласно, эти языки как выпадающие из *нормы* (литературной, философской, поведенческой и т.д.).

*В.П.* Двойная маргинальность — это результат двойного блокирования третьих, множественных язы-

ков. Они подвергаются постоянному осуждению как слишком крайние, слишком эпатажные, слишком “безумные”. Но это, вероятно, судьба всех инновационных языков, которые словно забыли о том, что существует “единое”, “всеобщее”, “высшее”, “самое справедливое” и т.п. Эти языки *нейтральны*, и именно поэтому они осуждаются равно за “бездуховность” и за “непонятность”. Причем эти два обвинения действуют всегда в тандеме: если, допустим, непонятно, то уж, конечно, бездуховно. Вот совсем недавний пример. Один из почтенных философских журналов отклоняет материалы, посвященные Ж.Деррида, со столь знакомым вердиктом: “Это будет непонятно нашему (читай: советскому) читателю”. Разве не состоит великая правда в том, чтобы всегда быть понятным, понятным-себе, для-себя, для-других? Идеал всеобщего равенства в понятности... Именно поэтому одна из целей коллекции, и она, признаться, не может нас не воодушевлять, состоит в том, чтобы внедрять в нашу невинную, но “очень научную” и “очень религиозную” советскую культуру соответствующие дозы непонятности. Даже, может быть, пока еще недостаточные.

*А.И.* И последний вопрос. Что побудило вас и ваших коллег взяться за издание настоящей коллекции, зная, конечно же, что общая интеллектуальная ситуация в стране продолжает ухудшаться?

*В.П.* Идея коллекции появилась на свет в силу осознания мною и моими друзьями парадоксальности собственного места в отечественной и одновременно западной философской традиции: из одной мы оказались выброшенными, ко второй — недостаточно причастными. “Место” как бы есть, оно даже институционально подтверждено, ведь многие из нас продолжают работу, что-то пишут, издают, но в то же время этого “места” нет. Точнее, оно не определено. Многие из нас надеются, что это место сможет определить коллекция. Для нас важно сегодня издавать *что мы хотим и как хо-*

тим. Вместе с тем, как мы все более убеждаемся, свобода в подготовке издания не гарантирует свободы в распоряжении временем издания. Временем распоряжается “ухудшающаяся ситуация”. Однако, благодаря издательству “Культура” и лично вам как издателю коллекции многие из нас испытывают чувство сдержанного оптимизма.

Хотелось бы сделать еще одно уточнение. Мы говорили об идеологии нормы в XIX—XX столетиях. Но сами мы долгое время жили в аномальном обществе, где господствовала определенная норма, норма совершенно безумная. Коллекция тем и привлекательна, что она призвана раскрыть ту тайну, что проблема нормы и аномалии, которая существует в западном мире, к нам не относится. Чтобы ввести это различие по отношению к собственной культуре, нам надо еще создать свой аппарат исследования. Ибо то, что на Западе считают нормой, у нас проецируется в форме сталинского имперского канона, который является навязчиво абсурдным. Коллекция делает попытку выделить свою нормативность, указав на разрыв, существующий между западной традицией и тем миром, который сложился, когда размышление о норме и аномалии стало функцией государства.

*М.Я.* Действительно, на протяжении долгих лет советской власти философия у нас была на периферии культуры. Центральной дисциплиной выступала скорее филология. Именно она впитала в себя все более или менее новые гуманитарные идеи, идеи структурализма, семиотики. Исследование мифа тоже развертывалось в области филологии, и даже вещи, связанные с какими-то формами психоанализа (скажем, юнгианство), были ближе филологам, чем философам. Философия оказалась здесь менее продуктивной. Но сейчас филология переживает очень тяжелый кризис, в известной мере обусловленный общим кризисом структуралистской методологии. То, что мы наблюдаем в этой

области сегодня, — это замирание рефлексии, когда все силы уходят на архивные публикации, комментирование, предисловия. В обществе возникает интеллектуальный вакуум, освобождающий место для философии, место, которое раньше занимали другие дисциплины. Мне кажется, наступил такой период, когда философия может сыграть очень большую роль в культуре. С другой стороны, я думаю, что та философия, которой мы интересуемся сегодня, в значительной степени пропитана филологизмом, потому что в центре внимания так или иначе стоит проблема текста. Поэтому если можно говорить о каком-то качании маятника от одной дисциплины к другой, то сегодня маятник может качнуться в сторону философии. Этого еще не произошло, но я надеюсь, что это может произойти, так как многие проблемы, вызванные тупиками филологии, можно решать сегодня только через философию. Речь идет о новых подходах к тексту, связанных с деконструкцией Деррида, со всеми так называемыми текстуальными микроструктурами, которые не являются чисто структурными и не описываются прежними структурными методами. Все эти новации могут сегодня вернуться в филологию только из философии. Поэтому я думаю, что очередь на самом деле за философией.

1992

## Михаил Ямпольский Жест палача, оратора, актера\*

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

Новый ритуал казни лишает это событие актантов — действующих лиц, чья инициатива наделяет их ответственностью за происходящее. Это исчезновение актантов в принципе и может быть понято как царство

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

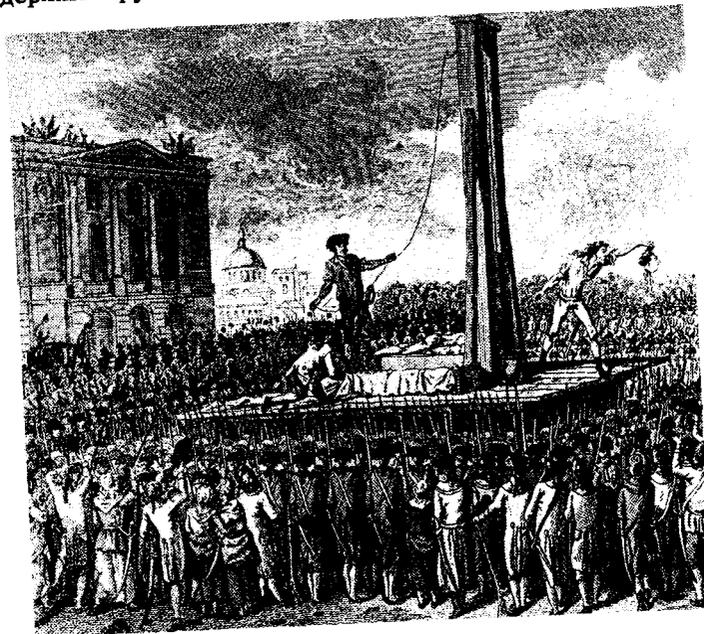
Террора, отменяющее любое проявление суверенной воли, заменяемой надличным принципом, воплощенным в гильотине. Морис Бланшо заметил, что сама по себе легалистская и эгалитаристская риторика Робеспьера и Сен-Жюста “отменяет их собственное существование” и предвосхищает их смерть. Универсальность их риторических терминов вступает в противоречие с реальностью их жизни. Они “еще живы, но действуют не как живые люди среди живых людей, а как существа, лишенные бытия, как всеобщие мысли, чистые абстракции...”<sup>1</sup> В этой ситуации конкретная смерть теряет свое значение и становится, согласно Бланшо, “событием без конкретной реальности, потерявшим всякое значение личной и внутренней драмы, так как внутреннего больше нет. <...> смерть не имеет глубины”<sup>2</sup>.

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

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

Обратимся к гравюре Сарцифера (Sarcifera)<sup>3</sup>, изображающей казнь Людовика (Илл. 1). Эта гравюра превратилась в своего рода канон и была многократно скопирована; она использовалась для виньеток и воспро-

изводилась на многих предметах быта (посуда, шкапулки и т.д.). Тела короля на гильотине тут почти не видно. В центре композиции — гильотина, по обе стороны от которой располагаются палачи. Собственно палач — Сансон — оттеснен, однако, на второй план. Он держит в руках веревку, а тело его помещено гравером



Илл. 1

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

Отчетливо ощутимая в этой гравюре театрализованная тенденция вообще характерна для эволюции зрелищности экзекуций. Джон Бендер, например, пока-

зал, что эволюция зрелища казни на рубеже XVIII—XIX веков явно подчиняется сценическим законам нового типа. К этой театрализации относится появление высоких эшафотов, имитирующих сцену, сокращение времени казни, концентрирующее эффект в “моменте истины”, более последовательное отделение зрителей от пространства экзекуции и т.д.<sup>4</sup> Речь идет о процедурах концентрации внимания на некоей “точке” казни, которая символически уподобляется демонстрируемой голове жертвы.

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

Эти изменения могут быть прослежены на примере истории ораторского искусства во Франции. Уже в XVII веке Боссюэ (Bossuet) подвергает критике церковное красноречие, в котором риторическое мастерство и желание понравиться зрителям заслоняют собственно предмет проповеди — страсти Господни. Он противопоставляет велеречивости проповедников “грубый” и “прямой” стиль апостола Павла<sup>5</sup>. XVIII век еще более акцентирует эту антиманьеристскую тенденцию, которая прежде всего понимается как перенос акцента со слова на тот визуальный образ, который это слово порождает. Ученик Мальбранша оратор Бернар Лами (Bernard Lamy) так формулирует принципы нового трибуна: “Тот красноречив, кто зачаровывает своих слушателей так, что они, если можно так выразиться, не замечают, что слушают слова, но воображают, что видят то, что им говорится: столь жив образ, возникающий в их воображении”<sup>6</sup>.

В стремлении разработать новую ораторскую технику (которая определяется как “варварская”, “древняя”, “суровая” и, по мнению ее пропагандистов, вос-

ходит к эпохе древнего Рима<sup>7</sup>) все больший акцент делается на сильном образном квазиизобразительном ударе, заслоняющем словесную материю и трибуна. “Энциклопедия” указывает на то, что красноречие питается “энергией великих или патетических сюжетов. *Узрите эти слова*”<sup>8</sup>. За этими высказываниями стоит почтенная традиция приравнивания поэзии к живописи, обыкновенно возводимая к знаменитой горациевской формуле *Ut Pictura Poesis*<sup>9</sup>. Слова должны быть увидены, их принадлежность языку должна исчезнуть. Кульминацией речи в таком контексте становится выражение ужаса, шок, который как бы разрушает словесную мишуру речи. Вольтер приводит в качестве примера проповедника Массийона (Massillon), которому удавалось полностью овладеть аудиторией. Он восхищен эффектом, производившимся его речами: “...порыв потрясения овладел всей аудиторией, почти все наполовину привстали в невольном движении”<sup>10</sup>. Показательно, что эта реакция невольного движения и остановки (“наполовину привстали”) соответствует образам, использованным Массийоном, — явлению Христа перед Страшным Судом и “моменту остановки жизни (*l'arrêt de la vie*)”. Картина, нарисованная проповедником, столь страшна, что он признается пастве, что сам “поражен ужасом, как и вы (*frappé de terreur comme vous*)”. Момент зрительного предъявления слова (“узрите эти слова”) предстает как момент такой блокировки чувств, которая по существу соответствует наивысшей точке ужаса, — ужаса, как будто производимого парадоксальной инверсией семиотических материй (словесной — в визуальную).

В какой-то мере эта новая тенденция действительно была возвращением к античному ораторству, для которого описание (экфрасис) было фундаментальным элементом поэтики, связанным с доминированием устной речи и необходимостью запоминания (мнемотехникой). Экфрасис в античном красноречии являлся лишь

предварительной ступенью для достижения того, что называлось *enargeia* — то есть представление вживе, иногда также понимавшееся как высвечивание, освещение. Цель *enargeia* — создание иллюзии присутствия, снятие временной дистанции между описывавшимся событием и рассказом о нем. Достижение эффекта визуализации было неотрывно связано со специфическими проявлениями телесности, жестикულიцией, даже тогда, когда эта жестикულიция лишь подразумевалась за живым словом. Карло Гинзбург так определяет роль риторического *demonstratio*: "...оно <...> должно было указать пальцем на некий несуществующий объект, обретающий в глазах аудитории видимость — *eparges* — квазимагической силой слов. <...> *Enargeia* была инструментом, способным передать *autopsia*, иными словами, непосредственное видение силой стиля"<sup>11</sup>.

Открытие античной *enargeia* в эпоху Возрождения вносит в ее понимание новые и чрезвычайно существенные обертоны. Перрин Галан, изучавшая теорию риторики у Полициано, особо отмечает, что визуализация образа постоянно связывается у него с понятием *uates* — ясновидящий. Поэт начинает пониматься как существо, наделенное божественным видением, которому часто сопутствует физическая слепота. Марсилио Фичино, например, описывал эти визионерские прозрения в категориях "энтузиазма" — *furor*, — охватывающего поэта-пророка<sup>12</sup>.

Соединение повышенной аффективности с установкой на максимально живую визуализацию приводит к постепенному выделению целого репертуара компонентов, организующих *enargeia*. Среди них важное место занимало особое использование световых эффектов, предполагаемых самой этимологией слова (*epargia* — высвечивание). Отсюда постоянное подчеркивание блеска в глазах, блеска на полированной поверхности оружия и т.д.<sup>13</sup>. К ним относится и опреде-

ленный тип "декора", в котором разворачиваются описываемые события, — такой декор часто воспроизводит образы катастрофы, смерти. Майкл Баксанделл считает, например, изображение повешенных в "Св. Георгии" Пизанелло (Pisanello) чисто ораторским элементом в живописной картине — поражающей воображение деталью, существенной для организации экфрасиса<sup>14</sup>. Эффект визуализации неотделим от ужаса, вселяемого оратором в слушающего.

Подобная ораторская техника, к XVIII веку занимавшая господствующие позиции, формируется задолго до интересующей нас эпохи. В момент же оформления нового исторического сознания она приобретает совершенно особое значение. К. Гинзбург в своем проницательном анализе эволюции историографической "техники" противопоставляет два типа исторических источников — *Историю* в ее античном понимании, как совокупность событий, непосредственно засвидетельствованных "историком", и *анналы* — собрание свидетельств о минувшем. Анналы ориентированы не на эффект присутствия, квазивидения события, а на литературно-письменную традицию, связанную не столько с моментом *enargeia*, сколько с цитированием. Анналы по существу оказываются прообразом современной историографии<sup>15</sup>. В периоды, когда движение истории начинает переживаться как некая биографическая актуальность, античные мнемонические техники *enargeia* становятся чрезвычайно важными. Речь идет именно о презентации истории как настоящего<sup>16</sup>.

Показательно, что те же тенденции мы обнаруживаем и в философии языка Жан-Жака Руссо с ее акцентом на устном слове и личном присутствии, с ее наслаждением квазивизуальных образов в речи. Согласно Руссо, речь возникает из фигуральных выражений, метафор, которые порождаются чувством некоего первоначального ужаса, аффектом. В знаменитом, многократно откомментированном отрывке из "Опыта о происхожде-

нии языков” (“*Essai sur l’origine des langues*”), Руссо писал: “Дикий человек, встречая других, первоначально будет испуган. Его ужас заставит его видеть этих людей большими и более сильными, чем он сам<sup>17</sup>; он назовет их *гигантами*. <...> Вот как фигуративное слово рождается до слова как такового, когда страсть застит нам глаза, а первая идея, которую она нам подсказывает — отнюдь не идея истины. <...> Иллюзорный образ, подсказанный страстью, является первым...”<sup>18</sup>. Происхождение фигурального (зримого) языка из аффекта ужаса вписывается в общую эволюцию ораторства, в новую утопию коммуникации. Деррида замечает по поводу этого фрагмента из Руссо, что в нем означющее (в данном случае слово “гигант”) отсылает одновременно и к метафорически трансформированному объекту (встреченному человеку), и к тому аффекту, который оно выражает (чувство ужаса). Ужас, таким образом, становится неким первоозначаемым. Страсть, искажающая реальность, превращается в скрытый смысл высказывания. Тот же Деррида показывает, что сама эта руссоистская метафора строится на постулировании дистанции между человеком и объектом (возникающей как коррелят чувства страха): “...другого *сначала* встречают на расстоянии, необходимо преодолеть разделенность и страх, чтобы подойти к нему как к своему близкому. Издали он невероятно велик, подобно хозяину и угрожающей силе”<sup>19</sup>. Отсюда — неожиданное следствие для ораторствующего. В присутствии слушателей он должен сохранять по отношению к ним такую дистанцию, которая позволит ему самому стать воплощением метафорической деформации<sup>20</sup>. Воплощая в себе образное слово, он становится носителем ужаса — если и не “гигантом” в понимании Руссо, то чудовищем. Его монструозность приближает его к первоосновам образного языка.

Оратор, как показывает Старобинский, призван “ослепить” слушателей предъявлением некоей невыно-

симой истины. Сам он в таком контексте преобразуется в какое-то сверхсущество, чье явление вызывает паралич, ужас<sup>21</sup>. Старобинский приводит два описания Мирабо (живой инкарнации революционного трибуна, канонизатора новой риторики). Оба созданы после революции, но в какой-то мере суммируют образ того нового типа трибуна, который складывался в предшествующую эпоху. Одно принадлежит Шатобриану, другое Гюго, и оба неожиданным образом подчеркивают парализующую монструозность оратора (к сожалению, Старобинский не дает на сей счет никаких комментариев).

Приведу обе характеристики.

Шатобриан (“*Замогильные записки*”): “Когда он встряхивал гривой, глядя на народ, он останавливал его; когда он поднимал лапу и показывал когти, плебс в ярости устремлялся прочь. Посреди чудовищного беспорядка заседания я видел его на трибуне, темного, уродливого и неподвижного: он напоминал хаос Мильтона — холодный и бесформенный — в центре вызванного им же самим смятения”<sup>22</sup>.

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

Нетрудно заметить, что сам оратор оказывается своего рода телесным воплощением того образа, который он должен предъявить аудитории. Его внешность так же гипнотизирует и страшит, как проповедь Массийо-

на. В каком-то смысле оратору уже не нужно говорить — он сам является воплощенным словом.

Поскольку физическое присутствие, видимость приобретают все большее значение, резко меняется и отношение к поведению оратора, его жестикуляции. М. Баксанделл указал на зависимость жестикуляции ренессансных проповедников от театра и привел пример нескольких канонических жестов оратора (по трактату “Зеркало мира”, 1520 — “Mirror of the World”): “Когда ты говоришь о жестокой вещи или гневно, сожми кулак и потряси рукой. Когда ты говоришь о вещах небесных или божественных, возведи очи и укажи пальцем на небо. <...> Когда ты говоришь о святой вещи или набожно, воздешь руки”<sup>24</sup>. Строго кодифицированная жестикуляция оратора позволяет прочитывать содержание его речи по визуальным знакам. На сохранившемся изображении Боссюэ, читающего надгробную проповедь над телом принца Конде (Condé) указательный палец левой руки оратора воздет к небу. Тот же код использует и Круикшенк в своем изображении мученичества Людовика XVI (Илл. 2). Правая рука монарха покоится на груди (жест, обозначающий смирение), глаза воздеты к небу, левая рука поднята вверх<sup>25</sup>. Жест полностью дублирует подпись под гравюрой: “Я прощаю своих врагов, Я умираю невиновным!!!” У Круикшенка слово доминирует над изображением, так как жестикуляция лишь дублирует речь, переводит ее в визуальный ряд. Иное дело — новое ораторство, в котором слово должно исчезнуть, а образ возникнуть из некоей знаковой псевдопустоты. Жест резко отделяется от словесного и переходит в совершенно иную знаковую плоскость. Он должен не столько дублировать речь, сколько разрушать само ее присутствие, создавать иллюзию словесной пустоты, остановки, зияния, в которых помещается недифференцированный хаос как само воплощение антисловесного<sup>26</sup>.

Мирабо был не единственным монстром революционного ораторства. Отчасти сходную с ним физику



THE MARTYRDOM of LOUIS XVI, KING of FRANCE.  
L'homme en Ennemi, L'homme en Ami.

Илл. 2

имел Дантон — также постоянно описывавшийся как чудовище. Гравюра (Илл. 3) доносит до нас его облик на трибуне: выпученные глаза, лицо, перепаханное морщинами, складывающимися в маску. Его жест больше не кодирует словесное сообщение, он как будто прорывает рукой словесную ткань речи. Губы его плотно сжаты, он молчит. Жест покончил со словом, он заменил его. Согласно Деррида, Руссо отличал жест от жестикуляции: "...первый создает тень присутствия, молчаливо управляет первометафорой, вторая — это нескромная и обременительная добавка к речи"<sup>27</sup>. Дантон производит именно жест как эквивалент первометафоры, первоаффекта. Его смысл — создать эффект максимального присутствия, вызвать ощущение, что речь реализуется в актуальном настоящем. Но это присутствие парадоксально, оно требует дистанции<sup>28</sup>. Оратор как будто одновременно и врывается в аудиторию, и отталкивает ее. Не случайно рука, вытянутая вперед в жесте ужаса, обычно трактовалась как рука отталкивающая<sup>29</sup>.

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

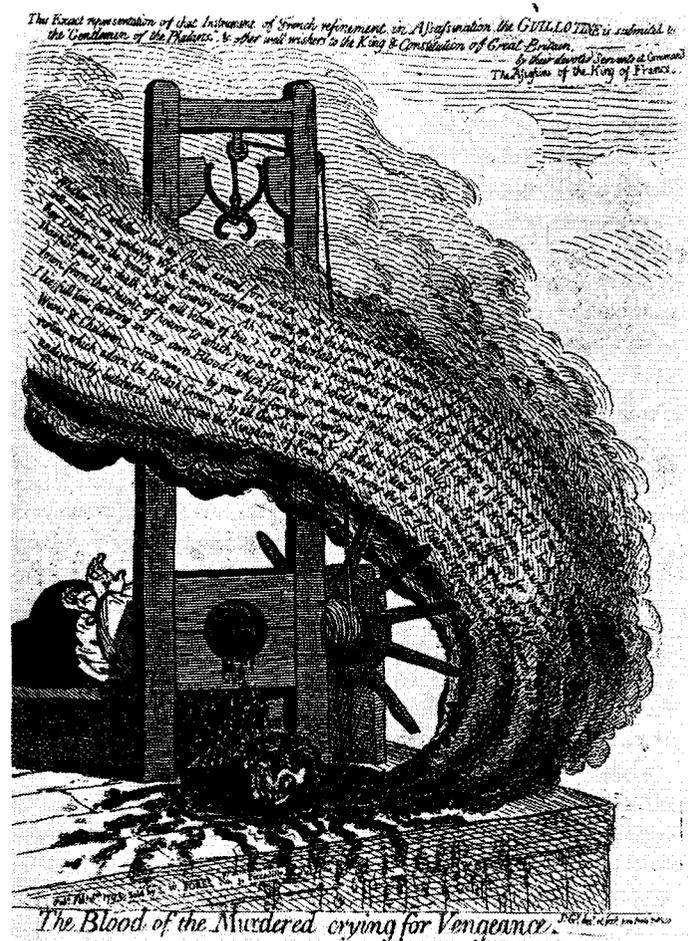


Илл. 3

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

Невыразимости на словесном уровне соответствует и неожиданное вторжение преувеличенного мимирования, которое практически не поддается прочтению и в целом ориентировано на максимальную деформацию лица. Эрнест Дюшанж так описывает ораторское поведение Робеспьера: “...Робеспьер говорил о “слабости своего органа”, о “физической неспособности сказать” и одновременно предавался простому мимированию: открывал свой сюртук и показывал сердце. Текст Луве подтверждает, что Робеспьер к тому же производил тысячу движений, судорог и *гримас*”<sup>31</sup>. Подобную же ораторскую “технику” использовал и Камиль Демулен, вращавший глазами, гримасничавший, извивавшийся на трибуне, пускавший изо рта пену”<sup>32</sup>.

Этот физиогномический хаос в какой-то степени выражал разрушение референтного слоя речи. Деформации подвергается не только слой означающих, с которым в какой-то степени может быть идентифицировано поведение оратора, но и слой значений. Тело функционирует в странном режиме. Значения как будто поднимаются изнутри (от сердца) к поверхности и про-



Илл. 4

изводят на этой телесной поверхности полное знаковое смятение. Хаос мимики, телесные конвульсии — это, возможно, лучший показатель невыразимого в ораторской речи эпохи<sup>33</sup>.

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

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

Одна из наиболее сильных гравюр Гильрея (Gillray), из числа посвященных им Французской революции, называется “Кровь убитого вопиет об отмщении” (Илл. 4). Гравюра эта изображает эпизод после казни Людовика. Голова короля валяется на эшафоте, из разрубленной шеи еще льется кровь. Своеобразие гравюры заключается в смелом решении автора перевести в изобразительный ряд метафору названия: “кровь вопиет...”. Прямо от лужи крови, от головы монарха к небу (Богу) поднимается столб мистического дыма, испещренный письменами. Текст, не очень разборчиво вписанный в клубы дыма, репрезентирует прямую речь Людовика, своего рода графическое воплощение последнего ораторского жеста. Отрубленная голова

как будто говорит, и речь ее вписана во вздымающийся к небу хаос. Гравюра Гильрея по-своему иллюстрирует технику нового ораторства: речь ужаса преобразуется в речь невообразимой стихии.

Вопль, эрректильно воздетая рука, судороги, — все это признаки некоего оргиастического состояния телес-



Илл. 5

ности, распространяющегося от фигуры подручного палача к массе зрителей<sup>34</sup>. Рассмотрим фигуру подручного, укрупнив для этого изображение (Илл. 5). Голова Людовика помещена прямо над кронами деревьев на заднем плане. Их рисунок сохраняет элемент неясности. Кровь, хлещущая из обрубка шеи, видна на гравюре плохо, так как ее струи изображены на фоне хаотического лабиринта ветвей. Возникает ощущение, что голова буквально вырастает из беспорядочных линий или порождает их. Она появляется в просвете между хаосом облаков и растительности. Лицо демонстратора искажено гримасой. Современные исследователи характеризуют выражение его лица “как испуганное этой

головой, которую он удаляет от себя, и окаменевшее от того зрелища, которое он сам же представляет”<sup>35</sup>. Голова, протягиваемая палачом, как будто удваивает его собственное лицо и бессловесно репрезентирует его немую речь. Это — нечто родственное химере Дантона, воплощение визуального шока, блокирующего речь, а следовательно, и того репрезентативного идеала, который складывается в ораторской практике (в практике слова *par excellence*).

Ораторская практика не была изолированной областью культуры. Сходные процессы проходили и в иных сферах, в частности, в театре, оказывавшем в силу понятных причин большое влияние на ораторство. К XVIII веку в творчестве некоторых влиятельных актеров наметился принципиальный отказ от ориентации на декламацию текста. Идеологической основой этого отказа отчасти служила все та же горациевская формула *ut pictura poesis*, согласно которой текст прежде всего призван соотноситься со зрительными образами. Актер, так же как и оратор, начинает пониматься как носитель *enargeia* и транслятор словесного текста в живые и впечатляющие образы. Он все больше начинает походить на своеобразного медиума, существующего между двумя семиотическими слоями. Фундаментальную роль в выработке нового актерского стиля сыграл Гаррик, сознательно ориентировавшийся в своем сценическом поведении на живопись. Гаррик внимательно изучал трактат Шарля Лебрена “О выражении общем и частном” (1698), в котором страсти были разделены и классифицированы и предлагалась простая мимическая схема их выражения<sup>36</sup>.

Гаррик и его последователи выработали своеобразную технику трансляции словесного в визуальное. Она строилась на отрыве жеста от текста, автономизации визуального и комбинировании так называемых “точек

(points)”, “поворотов (turns)” — иными словами, пантомимических фрагментов, основанных на фиксации определенного выражения лица и позы, а также на переходах от одного фиксированного выражения к другому. Эти остановки, зависания действия были в значительной мере связаны и с усвоением ораторской техники, подчеркивавшей необходимость пауз<sup>37</sup>. Лихтенберг, оставивший нам наиболее выразительные зарисовки гарриковской техники, так описывает одну из самых знаменитых “точек” мастера — сцену свидания Гамлета с призраком: “Горацио начинает и со словами “Взгляни, мой господин, он идет” показывает направо, где уже появился призрак и стоит без движения, куда никто его еще не заметил. При этих словах Гаррик резко поворачивается и в то же мгновение отступает назад на подгибающихся под ним ногах на два-три шага; его шляпа падает на землю, а обе его руки, особенно левая, вытянуты почти во всю длину на высоте его головы, правая кисть согнута немного больше, и вся рука расположена ниже, а пальцы раздвинуты; его рот раскрыт: так он стоит, как будто прирос к земле <...>. Все его лицо в такой степени выражает ужас, что у меня мороз по коже пробегает еще до того, как он начинает говорить”<sup>38</sup>. Лихтенберг отмечает соответствующее поведение зрителей — ужас, молчание, шок.

Нетрудно заметить поразительное сходство между техникой оратора и техникой актера. И та и другая ориентированы на трансцендирование слова в некоем пароксизме молчаливой визуальности. И тот и другой привлекают в качестве сопровождающего компонента демонстрацию чего-то ужасного, в одном случае — собственное преобразование в монстра, во втором — явление призрака-мертвеца как провокатора шока<sup>39</sup>. При этом Гаррик сам имитирует мертвеца — он замирает в неподвижности<sup>40</sup>. Трансцендирование словесного как будто подразумевает некую стадию смерти, оно осуществляется через фиксацию “точки”, момента телесной

обездвиженности. Открытый рот создает иллюзию немого крика — оксюморонного выражения неартикулированного слова. Большое значение имеет также и жест вытянутой руки, как будто отталкивающей что-то и вместе с тем на это же и указывающей. Жест одновременно и репрезентации, и отрицания<sup>41</sup>.

Френсис Хейман (Francis Heuman) изобразил Гаррика в роли Ричарда III (1760) (Илл. 6)<sup>42</sup>. В правой руке он держит кинжал, левая сжата в кулак и выброшена вперед на уровне его лица точно таким же жестом, какой мы видели на портрете Дантона. Глаза широко раскрыты, и гипнотический взгляд актера направлен туда же, куда и рука со сжатым кулаком. Портрет интересен тем, что он как бы утраивает выброс актерского тела за пределы самого себя. Кулак, взгляд и кинжал по существу дублируют друг друга<sup>43</sup>. Современники особо отмечали невероятную пронзительность взгляда Гаррика. Фанни Берней (Fanny Burney) вспоминала: «Я никогда в своей жизни не видела таких пронзительных и сверкающих глаз, как у него. Глядя на него, когда мне доводилось встретиться с ним глазами, я буквально не могла выносить их сияния»<sup>44</sup>. Кинжал выступает по существу эквивалентом взгляда.

Такое же энергичное и псевдоораторское движение руки, связанное с темой «режущей стали», мы обнаруживаем в «культовой» картине Французской революции — «Клятве Горациев» (1784) Давида<sup>45</sup> (и, разумеется, в его же «Клятве в Зале для игры в мяч»)<sup>46</sup>. Жестикаляция героев этих картин была изучена с точки зрения иконографической традиции. Сходный энергичный жест был обнаружен в некоторых картинах Пуссена, в частности в «Похищении сабинянок»; некоторое сходство обнаруживается и с картиной Пуссена «Смерть Германика»<sup>47</sup>. «Клятва в Зале для игры в мяч» — композиция гораздо более многофигурная и, естественно, более разнообразная в смысле представленных в ней жестов; она соотносится с большим кругом живо-



Илл. 6

писных произведений от Гавена Гамильтона (Gavin Hamilton) и “Клятвы Ганнибала” (“Hannibal Taking the Oath”) Бенджамена Уэста (Benjamin West) до рафаэлевских “Избиения невинных” и “Изгнания Гелиодора”<sup>48</sup>. Вопрос, однако, не столько в наличии тех или иных жестов в старой иконографии, сколько в смысле и месте, которые им отводятся в системе репрезентации. Так, по-видимому, Давид, разрабатывая жест Робеспьера и Мирабо в “Клятве”, опирался на рисунок лучников, выполненный Микеланджело<sup>49</sup>. Связь клятвенного жеста с телесностью лучника особенно показательна. Жест, связанный с выбросом стрелы в пространство, преобразуется в жест самого тела, выбрасываемого вон. Невидимая стрела остается в подтексте, метафорически выражая проекцию тела и ее смертоносный характер<sup>50</sup>.

Э.Винд, изучавший генеалогию “Горациев”, обнаружил театральные корни картины. Давид видел “Горация” (“Ногасе”) Корнеля в Комеди Франсез и даже сделал несколько набросков по мотивам этой постановки. Но подлинным источником картины была переработка корнелевской пьесы Гарриком. В гарриковской версии “Римского отца” (“The Roman Father”) появилась сцена клятвы, которой не было у Корнеля. Сцена клятвы у Гаррика произвела огромное впечатление на Новерра (Noverre), перенесшего ее в свою балетно-пантомимическую версию той же пьесы — “Осужденный Гораций” (“Ногасе condamné”). Показательно, что реформатор балета Новерр непосредственно вдохновлялся Гарриком как образцом перевода словесного в пантомимическое<sup>51</sup>. Любопытно, что и картина Давида, по-видимому, отчасти связана с преобразованием вербального в изобразительное, и даже точнее — с критикой ораторского. Один из первых набросков к “Клятве”, радикально отличавшийся от законченного полотна и восходивший к риторической жестикеляции исторического живописного канона, был подвергнут

жесткой критике другом Давида Седеном (Sedaine): “Действие, которое вы выбрали, совершенно ничтожно. Все это слова, превосходный соблазн, включающий в себя все те ораторские уловки, которые привлекали Корнеля...”<sup>52</sup>. По мнению Аниты Брукнер, эта критика имела существенное значение в переориентации структуры полотна в сторону аффекта ужаса<sup>53</sup>.

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

“I have a sword whose lightning oft has blaz'd  
Deadfully fatal on my country's foes;  
Whose temper'd edge has cleft their haughty crests,  
And stain'd with life-blood many a reeking plain”<sup>54</sup>.

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

То, что жест подручного палача, демонстрирующего голову Людовика — это жест новой театрально-ораторской и живописной традиции, подтверждается еще одним его вариантом, гораздо более непосредственно отсылающим к событиям 21 января на площади Революции. Речь идет о гравюре Кокере (Coqueret) по Летьеру (Lethière) “Юний Брут, приговаривающий своих сыновей к смерти” (“Junius Brutus condamnant ses fils à mort”). Гравюра была выполнена в 1795 году по рисунку

Летьера, по-видимому, восходящему к 1788 году<sup>55</sup>. Она построена на противопоставлении двух симметричных и направленных в противоположные стороны жестов: палача, демонстрирующего отшатывающейся в ужас толпе голову сына Брута, и граждан, протягивающих руки к Бруту с призывом о помиловании. Оба жеста разворачиваются по ту сторону словесного и относятся к сфере ораторской жестикуляции, трансцендирующей вербальность демонстрацией чего-то ужасного, потрясающего. Отрубленная голова сына, как и голова Брута, изображены в профиль и направлены в одну сторону. Они расположены с соблюдением строгой симметрии и отмечают две боковые точки максимального напряжения. На перекрестке жестов, в центре и между ними изображено тело теряющего сознание, но все еще живого второго сына Брута. Его фигура имеет двойную функцию — тела, воплощающего ужас неотвратимой казни, и одновременно — зрителя, теряющего сознание. Его пространственное положение “между” развернутыми в обе стороны “ораторскими жестами” превращает его тело в воплощение *зрительного образа* *par excellence*.

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

Начнем со времени. В отличие от кодифицированных ораторских жестов, действие палача предполагает совершенно иное временное измерение. Кодифицированный жест связан со словом и как бы располагается в абстрактной временной плоскости словесного. В принципе рука, воздетая к небу и указующая на Бога, может находиться в таком положении неопределенно долгое время. Временная неопределенность этого жеста связана не только с временной неопределенностью сло-

весного дискурса, но и с вневременным статусом того высшего существа (той высшей абстракции), на которое данный жест указывает.

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

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

В нашем случае репрезентация вся нацелена на подчеркивание момента настоящего, на энергетическое выявление присутствия. Гуссерль замечал, что “актуальное *сейчас* — всегда неизбежно что-то точечное и потому пребывает в качестве *сохраняющейся формы при постоянном изменении содержания*”<sup>57</sup>. Гуссерль определяет это свойство настоящего закрепляться в виде некоего “акме”, точки, имеющей форму, как “удер-

жание (retention)”. Выброшенный перед лицом кулак, отрубленная голова выступают в качестве такого парадоксального точечного удержания. Жест этот не может длиться, он весь — настоящее, но это такое настоящее, которое замирает в пароксизме собственного удержания. Кинжал в руках Гаррика, меч в руке старшего Горация, выброшенный вперед кулак Дантона, голова Людовика в руке палача (только что отрубленная, еще истекающая кровью), — все это формы репрезентативного “акме”. Эта форма удержания и есть способ утверждения присутствия, жизни, противопоставляющей себя исчезновению, смерти. Она лежит в основе репрезентации как потенциально бесконечного повторения момента “сейчас”.

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

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

го лица как своеобразную маску. Брут выступает в качестве alter ego палача.

Удержание присутствия здесь превращается в свою противоположность — полную отмену изменения и трансформации, в фиксацию “точки”, переходящую в смерть. Репрезентативное удвоение живого мертвым смешивает два противоположных по своему статусу образа. Жиль Делёз заметил, что различие (différence), являющееся фундаментальным смысловым продуктом всякого повторения, возникает в результате выделения “различимого” (le distingué) из неразличимого. Делёз описывает ситуацию выделения молнии на фоне ночного неба — неразличимого, недифференцируемого хаоса. Между тем это появление “различия” по-своему отражается и на статусе “различаемого”. Делёз пишет: “Когда фон поднимается на поверхность, человеческое лицо распадается в том зеркале, где неопределенное, точно так же как и определенное, смешиваются в единой детерминации, “создающей” различие. Чтобы создать монстра <...> лучше всего поднять фон и растворить форму”<sup>58</sup>.

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

Одно из изображений демонстрации головы Людовика особенно красноречиво в контексте повтора, удвоения и различения жертвы. Это гравюра Круикшенка “Жертва Равенства. Любуйтесь прогрессом нашей системы” (“The Martyr of Equality. Behold the Progress of

our System”) (Илл. 7). Здесь голову короля, чье тело, истекающее кровью, еще покоится на гильотине, держит не палач, а кузен короля Филипп-Эгалите (Philippe Egalité), голосовавший за казнь своего коронованного сородича. Гравюра построена на подчеркивании сходства между кузенами — палачом и жертвой, — сходства, определяемого и самим словом “равенство” в имени Филиппа и названии гравюры. Если сравнить эту гравюру с предыдущей, сделанной на 11 дней раньше, — “Мученичеством Людовика XVI” (Илл. 2), — то видно, что она строится на зеркальном отображении позы Людовика и Филиппа (очевидном также из-за переноса гильотины во втором листе справа налево). Но, конечно, главный эффект достигается сходством лиц. Палач держит симулякр собственной головы, и лицо его вымазано кровью жертвы. Эта кровь — особенно ясный признак какого-то почти мистического распространения мертвого лица на живое.

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

Вопрос о том, как смешиваются, соединяются друг с другом зрительные образы, по-разному решался в разные времена. Декарт в своих занятиях физиологией зрения искал такое место, где бы соединились воедино оптические образы обоих глаз, тем самым преодолевая двоичность бинокулярного зрения<sup>59</sup>. Юм исследовал способность двух образов смешиваться в воображении. При этом он отличал способность к соединению событий, разделенных пространственно, от аналогичной способности, относящейся к событиям, разделенным во времени. Первые, в силу способности пространства



THE MARTYR OF EQUALITY  
Goussier del. Goussier sculp.

Илл. 7

включать в себя сопредельные объекты, поддаются относительно легкому смещению, в то время как во вторых “каждая часть должна выглядеть отдельной и единичной и не может обычным способом проникнуть в фантазию, не изгоняя из нее того, что предположительно непосредственно ей предшествовало”<sup>60</sup>.

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

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

Свои идеи Лебрен изложил в коротком трактате 1698 года “Об общем и частном выражении”. Страсть, согласно Лебрену, это “движение души”, передающееся мускулам и отражающееся на внешнем облике человека. Сокращение мышц осуществляется за счет воздействия на них “духов”, переносимых кровью. Кровь проходит через сердце, которое ее нагревает или разрежает и затем передает в мозг. “Мозг, наполненный та-

ким образом, посылает эти духи другим частям [тела] через нервы, которые похожи на маленькие нити, или трубы, переносящие эти духи к мышцам в зависимости от того, нуждаются ли они в производстве того действия, к каковому предназначены. Так, та [часть], которая действует больше, получает больше духов и соответственно раздувается больше, чем те, которые их лишены и которые в результате этого лишения выглядят более вялыми и втянутыми [в тело], чем другие”<sup>61</sup>.

Производство выражения страсти в организме осуществляется, таким образом, за счет внутреннего движения крови и духов, которые устремляются в некую часть тела, как будто напрягая, натягивая, надувая ее изнутри<sup>62</sup>. Согласно теории “пневматизма (*pneumatism*)”, по отношению к которой теория страстей была лишь частным случаем, духи не просто трансформируют тело, раздувая его, но даже выходят из него вовне. Именно так понималось актерское воздействие на зрителей: “Его [актера] движения были способны преобразовывать воздух, в котором он двигался, вызывая в нем силовые волны, расходящиеся от центра его души вовне. Его страсти, проникая в тела зрителей через их глаза и уши, могли буквально переносить содержание его сердца в их [сердца], меняя их нравственную природу”<sup>63</sup>. Речь идет о чем-то большем чем просто внешнее, телесное отражение какого-то внутреннего порыва<sup>64</sup>. Все происходит так, как будто некое, не имеющее формы внутреннее тело устремляется вовнутрь определенной части телесного чехла, имеющего форму. Выражение страсти оказывается прямым выходом из тела внутри тела<sup>65</sup>, или, иными словами, противоречивым взаимодействием двух тел внутри одного. При этом внешнее тело имеет очертания, а внутреннее — нет: оно существует в форме некоего невообразимого монстра, чистого различия, неразличимого фона. Оно поднимается к поверхности и трансцендирует телесный покров.

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

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

Интересно сравнить два изображения выражения ужаса, сделанные Лебреном. Первое — подготовительный рисунок головы персидского солдата к картине “Ар-

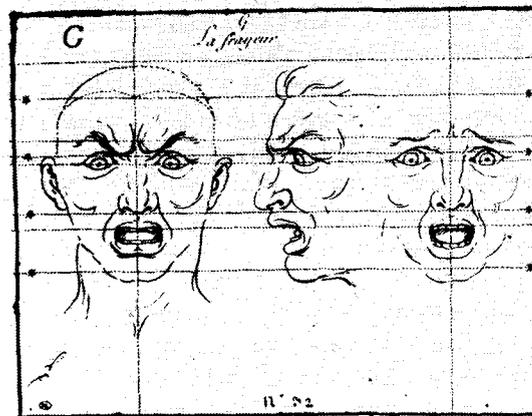


Илл. 8

зов. Эта железа прячется позади лба, там, где сходятся брови (Лебрен считал брови главным носителем физиогномического значения). Лицо, охваченное ужасом, как будто стягивается к этой железе, приобретая бестиальность. Лебрен, как известно, вслед за Дж.Б.Порта (G.V.Porta) интересовался зоофизиогномикой и оставил ряд рисунков, иллюстрирующих собственные штудии. Показательно, что ему принадлежат, в частности, рисунки глаз, которые одновременно выражают страсть и демонстрируют трансформацию человека в животное<sup>70</sup>. Эта трансформация косвенно объясняется у того же Кюродела Шамбра, который, к примеру, указывал, что в состоянии гнева животные духи направляют к зубам яд, выделяемый из желчи, тем самым снабжая животное опасным оружием<sup>71</sup>. Порыв страсти, таким образом, превращает тело в некое опасное острие, в колющее оружие. Человек трансформируется в хищника. Страсть выступает как самый простой способ бестиализации лица<sup>72</sup>, проступания в нем монстра. Подобное проступание монстра может быть уподоблено описанному Делёзом всплыванию хаотического фона на поверхность (не случайно сравниваемого им с созданием монстра). Бестиализация в значительной степени обеспечивается крайним напряжением, набуханием надбровных дуг. Любопытно, что иконографическая традиция, уходящая в глубокую древность, предписывала изображать льва с двумя шишками в районе надбровья. Львиная морда, по-видимому, лежит в основе некоторых наиболее “яростных” выражений страсти<sup>73</sup>. В Лувре сохранился рисунок Фрагонара, на котором одиннадцать “выразительных голов” противопоставлены изображению рычащего льва. Сопоставление выражения страсти у человека и морды льва на рисунке Фрагонара не оставляет сомнений в бестиальном подтексте масок ярости и ужаса. Взбухания, точки, пятна на лбу обнаруживаются затем и в изображении Медузы Горгоны (возможно, имеющей львиную природу). Как показал А.Д.Напье, бугры на надбровьях

отмечали местоположение мистического “третьего глаза”, позволяющего видеть невидимое. Этим, возможно, объясняется и апотропеический характер изображений Медузы и льва, часто помещаемых у входа в здание<sup>74</sup>.

Бестиализация как финальная стадия выражения страсти неожиданным образом снимает проблему выра-



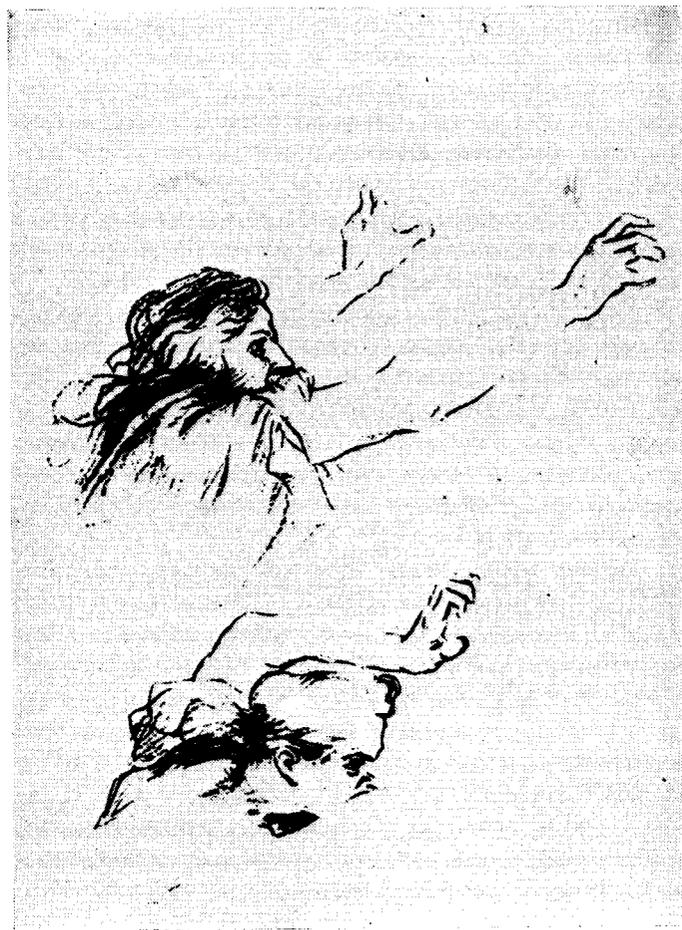
Илл. 10

жения как таковую (животные отличаются от человека относительным отсутствием экспрессивной мимики). Еще одна существенная черта лебреновской доктрины заключается в парадоксальном трансцендировании всякого движения. Страсть первоначально определялась художником как “движение души”. Ее выражение строится на некоем внутреннем динамическом порыве, устремлении духов к определенным частям тела. Однако в итоге выражение страсти превращается в застывшую статическую маску, возникающую в результате крайнего напряжения всех участвующих в нем мышц и сосудов. Выражение страсти достигает предела, за которым движение невозможно. Филипп Дюбуа справедливо заметил, что страсть у Лебрена выражается “в неожиданном обездвиживании и проявляет себя прежде всего как мас-

ка, охватывающая все тело, мгновенная и всеохватывающая маска, которой ничто не может избежать и чья экспрессивная неподвижность стремится наложить на лица знаки смерти; посмертная и смертоносная маска...”<sup>75</sup>. Возникновение этой маски по существу может быть описано как проступание окостеневших структур лица через его мягкую плоть. Вместе с мордой животного из глубины на поверхность как будто выступает череп.

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

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



Илл.11

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

Лебрену принадлежит набросок женских фигур (к картине “Избиение невинных” — “Massacre des Innocents”), одна из которых с невероятной энергией выбрасывает вперед обе руки (Илл. 11). Безумный, устремленный вперед взгляд дублирует жест руки. Рот, вероятно открытый, не виден из-за воздетой руки, которая пластически выражает крик (она выбрасывается из тела, подобно воплю, оттуда, где расположен рот). И так же как вопль теряет (согласно Лебрену) артикулированность и оказывается знаком смерти — останавливающимся сердца, — так и тело в этом порыве теряет артикулированность “различимости”, становясь Другим, репрезентируя смерть, неразличимое, пугающий “фон” небытия. Лебреновская женщина на рисунке протягивает руки пустоте, цепляется за чистое небытие фона. В изображениях казни Людовика место этого неартикулированного “ничто” займет отрубленная голова монарха.

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

2. *Ibid.*

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

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

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

6. J.Starobinski. *La chair, la tribune, le barreau.* — In: *Les lieux de l’emoire. La Nation II. Sous la dir. de P.Nora.* P., Gallimard, 1986, p. 450.

7. Показательно, что и в Риме ораторы критиковались как утратившие древний суровый “аттический” стиль. Цицерон — признанный образец для новоевропейского ораторского искусства — был вынужден отбиваться от аналогичных нападок и обвинений в изнеженной женственности своего ораторства. — E.H.Gombrich. *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric.* — *Journal of the Warburg and Courtauld Institute, v. 29, 1966, pp. 24—38.* — Дж.Боас и Артур Лавджой выявили два типа представлений о древности — в одном случае она предстает как “мягкая (soft)”, в другом — как “жесткая (hard)” первобытность. — *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas.* Ed. by A.O.Lovejoy, G.Boas, G.Chinard. Ann Arbor, University

Microfilms, 1986. См. также: E.H.Gombrich. Op. cit., p. 37. — Критика социального упадка, деградации сопровождается как правило идеализацией “жесткой” первобытности. Н.Дуарон привлек внимание к настоящему культу первобытного красноречия во Франции, развившемуся в XVII веке в иезуитской среде. Иезуитские миссионеры открыли среди индейцев нынешнего Квебека “первобытных ораторов”, идеального “человека красноречия (l'homme éloquent)”, который, даже по мнению Цицерона, существовал только “в идее”. — N.Doiron. Rhétorique jésuite de l'éloquence sauvage au XVIIe siècle. Les Relations of Paul Lejeune (1632—1642). — XVIIIe siècle, n. 173, Oct.—déc. 1991, pp. 375—402.

8. Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres, t. 5. P., Briasson—David—Le Breton—Durand, 1755, p. 524.

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

10. Encyclopédie, p.530.

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

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

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

14. Ibid., p. 95.

15. С.Ginzburg. Op. cit., p. 50. — Гинзбург ссылается на Исидора Севильского (Isidore de Séville), писавшего в своей “Этимологии” (“Etymologia”): “История относится к временам, которые мы наблюдали, анналы к периодам, которых наше поколение не видело”.

16. Любопытно, что уже с XV века в Италии становление живописного реализма начинает ориентироваться на античные риторики как на своеобразную технику визуализации, связанную с ораторской жестикულიей. — См.: J.R.Spencer. Ut Rhetorica Pictura. — Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, v. 20, 1957, pp. 26—44.

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

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

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

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

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

22. J.Starobinski. Op.cit., p. 461.

23. Ibid., pp. 461—462.

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

25. Поднятая левая рука является жестом слова. Ее символическое значение восходит к общему для Древнего Востока культу руки Бога как олицетворению его спасающей силы. Уже в древнем мире поднятая левая (иногда правая) рука с пальцами, собранными в знак

благословения. — *benedictio latina* — означала жест говорения (ораторства). Л'Оранж считает, что этот жест, возможно, сопровождал некие заклинательные, магические формулы. В теологическом контексте этот жест ораторства может означать единство Бога и Логоса. — См.: Н.Р. L'Orange. *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*. New Rochelle—New York, Caratzas Brothers, 1982, pp. 184—187.

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

27. J. Derrida. *Op. cit.*, p. 336.

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

29. См.: Ch. Le Brun. *De l'expression générale et particulière*. — In: H. Juin. *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*. P., Imprimerie nationale, 1889, p. 389.

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

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

32. *Ibid.*

33. Описанное телесное поведение представляет телесность оратора пронизанной муками, терзаниями, слово выходит наружу в мучительной попытке. Парадоксальным образом такое поведение напоминает (хотя и совершенно в ином контексте) поведение еретика, при-

знающегося в страшных грехах под пытками инквизиции. Как Шиффоло относит к началу XIV века большую «новинку» в ведении процессов: обвиняемых начинают заставлять описывать то, о чем нельзя говорить, что невыразимо словом (*nefandum*), — страшные ужасы шабашей и сатанизма. Шиффоло показывает, что, прежде чем стать юридическим протоколом и превратиться в письменную законодательную абстракцию, слова признания произносились в муках от чудовищных пыток. — J. Chiffolleau. *Dire l'indicible. Remarques sur la catégorie du nefandum du XIIe au XVIe siècle*. — *Annales ESC*, v. 45, n. 2, mars—avr. 1990, pp. 289—324. — Шиффоло в основном сосредоточивается на юридически-дискурсивных процедурах вербализации «непроизносимого». Однако, на мой взгляд, можно предположить, что сама процедура произнесения «непроизносимого» каким-то образом связана с телесными муками, судорогами, конвульсиями и т.д., которые не просто входят в комплекс пытки, но образуют речь в качестве означающих.

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

35. *La guillotine dans la Révolution*, p. 67.

36. О взаимосвязях актерской техники Гаррика и физиогномики Лебрена см.: M. S. Wilson. *Garrick, Iconic Acting, and the Ideologies of*

Theatrical Portraiture. — Word and Image, v. 6, n. 4, Oct.—Dec. 1990, pp. 368—394.

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

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

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

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

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

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

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

44. Cit. in: M.Perrin. David Garrick, homme de théâtre. Thèse présentée devant l'Université de Paris III le 27 nov. 1976. Lille—Paris, 1978, p. 443. — Ср. со значением блеска глаз и оружия в риторической технике *enargeia*.

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

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

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

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

истовства. — E.H.Gombrich. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Oxford, Phaidon Press, 1986, pp. 182—183.

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

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

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

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

53. *Ibid.*, pp. 74—75.

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

55. См.: *La Révolution Française et l'Europe 1789—1799*, 3-е partie: *La Révolution créatrice*. P., Réunion des musées nationaux, 1989, p. 891.

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

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

58. J.Deleuze. *Différence et répétition*. P., PUF, 1985, p. 44.

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

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

61. Ch.Le Brun. *Op. cit.*, p. 373.

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

63. J.R.Roach. *Op. cit.*, p. 27.

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

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

66. *Ibid.*, p. 373.

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

68. *Ibid.*, p. 382.

69. Выражения страстей Лебрена, как убедительно показывает Джозеф Рикверт, были сознательно акцентированы в противовес условным и искусственным кодам риторической выразительности. Речь шла по существу о преодолении контролируемых жестов оратора или актера спонтанно-импульсивным самопроявлением. Поэтому анима-

лизм Лебрена хотя и восходит к зоофизиогномике Порты и античности, имеет совершенно иную идеологическую программу. Животное существенно для Лебрена в силу его тотальной спонтанности и импульсивности. — J.Rykwert. *The Body Building* (рукопись). — Рикверт дает интересный анализ оппозиции этоса и пафоса как фундаментальной оппозиции в дискуссиях вокруг ораторства и риторики в это время.

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

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

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

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

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

75. Ph.Dubois. *Glacé d'effroi. Les figures de la Peur, ou les Passions de l'expression à la représentation.* — In: Ph.Dubois, Y.Winkin. *Rhétoriques du corps.* Bruxelles, Editions Universitaires, De Boeck Université, 1988, p. 47.

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

## Валерий Подорога Человек без кожи

Материалы к исследованию  
Достоевского

“Достоевского читают глазами для острого развращения, а о том, что он показывает, не задумываются — голова не подготовлена”.

А.Ремизов. Из записных книжек

*Тело, плоть и касание.* Для читателя, который еще держит в памяти впечатление от первого знакомства с творчеством Достоевского, будет вполне понятна настоящая попытка обратиться к анализу некоторых условий чтения подобной прозы, столь страдающей от “небрежения словом”. Как известно, чтение не может состояться как культурное, смысловое и физиотерапевтическое действие без того, чтобы читатель не мог в процессе чтения осуществлять проекцию (или бессознательный перенос) себя в целостность романного мира. Романный же мир, как и всякий мир, подчиняется некоторому пространственно-временному порядку, строящемуся на основании определенных типов чувственности: он включает в себя “свои” вещи, ландшафты, людей, время, которым живут и умирают герои, пространство, которое они обживают или пересекают, тела, лица, взгляды и т.п. И так, читатель, осуществляя свои проекции, т.е. проекции своего мира на мир другой, как бы дешифрует знаки другого мира на языке собственного представления о других возможных мирах, и благодаря этому он в силах наполнить читаемое смысловым содержанием. Но, как и в любом ином, ему недостаточно знакомом, пространстве, он нуждается в проводнике, и таким универ-

сальным проводником служит универсальная конвенция: все, что является сообщением, может (и должно) быть расшифровано. Презумпция понимания. Условия конвенции выполняются, когда читательская проекция не встречает для себя затруднений в создании воображаемого мира и литературный текст раскрывает смысл своих знаков. Однако всегда ли эти условия конвенции выполняются (и так ли строго, как это происходит в классическом романе)? Может быть, для выполнения условий конвенции требуется универсальный читатель, который обладал бы самым широким набором проекций (средств дешифровки)? А может быть, чтение потому и является чтением, что читающий всегда находится (особенно в первые мгновения знакомства с тем или иным писателем) в некотором недоумении и, чтобы читать, он должен подчиниться воле текста и строить свои проекции по логике, которую предлагает новый романский мир? Вот это мгновение недоумения, отчужденности, “о-стран(н)ения” (В. Шкловский) нас крайне интересует, ибо для того, чтобы читать, мы должны обрести новые психофизиологические и смысловые автоматизмы, поддерживающие процесс чтения. Но если именно в это мгновение наша нормативная проекция “не срабатывает” и не получает от текста ожидаемого смыслового ответа? В мгновение неудачи читающему вдруг открывается (пускай это происходит неосознанно) несоответствие между его собственным чувством реальности (ощущением положения собственного тела в пространстве и времени, ориентацией) и тем чувством воображаемой реальности, которое необходимо иметь, чтобы проникнуть в неизвестный романский мир. И в силу этого он не может читать, не изменяя себя, не подгоняя свою проекцию под те требования, которые выдвигает читаемый текст. С этим связаны читательские восклицания типа: “Но это совершенно непонятно!”, “Как он пишет?!” , “Его стиль ужасен”, “Да умеет ли он вообще писать?!” и т.д. и т.п. В

каждую эпоху подобные высказывания сопровождали почти всякое заметное литературное произведение, хоть как-то посягавшее на общепризнанную конвенцию. Читаемое именно в первые мгновения чтения, но уже раз и навсегда, устанавливает ряд запретов на использование читателем наличного опыта телесной практики, которая закреплена в качестве нормальной для той культуры, где он формировался как мыслящее и чувствующее существо. Непонимание — это прежде всего проблема тела, а не проблема “сознания” или недостатка знаний. Мы не понимаем текст потому, что не можем на первых порах установить с ним адекватную телесную коммуникацию, не можем “войти” в новое воображаемое пространство, так как язык, который описывает его, остается нам глубоко чуждым и даже кажется невозможным как литературный язык. Нам недостает аффекта “уже виденного”, чтобы начать понимать и “жить” в этом воображаемом мире. Однако мгновение неудачи преходяще. Оно исчезает, как только мы принимаем правила игры, навязываемые нам суггестивными силами текста. Следуя запретам, — а именно ими формируется воображаемое пространство романного мира, — мы попадаем в ловушку чтения, в ту ситуацию понимания, которая на психиатрическом языке начала века определялась как “безумие на двоих”. Проза Достоевского втягивает нас в опасную игру, где чувство реальности, сопровождающее нас в повседневном существовании, подвергается решительному запрету.

И как только мы принимаем правила игры, вовлекаясь в движение рассказа, мы уже не замечаем, что нас ведет письмо, которому мы принадлежим без остатка и сопротивления. Мы теряем чувство языка, он исчезает, открывая занавес над миром — ибо этот занавес и есть язык; мы словно заговорены увиденным миром и не можем не быть в нем. В развертывающемся горизонте чтения язык исчезает как препятствие, хотя еще недав-

но именно этот язык представлялся нам нелитературным, неряшливым, излишне возбужденным и неточным, еще недавно он был для нас телесно очевидным и поэтому отрицающим чувство реальности. Мы называли его языком Достоевского. В чтении мы как бы впадаем в забытие, нас больше не занимает вопрос о той телесной практике, чьи правила навязаны нам, не ощущаем разрыва между жестами, направлениями и позами тел персонажей Достоевского и общей стратегией нарративного плана романа (логика интриги и идеи). Оказавшись внутри различных скоростей письма и став настолько пластичными, чтобы выполнять любые команды по преобразованию собственного телесного опыта, мы больше не чувствуем того, что духовно-соматическое единство персонажей Достоевского разрушено: перед нами странные нарративные существа, “одухотворенные идеей”, чистые декорации, лишенные плоти и вещного окружения. В конечном итоге мы полностью утрачиваем чувство напряжения между телесным характером письма, его скоростью и тем, что им изображается, мы не видим больше в изображаемом следов телесной практики, воспоминание о которых остается за нашей спиной, пока мы читаем. Я хочу сказать, что эти два ряда — ряд телесных событий, скрывающих себя в непрерывности письма (касания, убийства, насилие, взгляды, припадки, сновидения, садизм и т.д.), и ряд нарративных событий (которые организуются вокруг идео-логики и отвечают на вопросы, что есть совесть, душа, Бог, народ и т.д.) — совмещаются друг с другом по линии разрыва, который можно было бы обозначить как *соположение взаимоисключаемого*. Выражаясь более определенно: там, где Достоевский изображает драму идей, там же для создания очага напряжения ему нужны тела, которые могли бы гибнуть, подвергаться оскорблениям, сходить с ума, убивать себя и насиловать других, т.е. указывать направления, которыми движется идея, не находя разрешения.

В литературе Достоевского с какой-то устрашающей силой проводится запрет на зрение. Свидетельством тому — едва заметное присутствие в его прозе гаптической формы чувственности, одной из важнейших в романной технике изображения. Термин *haptikós* используется для описания того ментально представленного чувства касания, что приобретает благодаря целостному опыту жизни и действия в пространстве<sup>1</sup>. Гаптическое — это прежде всего “воображаемый физический контакт” с теми частями пространства и расположенными в них объектами, которые были уже ранее нами “затронуты”, т.е. мы можем их видеть, слышать, ощущать только потому, что расположили их вокруг себя, упорядочили благодаря множеству прошлых неосознаваемых касаний. Видение в своей гаптической функции невозможно без опоры на внутренний образ телесности, который как раз и формируется из этих невидимых нитей прошлых касаний: мы не видим того, чего не коснулась наша рука (“рука” в данном случае не должна пониматься в конкретной физике действия, но много шире, — как сама возможность любого касания посредством любых необходимых для этого физических и ментальных средств). Вот почему гаптическое не может быть локализовано лишь в оптических свойствах зрения, напротив, зрительный акт может быть настолько глубоко преобразован, что оказывается способным, например, “видеть звук”, овладеть им посредством касания. Гаптическая функция — это своего рода способ, каким наше тело вписывает себя в мир, не разрушая ни себя, ни мира. Я не утверждаю, что в мире Достоевского отсутствует гаптический слой чувственности, он скорее “снят” в гегелевском смысле понятия “Aufheben”, переведен в несвойственный ему план — план становления и игры психомиметических сил, не находящих своего пространственного закрепления и видимого порядка чувственности в литературном пространстве. Доверять глазу — это значит касаться. Но в

текстах Достоевского для читателя не создано никакой ситуации видения, с помощью которой он мог бы зримо (через касание) представить себе фигуры персонажей, вещи, природные объекты, время и пространство. Это мир тусклых и невзрачных, трафаретных декораций, которых никогда не касалась, да и не может коснуться, живая рука. Рассказчик словно не имеет опыта телесной жизни и, естественно, не может чувствовать потребность в том, чтобы видеть через касание, видеть гаптически, *кожно*. Гаптическое не проецируется в пространственный образ, оно остается невидимым. И вот почему. Речевой поток, которым захвачен рассказчик — затем он подчинит себе и читателя (“безумие на двоих”) — не прерывается временем изображения того, о чем рассказывается; пространство в романах Достоевского обез-ображено скоростью речевого письма, ирреализовано, и эта скорость растет по мере того, как каждое сказанное слово становится все более независимым, свободным от долга перед изображаемым. Скоропись Достоевского — это скоропись, которой не требуется рука. Иначе говоря, гаптическое сводится у Достоевского к переживанию скорости событий речи, и только через эту пелену, словно опустившуюся на тексты его романов, мы получаем ощущение нового опыта тела, захваченного скоростью и поэтому не изобразимого во всей свободе его психомиметической игры. Очевиден разрыв между речью и рукой (письмом как систематическим касанием того, что изображается); интенсивность речи устраняет визуальный ряд руки и не допускает вмешательства в звуковой поток. Голос отрицает власть графизма. В этом смысле Достоевский никогда не писал, он лишь диктовал, его речь, со всей суггестией, глухотой голоса — вплоть до широкой ломки синтаксических и грамматических правил, — есть *dictum*.

Мир Достоевского избыточно наполнен тем, что я бы назвал регрессивными телами, т.е. телами, устремленными к нулевым состояниям телесности, — регрессирующими от нормальной телесной практики как в абсолютную мощь, так и в каталепсию — максимальные и минимальные проявления жизненной энергии. Образ тела заключен в границы двух нулей: положительного и отрицательного. Если следовать этому “сильному” утверждению, которого я не собираюсь ослаблять, то как в таком случае необходимо читать тексты Достоевского, чтобы видеть эти тела-аффекты? Я полагаю, что для того, чтобы видеть именно так, мы как читающие должны сместиться из нарративного плана (а к нему я отношу риторические, сюжетные, морально-нравственные и идеологические ценности текста) в поперечный ему телесный план, исключаемый нарративным. Другой вопрос, можно ли называть это видение чтением. Ведь мы попытаемся увидеть то, что должно остаться невидимым и действительно им остается. Видеть — это значит отказываться от языка, который делает видимое невидимым. Не видеть через язык, а видеть без языка. Именно в видении мы можем встретиться с особым типом реальности, которая не требует для подтверждения собственного существования языка, рассказывающего о ней: она просто есть, она бытийствует, движется, рождает напряжения и готовит катастрофы, не настроенная на нас, она а-коммуникативна, отчуждена и всегда занята только собой, так как не предполагает собственную видимость, строится без учета взгляда Другого, но тем не менее всегда проглядывает там, где язык не в силах скрыть ее и полностью оттеснить в область невидимого. Мощь этой телесной реальности у Достоевского настолько велика, что она деформирует сам язык, и причем настолько, что он открывает в себе ее присутствие почти в каждое мгновение рассказа. Как идео-лог Достоевский вводит строгий запрет на реальность и старается его повсюду

соблюдать, но как писатель, создающий письмо, он не может ее нейтрализовать, и она прячется за слоем психологизированных конструкций, идеологем и евангельской символики, она жалит исподтишка.

Итак, я вижу тела: тела алкоголические, истерические, эпилептоидные, тела-машины, тела-жертвы и т.п., но не вижу и не могу видеть субъектов, наделенных сознанием, волей, следующих за произволом авторской идеологии. Благодаря этому смещению из языка в видение, я отказываюсь принимать за единственную реальность ту, на которую указывает и которую непрерывно комментирует язык. Скорее, я хочу проникнуть в тайну тех сил, что организуют само чтение, но остаются невидимыми ради того, чтобы чтение состоялось. Девиз: видеть то, что невидимо! И поскольку мы уже не можем видеть ничего, кроме тел, кроме действующего “здесь и там” потока телесных сил, мы остаемся (на время) бесчувственными к игре и конфликтам “сознаний”, к голосам, заявляющим о своем присутствии в мире и требующим от нас напряжения слуха. Мы остаемся глухими, мы можем лишь видеть и поэтому усматриваем в них все то же утверждение телесного плана, борьбу тел и их гибель. Я задаюсь вопросом, как *делаются тела* в литературе Достоевского, в каких хронологических и топологических пределах они могут существовать; меня интересует время тел, способность их к преобразованию в другие тела, их страсть к саморазрушению и перверсии. Я склоняюсь над этими великими текстами и читаю, но так, словно не знаю, что это литература, я вижу только письмо, точки разрывов, напряжения, кривые смещений, указывающих на силу аффекта. Меня также интересует и то, в какие телесные практики, более универсальные и могущественные, вписывается литература Достоевского, те моменты судьбы ее в нашей культуре, где она перестает быть всего лишь литературой, но оказывается поразительным документом телесного опыта, — а не

просто мемориалом персонифицированных идей, — который стал культурно осваиваться в имперской России XIX-го столетия.

У Достоевского можно условно выделить три типа телесности, конституирующих собой всю динамику романного пространства: *тело до-пороговое*, *пороговое* и *после-пороговое*. Существование этих тел неавтономно и может быть описано в определенной топологии, которая образуется на основании “аффектированной” геометрии катастрофической кривой: одна точка (тело допороговое) — точка ожидания, кумулятивная, свертывающая в себе множество отдельных событий (как внутренних, так и внешних), и ее ближайшее пространственное окружение — связывается колеблющейся, спазматической кривой с другой точкой (тело после-пороговое), точкой катастрофы, взрыва, припадка, “конца времени”. Эти точки не столько тяготеют друг к другу или взаимозависимы, сколько “встроены” друг в друга и действуют одновременно: предельное сжатие мгновенно переходит в свою противоположность — полное освобождение энергии, еще мгновение назад использованной для подавления всякой свободы движения. Катастрофическая кривая образуется в силу того, что между этими двумя точками существует невидимый рубеж, препятствие, “черта”, которую я буду называть, как это уже принято в литературе о Достоевском, “порогом”<sup>2</sup>. Можно определять порог в терминах “пустой интервал”, “лиминальное пространство”, “промежуток без пространства”<sup>3</sup>. Я полагаю, что будет точнее определить порог, представив его как пространство внутри пространства. Почему? Только потому, что порог не является хронологическим, но обладает топологическими качествами. Нормативное тело, — а это тело, как известно, формируется с помощью совокупности самых различных идентификаций (от психологических до социокультурных), — попадая в телесную

машину Достоевского, с необходимостью проходит по крайней мере три стадии преобразования: сначала оно сжимается, подавляется всем ему внешним, это — тело ожидающее, накапливающее энергию; затем оно становится пороговым, т.е. таким телом, которое деформировано тем, что совмещает или может совмещать в себе два вида пространств (святости и греха, животности и божественности, вины и искупления) и может быть одновременно *внутри* и *вне* каждого из этих подпространств, быть телом и допороговым, и послепороговым. Иначе говоря, тело, что образуется на пороге, всегда асимметрично по отношению к нашему представлению о нормальном образе телесности, в нем совмещается избыток и недостаток телесных сил в их неравновесном соположении.

И наконец, — это можно назвать последней стадией телесного преобразования, — послепороговое тело. Это уже такое тело, которое Антонен Арто называл “телом без органов”: тело сновидное, пре-ступное, эпилептическое, садо-мазохистическое, тело, захваченное в момент своего движения с наивысшей быстротой, предельно интенсивное, экстатическое. Кривая катастроф в сущности описывает нам путь становления послепорогового тела: от тела минимальной жизненной интенсивности до тела максимальной жизненной интенсивности, — т.е. она “показывает” нам, как преобразуется жизненная энергия, идущая от внешнего к внутреннему и от внутреннего к внешнему<sup>4</sup>.

Если же суммировать все сказанное выше, то можно заключить, что эксперимент Достоевского направлен на то, чтобы продемонстрировать нам телесный опыт, страдающий от острого дефицита адаптивных механизмов и поэтому неспособный учесть в своем становлении нормативные и жизненно важные для культуры идентификации. Но, с другой стороны, нельзя упускать из виду, что подобный опыт телесности являет собой попытку выявить новые типы тела: например, универ-

сальной нормой будет тело перверсивное, а высшей — тело святости (или юродивое). Возможен краткий итог: тело не есть тело, тело есть не то, что видимо нами в качестве тела. Тело — это множественность всех тел, которыми оно постоянно становится благодаря порогу. Тело, начинающее свое движение со все нарастающим ускорением, обретает новые качества, преодолевая порог, только преодолев его, оно изменяется, становится себе внешним. Порог действует как своего рода интенсификатор психомиметических различий, он удваивает то же самое различая. Важно понять, что порог не имеет определенных хромотопических характеристик и не может быть локализован в каком-либо из своих физических, мифических или литературных значений. Порог — не то, к чему просто движутся (и затем или преодолевают, или на чем “застревают”). Открывать себя как тело и вступать в психомиметический континуум — это значит “всегда быть на пороге”. Один порог в силах, например, сделать речь связной, артикулировать ее до голоса, который могут услышать другие, именно порог может выявлять и изменять тела, увеличивать их скорость по отношению к другим, и благодаря ему — его “следу” в теле персонажа — мы можем различать самоубийц, садистов, святых и юродивых. В противном случае весь этот громадный психомиметический материал, который представляется нам творчеством и жизнью Достоевского, так и не стал бы романами, повестями, рассказами и дневниками. Не стал бы тем, что мы называем литературой Достоевского.

Все персонажи, на которых возложена миссия “пре-ступать”, сплошь и рядом пребывают внутри сплюсченного, деформированного пространства, в неких выжидательных, кумулятивных пунктах, это — “углы”, “каюты”, “гробы”, “шкафы”, “комнатенки”, “норы”, — сравнения, часто используемые Достоевским для описания пристанищ его героев. Именно в этих пунк-

тах ожидания скапливается энергия своеволия. Ближайшее внешнее окружение — интерьер комнаты — действует как ограничивающее движение препятствие. И тем не менее эта внешняя пространственность придает персонажам форму, которую они сами не в силах для себя создать, ибо их тела таковы, что они неспособны организовать вокруг самих себя ближайшую жизненную предметность, без которой, как известно, существование вообще невозможно. Персонажи Достоевского декоративны, и, всматриваясь в их облики, мы не испытываем надежд на то, что “почувствуем” их телесную жизнь, ее автономность, ее историю. Я говорю “всматриваясь”, а это значит, что я останавливаю процесс чтения, и там, где я остановился, именно из той стоп-точки я и пытаюсь визуализировать читаемое. Нас не должна смущать мысль: а что если в мире Достоевского дисквалифицирован тот культурно высокозначимый смысл, который мы придаем понятию близости, телесной близости между человеком и другим человеком, между человеком и вещами, человеком и животными. Быть в состоянии близости с миром — это мочь коснуться. Близость определяется касанием — не столько как чисто физическим действием, сколько открытостью всего мира навстречу касаниям. Чтобы быть миром, мир должен быть означен касаниями. В мире Достоевского действует иной вид касаний, проникающая сила которых настолько велика, что от них ни один из персонажей не может найти защиты. И это вполне понятно, ведь персонажи Достоевского — это образы людей без кожи. Как только мы снимаем проблему кожной чувствительности, столь необходимой для локализации отдельного тела в пространстве и времени, мы радикально меняем статус самого касания. Ведь касание не может нарушить определенные параметры близости, которые регулируются самой кожей; *касание перестает быть касанием*, когда проникает за или сквозь кожу. Достоевский, если сказать точнее,

не ставит под сомнение касание и всю связанную с ним стратегию близости, но он отказывается признавать в коже границы телесного опыта.

Что же это такое — люди без кожи? Это прежде всего люди без индивидуального тела. Тела как кровоточащие раны, жест как надрезание раны лишены самообладания. Если придерживаться логики такого пути анализа, то легко прийти к заключению, что персонажи Достоевского представляют не людей, но скорее психомиметические аффекты. Его персонажи трансгрессивны и не могут быть локализованы в границах нормативных телесных знаков, фигур или картин. Мы признаем их в качестве “живых” лишь тогда, когда существует единый психомиметический континуум, образующийся реально с помощью тел не видимых, но аффектированных, захваченных в своем движении по отношению друг к другу катастрофической кривой, предельно внешних себе, почти марионеток. Итак, тела без кожи, тела как раны. Теперь становится понятно, почему для многих персонажей Достоевского внешняя пространственность интерьера той же комнаты играет роль своего рода кожного панциря (писатель использует другое слово — “скорлупа”), настолько сильно он сжимается вокруг них. И, подобно некоторым видам животных, эти персонажи несут на себе свой собственный дом, ибо, в противном случае, агрессивная и враждебная среда просто убьет их. Основной вопрос: как при этой гиперчувствительности, незащищенности стать бесчувственным, абсолютно защищенным?

*Движение и язык.* Персонажи Достоевского не обнаруживают телесно-пространственной устойчивости, они вибрируют, гибнут, пре-ступают, т.е. являются чисто декоративными знаками в повествовании, захваченном пафосом “великих и последних” идей; они настолько декоративны, насколько утверждают себя как определенный тип телесной практики,

правилам которой они следуют. Достоевский проявляет поразительное равнодушие к телесной оформленности не только своих персонажей, но и ландшафтов, интерьеров, вещей, лиц, фигур. Подчас кажется, что вся его изобразительная сила так и застывает в декоративности. Но тут ли следует ее искать? Все заметные изъяны декоративного компенсируются поистине уникальной способностью персонажей его романов к телесной мимикрии, способностью всегда быть Другим, ни в какое мгновение не оставаясь собой. Взаимоотражение, взаимозаглядывание, это пересечение взоров, гримас, жестов, или все эти декоративные и банальные словечки вроде “вздрагнул”, “откинулся”, “вскочил”, “засверкал глазами”, “упал в обморок”, “забился в истерике” и т.д. и т.п. и то, что движется через них — подмигивания незначай, перешептывания, бормотания, взвизги и крики, — не дают нам никакой надежды на то, что с их помощью мы сможем реконструировать пространственные образы отдельных тел персонажей. Движение персонажей скрывает их от нас как равные нам тела.

Но кто или что создает это движение, какие силы его постоянно питают? С одной стороны, можно допустить, что движение возникает из незавершенности авторской оценки (персонаж как бы еще становится по мере поиска своего места в ткани повествования, и автор ничем ему не может помочь, хотя он и составляет постоянно различные планы сюжета, комбинирует “качества” и “материю” отдельных образов и т.п.); незавершенность авторской оценки, в свою очередь, может быть вызвана и совсем другими причинами, выходящими за пределы самой литературы. Например, спешкой при подготовке рукописей к изданию (действительно, Достоевский подчас был настолько ограничен временем, что придумывал “концы” своих романов тогда, когда они уже находились в печати). Но возможно и другое объяснение, которое, однако, не противоречит сказанному, а скорее дополняет его. Движение оп-

ределяется не тем, что персонажи увиденны в своем движении, а тем, что оно присуще самому письму, его скорости, т.е. тому психомиметическому эффекту, который оно производит на читателя. Иллюзия движущейся реальности создается за счет скорости письма, от нее совершенно независимой; и скорость письма тем более возрастает, чем меньше имеется возможностей остановить развитие психомиметических событий. Письмо не движется по невидимому и жесткому контуру сюжетного плана, оно движется словно поперек ему, в каждое мгновение меняя его направление, то замедляясь, то двигаясь еще быстрее. Естественно, такое письмо “размывает” изображение. И в этом смысле оно деструктивно, так как не позволяет изображаемому индивидуализироваться в отдельные тела и ландшафты, где читатель может совершать прогулки, не утрачивая чувства повседневной реальности, в вещи, которые обладали бы своим собственным языком, покоились бы на “своем” месте и т.д. Рассказчик соблазнен возможностями своей речи, в чем-то подобной “бреду интерпретации”: “говорить обо всем”. Его речь, как ему представляется, может поспеть за скоростью, с какой свершается психомиметическое событие. Все, даже мельчайшие, отклонения, недомолвки, гримасы, остановки, перескоки дыхания стремится впитать в себя письмо. Может быть, разумно было бы предположить, что жизнь любого персонажа Достоевского определяется скоростью его описания: являясь, он исчезает.

Время письма вторгается в процесс чтения. “Быстрее, еще быстрее!” — захватить сферу чтения целиком, не дать читателю опомниться, выразить протест или сомнение; читающий, чтобы “схватить” смысл читаемого, должен двигаться в тексте, как сомнамбула. Первое, что гибнет в этом опыте чтения, это то “удовольствие от текста” (Р.Барт), которое, как известно, так зависимо от предоставляемой читателю в классической форме романа возможности прекратить чтение в любой

момент, сделать остановку, чтобы набрать дистанцию по отношению к читаемому и получить удовольствие от чтения, которое не определяется содержательными или идейными структурами повествуемого. Проза Достоевского страдает от “небрежения словом”<sup>5</sup>, но может ли она страдать от того, что составляет смысл ее существования? “Небрежение словом” — это и есть *быстрота письма*. В прозе Достоевского действуют два языка: язык I — это тот идеальный образ литературного языка, который читатель всегда имеет “в голове”, в самом тексте он “отсутствует”, или, иначе говоря, он присутствует лишь постольку, поскольку его правила нарушаются; язык II находится внутри первого языка и выявляется в непрерывной борьбе с первым, выкраивая в нем своими “неправильностями” пространство для показа работы психомиметических сил, которые не в состоянии освоить первый язык. Особое значение приобретает “неправильное” использование глаголов, описывающих положение тел в пространстве и их движение. Так, например, глагольная тавтология или глагольная избыточность текста необходима не для того, чтобы добиться как можно более точного воспроизведения физического положения тела персонажа, а для того, чтобы ирреализовать его движение психомиметическим аффектом, который его сопровождает и мотивирует. Самым важным оказывается показ динамики психоаффекта, который действует в противоположном языке направлению, разрушает визуальные формы представления движения, саму пространственность, изначально присущую языку. Приведем пример, на наш взгляд, наиболее типичный для Достоевского.

“Князь намекал на то, что Лебедев хоть и разгонял всех домашних под видом спокойствия, необходимого больному, но сам входил к князю во все эти три дня чуть не поминутно, и каждый раз сначала *растворял* дверь, *просовывал* голову, *оглядывал* комнату, точно увериться хотел, тут ли? Не убежал ли? И потом уже

на цыпочках, *медленно, крадущимися шагами* подходил к креслу, так что иногда невзначай пугал своего жильца. *Бесперывно осведомлялся*, не нужно ли ему чего, и когда князь стал ему наконец замечать, чтоб он оставил его в покое, *послушно и безмолвно оборачивался, пробирался обратно на цыпочках* к двери и все время, пока *шагал, махал руками*, как бы давая знать, что он только так, что он не промолвит ни слова, и что вот он уж и вышел, и не придет, и, однако же, через десять минут или по крайней мере через четверть часа являлся опять (выделено мною. — В.П.)” (“Идиот”)<sup>6</sup>.

Для описания почти любого движения персонажа Достоевскому требуется ровно столько словесных образований, чтобы они могли ирреализовать это движение как конкретное физическое действие и перевести его в психомиметическую динамику, не визуализированную в языке и не обладающую ни конкретным пространством, ни временем; глаголы скапливаются вокруг предполагаемого действия и мешают друг другу выразить его адекватно по отношению к телу, которое его совершает или пытается совершить; и даже если предположить, что они обозначают собой определенные фазы движения, так сказать его микротекстуру, получаемую наподобие замедленной съемки, то и по ним читатель не в силах воссоздать, если бы захотел, сложный рисунок движения. Надежды напрасны — из этих глагольных форм не составить логику реального движения, поскольку она определяется не логикой самого языка, а скорее психомиметической реакцией рассказчика на его употребление. Глаголы указывают на движение тела Лебедева по отношению к князю, но не индивидуализируют его ни психологически, ни в пространстве и времени. *В мире Достоевского отдельное тело не имеет своего собственного психологически мотивированного жеста, позиции или движения*. Другими словами, язык II является реактивным языком, он занят только собой и не в силах представить никаких конк-

ретных свидетельств в пользу индивидуально выраженных тел, совершающих движения. Более того, Достоевский в своих описаниях движения персонажей не видит, что он сам описывает, он только показывает, что эмоция “любопытство” определяется некоторой скоростью перемещения тела Лебедева в пространстве ею же создаваемом, именно она сцепляет ряд глагольных форм, которые, будучи неадекватными никакому реальному движению тела, тем не менее создают психомиметический эффект переживания тела, захваченного навязчивым стремлением вызвать в Другом встречное движение и тем самым снять эмоциональное напряжение психомиметическим событием. Скорость языка II неизмеримо выше, чем конкретное, психологически адекватное движение персонажа, которое мы встречаем в общепринятом литературном и жизненном опыте. Язык II, если быть еще более определенным, принуждает реальность к исчезновению в особом типе скорости, которая не получает локализации через определенных носителей (тела персонажей не выражают ее), ибо она не принадлежит ни отдельным персонажам, ни разнообразным типам их сюжетных действий; эта скорость — скорость “живой” множественности, где персонажи, попадая в область действия психомиметической кривой, теряют свои очертания, перестают быть автономными, себе довлеющими сознаниями и телами, и эта скорость просто удивительна, раз она, растекаясь в языке I, искажает его до лепетания, всхлипов, криков.

“Безумный”, “неправильный” язык II, который отличается “небрежением словом”, получает у Достоевского мощную поддержку в спонтанной рецептивности плоти. Этот язык в виде всех своих миметических знаков проявляется на подвижной и тонкой паутине рассказа как язык самой плоти, и нет никакого пусть даже мельчайшего сдвига, дрожания, порыва, звука, чтобы они тут же не были высказаны, сцеплены с текущим

рядом вербальным потоком и не получили ту необычную быстроту, которой им не доставало, чтобы указать на собственное присутствие. Чего здесь нет, так это особого нормативного метаязыка, наблюдающего за каждым шагом персонажа, как если бы он был пациентом клиники. Только такой персонаж мог бы нести ответственность за то, почему в той или иной ситуации стало возможно появление языка II, и тут же означивал бы собой его границы и смысл. Но метаязыка у Достоевского не найти. Конечно, можно поступить иначе: вообще не принимать во внимание существование письма и его времени и представить язык простым средством передачи идео-логических и нравственно-дидактических содержаний. Можно подменить проблему логики психомиметической проблемой идео-логики, что означало бы отказ от исследования неуловимого, невидимого слоя, который замаскирован “клиникой” и обречен скрывать свою силу до тех пор, пока идеологика, многократно психологизированная все новыми и новыми поколениями исследователей Достоевского, не превратится в ничем не опровержимую очевидность. Ну а если вначале было не слово и не идея, а желание, *желание быть во-плоти?* Избыточность желания — неоспоримое свидетельство жизненного и творческого опыта Достоевского. Во многих его пассажах даже невооруженным глазом заметно это напряжение плоти, это почти безумное эротическое воодушевление, которое ведет руку писателя: здесь действуют силы того, что я называю “избыточностью желания”. Желание не может исполниться лишь потому, что оно не имеет предметной наполненности, оно смещено, перверсивно, это — желание в стадии предельной интенсивности, “пожирающее” все другие, ему противоположные, — конечные, “исполняемые”. Для героя “Записок из подполья”, например, нет выбора, его становление как “идеи” возможно лишь в иной форме существования — *животной*, и это превращение *реально*. Поэтому пре-

одолеет стену — это обрести такое психомиметическое ускорение, которое нельзя получить, оставаясь в пределах антропоморфного хронотопа, а это значит — стать мышью, не соблюдающей правил стены (2+2=4), делящей мир на верх и низ: на мир нормальной телесной практики, управляемой сознанием и наукой, ясными артикуляциями и движением, и практики ненормативной, оттесненной в подполье, подавленной, зажатой, где формируется все тот же “неправильный” язык открытой плоти, способной к самым удивительным становлениям. Только став мышью, можно проникать в нечеловеческие миры и постигать, что значит быть “человеком”.

Я перелистываю страницы “Двойника”, “Записок из подполья” и говорю себе: так писать может только мышь, в полном и отчетливом сознании той интенсивности письма, которая необходима для того, чтобы все это было написано мышью, “усиленно сознающей мышью”. Говоря об этом иначе: когда мы читаем, реальность изображаемого отходит на второй план, она становится расплывчатым, подвижным фоном с редкими проблесками света на вещах, лицах, в оборванных диалогах; на первом же плане оказывается движение самого письма, которое мечется и снует вдоль и поперек рассказа. Реальность изображаемого смещена в письмо, и нет никакой надежды, что она может хоть как-то пробиться сквозь этот мрак глубокой норы.

*Событие.* Что может означать для нас сегодня выражение “быть Достоевским”? Это словечко “быть” несколько мешает нам своей неопределенностью, оно словно и не относится к когда-то жившему человеку по имени Достоевский. Быть как все, быть — это значит существовать, но не только; это еще и быть в самой жизни, проживать ее, т.е. проходить все те органические стадии жизни, какие проходит всякий че-

ловек от рождения до смерти. Все это так. Но нам интересно нечто иное. Ведь что значит “быть Достоевским”? — не быть ли это “приговоренным к смерти”: последние мгновения жизни, пережитые писателем на Семеновском плацу; не быть ли это “эпилептиком”: рваная частота припадков, глубоких потерь памяти, все это “бытие в смерти”, угрожающее общим психическим расстройством; не быть ли это “сновидцем”: снова и снова обнаруживать себя в качестве сновидных единств — то чудовищных, то лучезарных, наполненных счастьем и покоем, видеть в знаках сна особый тип реальности, более подлинной, чем какая-либо другая; наконец, не быть ли это “игроком”, чья страсть к обладанию случайностью мгновений столь навязчива и разрушительна? Но и это не все: следует знать, как быть автором, должником, преступником, пророком. Множество “быть”, на которые распадается духовный и жизненный опыт Достоевского, не могут быть развернуты в отдельные и соподчиненные друг другу хронологические порядки жизненной истории. Конечно, они достаточно легко датируются, но их внутреннее время непредставимо через дату, объективность документа или свидетельства.

История жизни не может “течь” по линии непрерывного изменения, “прогрессивного развития”, где рождение всегда в начале и — великая тайна, а смерть — это триумф; она не повторяет линию времени объективной истории, а скорее, именно благодаря этим “быть”, предстает как плоскость причудливой карты, рассказываемой маршрутами необычных переживаний времени, резонирующих, повторяющих, но не отменяющих друг друга. Мы видим, что в этой жизни все события совершаются одновременно, и она распадается на биографические фрагменты, которые Ролан Барт называл “биографемами”. Биографема — это частичный объект, он существует как бы вне хронологического времени, поскольку обладает своим собственным

пространством и временем, несводимым к другому, и существует перед нами подобно тому, как могут существовать искореженные, деформированные остатки какого-то органического целого после катастрофы. Биографемы, а мы их встречаем в жизненном поведении и текстах Достоевского, ничему не обязаны своим существованием, кроме как тому, что их непрерывно смещает и умножает, — смерти. Другими словами, они открываются для нас как “материально” зафиксированные в жизненном пространстве Достоевского и становятся видимыми лишь постольку, поскольку в них все время происходит нечто для нас невысказанное и невозможное — переживание смерти. Эти “быть” вовсе не определяются как знаки неизменности времени существования, в котором человек живет своей жизнью, напротив, они образуют карту *жизни вне жизни*. Возможно, то, что мы называем жизнью Достоевского, и есть это одновременное сосуществование подобных психомиметических состояний, в которых отсутствует субъективность, т.е. инстанция автономного, себе довлеющего “я”, которое могло бы суверенно распоряжаться психическим и культурным содержанием этих состояний, могло бы ими манипулировать по своему вкусу, то отбрасывая за границы жизни, то призывая обратно. Биографемы открывают нам иное отношение ко времени, иные типы длительности, которыми мы пренебрегаем, считая их несущественными, — следовательно, открывают нам совершенно иное отношение к смерти, больше уже не существующей в органически проявленных боли и страхе физического конца, а распыленной в пределах самой жизни, каждое мгновение прерывающей ее ход, но остающейся невидимой.

В рукописях Достоевского можно найти два “формульных” высказывания, которые, как мне кажется, позволяют нам уточнить содержание словечка “быть”. Первое:

“Что такое время? Время не существует; время есть цифры, время есть: отношение бытия к небытию”<sup>7</sup>.

И другое, менее кантовское, но дающее краткий комментарий к первому:

“Бытие только тогда и есть, когда ему грозит *не бытие*. Бытие только тогда и *начинает быть*, когда ему грозит *небытие*”<sup>8</sup>.

Итак, бытие есть и только тогда и *начинает быть*, когда ему грозит небытие. Время — подвижный, но глубоко условный, можно сказать, чисто внешний зазор, каким помечается существование-в-отсутствии, на переходе, на пороге бытия и небытия. Время органическое, в котором мы рождаемся, стареем и умираем, время календарное и время истории, в которых жизнь размещает свои видимые формы, — это время мало интересовало Достоевского. Ведь статус бытия таков, что оно, чтобы быть, должно принять на себя все признаки небытия; быть во всей полноте существования — это не быть, являть собой отсутствие, разрыв, трещину в структуре видимого, органоподобного, того, что называют жизнью. Подлинное бытие располагается за пределами каких-либо прямых оппозиций, чье общее строение определяется жизнью-смертью, оно, напротив, размещается в некоторых особых временных длительностях, которые не имеют мер календарного или исторического времени. Там, где этот зазор временности становится бесконечно малым или совсем исчезает для глаза внимательного наблюдателя, пространственно-временной континуум жизни эвклидова типа — жизнь в трех измерениях — деформируется, распадается на отдельные фрагменты смертного, сновидного, игрового или эпилептического, порождая сложный топологический образ жизни. Достоевский был захвачен этой страстью к бытию как небытию, он превосходил, преступал черту, которая оберегает время жизни и не позволяет с ним экспериментировать, захватывать в длительность и, следовательно, присваивать. Члены оппо-

зиции смещаются: бытие не есть небытие; они сцепляются в чем-то третьем и не существуют без него и до него; это третье есть событие — мгновенная (частичная или полная) остановка времени. Эксперимент Кириллова у Достоевского выявляет значимость полной остановки времени и перехода в ничем не ограниченную длительность как высшее состояние бытия. Там же, где актуализуется субъективность в лице обособленного от других “я”, не может произойти события как длительности, события как события; “я” и длительность, рассекающая время, не могут совпасть в какой-либо точке бытия: если утверждается победа одного, то исчезает другое. Невозможно войти внутрь мгновения события, невыполнимо сознательное усилие понять, что со мной происходит в тот момент, когда я “застреваю” в особой длительности. Длительность — это то, что открывает нам опыт смерти в квазипространственно-временной развертке, и она может быть смертью самой мельчайшей, менее или более “мгновенной”, в зависимости от интенсивности переживания, но всегда останавливающей порядок времени, который с таким трудом создает и удерживает субъективность. Нигде не найти у Достоевского даже намеков на психологизацию опыта длительности (под запретом находятся высказывания типа: “Я переживаю эпилептический припадок, смерть, преступление...”), как не найти описаний смерти изнутри сознания умирающего (в отличие, например, от Л.Толстого, на что указал М.Бахтин). Если язык и в состоянии выразить тот тип длительности, о котором здесь идет речь, то он выражает его совершенно безлично. Быть — это значит: играть, преступать, безумствовать. Инфинитивы подчеркивают незавершенность действия события, которое как бы сбывается не сбываясь и длится в ином горизонте времени, ускользая к таким слоям жизненного опыта, какие мы не в силах ни учесть, ни тем более познать. Когда мы говорим, например, “смеркается” или “светает”, мы

лишь констатируем некие состояния внешнего мира, которые являются для нас событиями, включающими нас, но к нам они безразличны и нейтральны; мы внутри них, но и вне, поскольку можем их наблюдать и выражать через язык. Но если мы попадаем “внутри” этого внешнего, предельно внешнего события, то мы “светаем” или “смеркаемся” и теперь уже знаем это событие не как событие астрономического или обыденного ряда; оно захватывает нас в свою длительность, и мы, чтобы быть им, меняем свою природу: то насыщаемся светом, то медленно гаснем, становясь световыми корпускулами, движущимися в мировом пространстве.

Событие всегда уже “есть”, оно — чистое явление, не соотносимое ни с каким его деятелем. Другими словами, оно не располагается где-то между двумя крайними терминами и не соединяет их благодаря связке существования, оно предшествует, предваряет, открывает горизонт для всего, что может произойти, оно и есть это “между”. По выражению Хайдеггера: “Событие... невозможно представить ни как случай, ни как историческое событие. Нет ничего иного, к чему должно восходить событие, из чего его надо еще как-то объяснять. Событие не есть проявление (результат) чего-то иного, но то проявление (про-явление), в котором впервые только и дана возможность какой-то “данности”, в котором еще нуждается и само “бытие”, чтобы в качестве наличия стать самим собой”<sup>9</sup>. В порядке иллюстрации своей мысли Хайдеггер приводит отрывок из “Озарений” А.Рембо. По нему легко засесть ритм события:

“Есть птица в лесу, чье пение вас останавливает  
и заставляет вас покраснеть.  
Есть на башне часы, которые не отбивают время.  
Есть овраг, где скрываются белые звери.  
Есть собор, который опускается в землю,  
и озеро, в котором вода поднялась.  
Есть небольшой экипаж, оставленный на лесосеке,  
или быстро катящийся вниз по тропе и украшенный лентами.  
Есть маленькие бродячие комедианты, что видны на дороге

сквозь листву на опушке леса.

Наконец, есть кто-то, кто гонит вас прочь, когда вас мучают голод и жажда”<sup>10</sup>.

В этом бесконечном рефрене “есть” (П у а), обнаруживается место сбывания события; эти “есть” развертывают в себе бытие, идут ему навстречу, пересекают, проходят сквозь, оставаясь его неизменными и незавершенными состояниями: бытие устремляется в событие и там обретает свою истинную топологию. Хайдеггер стремится акцентировать неизменность и всеприсутствие бытия в событии. Событие открывает бытие, дает ему быть, но не дает свершиться в самом событии и тем самым спасает его от гибели и катастрофы. *Событие открывает длительность бытия, освобождая его из-под власти времени.*

Чтобы вновь приблизиться к Достоевскому, поразмышляем немного над таким событием, как “дыхание”, — и не только как над физиологическим процессом, определяемым работой легких и смещением диафрагмы. Не следует ограничивать анализ поэтической метафорой (“дыхание гор”, “дыхание моря” и т.п.). Напротив, необходимо опознать в дыхании событие, проходя через которое любая жизненная событийность претерпевает “дыхательное” изменение. В блестящем анализе Выготским новеллы Бунина “Легкое дыхание” мы найдем действие события дыхания. Мы могли бы сказать, выражая загадочный смысл новеллы в стиле свободного стиха Рембо:

“Есть легкое дыхание, которое рассеивается в мире,  
в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре”<sup>11</sup>.

Материал новеллы в естественной последовательности жизненного события геометрически представляет собой прямую линию. Когда же этот материал развертывается в поэтическом опыте, тогда начинает сбываться событие легкого дыхания. Выготский строит два

плана действия новеллы: в первом события разворачиваются как трагическая история юной девушки (соблазнение), во втором (назовем его имманентным планом) неожиданно открывается топология события “легкое дыхание”, и под ее давлением все события, до этого соединенные обычными причинно-следственными связями, нарушаются; повествование, замечает Выготский, “прыгает то назад, то вперед, соединяя и сопоставляя самые отдаленные точки... переходя часто от одной точки к другой, совершенно неожиданной”. И только кривая, которая соединяет все эти точки и руководит ритмом новеллы, кривая легкого дыхания, определяет и по сути дела создает внутренний мир юной девушки, тот имманентный план событийности, который может быть пережит читателем и явлен как событие. Смерть не завершает события, событие легкого дыхания и физический факт смерти не совпадают в новелле. Легкое дыхание девушки обречено погибнуть в этом мире. Я хочу сказать, и это прекрасно показал Выготский, что не физический факт смерти юной девушки создает настроение, а то, что сама новелла представляет собой (по своим квазифизиологическим характеристикам) событие легкого дыхания. Или, иначе говоря, читающий вступает в событие благодаря собственному чтению, которое движется по канве рассказа в ритме легкого дыхания; событием является не то, что произошло в новелле с юной девушкой, а тот тип дыхательной практики, который, когда мы читаем, создает особую атмосферу горечи и утраты, осквернения чистоты и невинности и т.п., и благодаря этой дыхательной ритмике — до всякого бытия, до самой девушки и ее смерти — появляется событие как чистая форма для всякой событийности, и именно она определяет, состоится ли рассказ или нет. Легкое дыхание — это кривая, которая имманентна самому действию чтения, и ее динамика открывает для читателя мир особой длительности — бытия во времени, но уже внутри: где нет более некоего

“я”, а есть лишь волнение дыхания, и оно никому не принадлежит, но раз кто-то встречается на его пути, на пути этой кривой жизни, он сам становится легким дыханием.

Следует повторить, что событие предваряет бытие и небытие, оно всегда “между”, оно длится и никогда не завершается в своей длительности. Всякое завершение есть катастрофа, полная остановка времени. Не завершаясь, но всегда готовое завершиться, исполниться, событие наращивает вокруг себя нарративную ткань из разнообразных символов и их интерпретаций, картин и сцен. Вне этого оно остается судьбой, случайностью катастрофического мгновения, антиэнергией (нелепый случай, который прерывает жизнь, бедствия, которые обрушиваются, предсказание, которое исполняется). Событие — это вечная угроза, жало, поражающее жизнь, но эта угроза и делает жизнь жизнью. Событие предельно интенсифицирует опыт жизни. Всякая же попытка остановить его действие в определенной хронологической точке, найти ему объяснение в нарративном плане или в серии биографических фактов с присущей им причинной связью оказывается в конечном итоге все той же попыткой заместить кривую жизни линейностью объективированной истории. Вот почему фраза “22 декабря 1849 года Достоевский пережил событие, которое радикальным образом изменило всю его будущую жизнь” не может считаться событийно релевантной. Как не может считаться событийно релевантным вопрос о том, когда началась болезнь Достоевского и в какой зависимости от смерти отца или его убийства она находится. Какое событие-травма вызвало ее, если поставить под сомнение, как это сделал Фрейд, ее наследственный характер? Жало в плоть — когда, где, при каких обстоятельствах? Однако мы не имеем полной клинической истории болезни. Это — область исторического молчания, зияние в архиве, которое не могут

восполнить ни многочисленные и противоречивые свидетельства современников, ни их стыдливые намеки, ни ложные аналогии, ни материалы и гипотезы современных биографий писателя. Событие болезни *есть*, но его клинического факта не существует, и даже если бы он существовал, все равно событие растекается “между” и открывается не иначе как в том, что от нас закрыто: во внутренней длительности припадка, оставляющего текущее время повседневного опыта. Никто, конечно, не вправе отрицать значимость исторических реалий (документы семейной хроники, генеалогию рода, материалы судебных расследований, знаки недуга, доминирующую идеологию общих социальных и политических процессов эпохи, в которой жил писатель и т.д.), тем более ставить под сомнение ценность вновь открытых документов. Но, как показывает опыт последних исследований, касающихся неясных сторон биографии Достоевского, даже самый достоверный факт может быть оспорен. Это вечно отыскиваемое, решающее свидетельство, которое разом могло бы прояснить все темные места в истории жизни и отрезать многих, упорно грозит полным несуществованием. И все попытки представить хронологический факт в качестве биографического, даже приписать ему событийное измерение вполне сродни желанию дать историю жизни так, как она “действительно была”, — навязчивый образ историзации жизни вплоть до мельчайших деталей. Невыявляемость события есть знак того, что любая история жизни как целого пребывает органичной самой себе и не позволяет внешнему служить ей законом.

*Время события.* Романное и жизненное пространство Достоевского лишено непрерывности, — пороговое, экстатическое, в нем не отыскать эпических оснований, поэтому время истории никак не удерживается в нем, не дублируется, — это простран-

ство без биографической и исторической памяти. Время, которому Достоевский склонен — возможно, не всегда осознанно — придавать смысл, то устремляется к сверхбыстрому протеканию (календарное), то к протеканию невообразимо тягучему, сверхмедленному (остановки действия в диалогах, нарастание слухов, сплетен, бормотания и сновидения)<sup>12</sup>. Достоевский не чувствовал объективное время, зато он обладал удивительным пониманием различных видов временных длительностей, которые не определяются хронологическими мерами или ритмами. Понятие длительности в данном контексте может быть определено как психомиметическое переживание времени, а не его объективное представление в хронотопическом образе. Эти длительности могут быть различными, но важно с самого начала указать на их главное качество: за счет сил психомиметического переживания они прерывают движение объективного времени, в котором мы существуем как смертные существа. Практически любая длительность — это “остановка времени”, или точнее — пересечение общего потока времени: в точках пересечения и появляются такие переживания времени, которые несводимы к самому времени.

Почему необходимо введение понятия длительности? Во-первых, потому, что в мире Достоевского отрицается субстанциальная значимость прошлого и будущего, характерная для объективной временной схемы. Нельзя сказать, что и настоящее получает какое-либо определенное значение: оно образуется, распадаясь на разнообразные длительности. В одном случае настоящее может определяться длительностями, которым присуще сверхмедленное становление события, когда время, которое свершается “здесь” и “сейчас” может стать полной остановкой всех возможных времен и получить статус вечности. Настоящее, за которым так усердно охотится писатель, представляет собой поле битвы за время вечности, так как Достоевский постоянно предприни-

мает попытки захватить вечность в самой мельчайшей единице временности (длительность — это следствие подобных захватов времени) и тем самым прервать объективное время истории и биографии. Вечность оказывается бесконечно длительным переживанием мгновения настоящего. Во-вторых, Достоевский отрицает как нравственно не обоснованную саму возможность проектирования будущего. Будущее, как и прошлое, подвергается строгому запрету, оно замещается сновидными образами вечности. Существенны и *реальны* только мгновения настоящего, — все эти неустанно повторяемые психомиметические знаки “здесь”, “вдруг”, “сейчас”, “неожиданно”, “незначай”, “случайно” и т.д., — и некий ускользающий фон вечности (“конца времени”), на котором они то вспыхивают, то исчезают.

Возможно, как это было отмечено А. Жидом, рембрандтовская светотень способна по аналогии открыть нам адекватный образ соотношения мгновения и вечности в мышлении Достоевского<sup>13</sup>. На фоне того, что проступает на живописной поверхности в качестве приглушенного, как будто утомленного света, проглядывают световые мгновения-блики, и в них-то и открываются знаки вечности, знаки абсолютно чистого света. Если мы продолжим размышление над этим образом, то приддем к еще более важным выводам. Колебание световых бликов, никогда не переходящее у Достоевского в освещенность места действия и персонажей, особенно интелесно, так как рассказчик не обладает своим собственным источником света и, подобно романному персонажам, все время пребывает в полутьме. Световой импульс падает на изображаемое не со стороны рассказчика, а напротив, возникает совершенно случайно в мире, где освещенность всегда стремится к нулю и является вынужденным средством изображения. Мир Достоевского не освещен, и понятно почему: ведь освещенность несет в себе вполне определенную угрозу — она уничтожает эффект светового импульса и в ко-

нечном результате нейтрализует восприятие чистого света. Другой довод: освещенность — это среда, в которой выявляются тела, их позиции, жесты. Меняя освещенность в тех пределах, в каких она может существовать, но не меняя самого освещаемого пространства, мы можем добиться определенной четкости изображения. Однако в том случае, когда мы отказываемся от освещенности как начальной нормы всякого изображения и превращаем пространство жизни или романа в битву за свет, структура как жизненного, так и романного пространства резко меняется. Мы уже не можем исходить из определенных трансцендентальных норм чувственности, но должны отныне следовать логике этого спорадически освещаемого пространства, формируемого благодаря взаимодействию света, который в нем “отсутствует”, и тех бликов-мгновений, которые указывают на его “присутствие” в том, что стремится к мраку. Собственно, световые блики — это и есть знаки особых длительностей, могущие как наполниться психомиметическим содержанием, так и остаться пустыми.

Не только романы, но и письма, дневники, записные книжки Достоевского выдают это пренебрежение будущим со стороны того, что свершается и ускользает каждое мгновение. Настоящее, или то время, которое возникает перед нами, указывая на себя, заполнено тем, что я буду называть дейктическими событиями, т.е. событиями, словно говорящими нам: “Вот оно, здесь; и может быть только так, как в это мгновение, открытое по отношению ко всем другим, ему равным”, — дейктическое событие указывает само на себя и не требует никакой интерпретации в момент его восприятия. Настоящее постоянно дробится на бесконечно малые единицы и оказывается ловушкой для любых исторических времен, подобно тому, как тьма, полумрак и другие виды затемнения пространства получают статус идеальной среды, способной выявить свет любого слу-

чайного мгновения. Будущее, если оно и возможно, то только как сила, которая случайным образом связывает мельчайшие мгновения настоящего в одной точке, вовлекает их, действуя центростремительно, в воронку вечности и, следовательно, исполняет. Но разве можно считать будущим временем то, что, свершаясь, отнимает у нас само время и его завершает? Геометрия того, что Жид удачно назвал “водоворотным движением”<sup>14</sup>, дает нам картину структуры настоящего и его невидимых сил; именно она отрицает значение трансцендентального плана истории и тем самым заинтересованность Достоевского в познании логики будущих событий. Опыт жизни и произведения не открывался Достоевскому в рефлексивной реконструкции прошлого через настоящее и будущее. В этом не было никакой необходимости, так как логика времени для него была замкнута на себя: время, свершаясь, себя уничтожает. Вот почему весь опыт времени для Достоевского собирается из множества разнокачественных по своему протеканию событий длительности: ведь в каждом из них свершается страстно желаемое — остановка времени.

В отличие от биографической и исторической традиции Запада, где всегда присутствовало некое вспоминающее и проектирующее себя в будущее “я” (это заметно не только в Новое время, но уже и по хроникам)<sup>15</sup>, Достоевский не создавал детерминистских версий событийности и не пытался с их помощью обозревать движение истории, размещая цели преходящего и вечного в едином трансцендентальном замысле. Чувство “объективности” времени у Достоевского ограничивается удивительно изощренным чувством одновременности всех возможных и невозможных событий, причем, что, на мой взгляд, особенно важно, эти дейктические события-мгновения не располагаются для него в пространстве, как полагал Бахтин, но внутри самого времени: рассекая его, даже взрывая, они создают особые, не сводимые друг к другу пространства-длитель-

ности, не порождая ни нового времени, ни нового пространства. Личностное, индивидуальное становление осуждалось Достоевским: он часто использовал термин “обособление”, чтобы пометить разрыв между отдельной, замыкающейся на себя индивидуальной жизнью и нравственно-целостными основами народной жизни. План истории, независимый от нравственно-религиозного выбора, ставился им под сомнение. Для него была чужда мысль о линейном развитии времени истории как времени цивилизации. Эта мысль для Достоевского тем более абсурдна, что для него существует евангельский первоисточник, завершивший в одном образе страдания и спасения все события мира; Достоевский постоянно размышляет о том, откуда могла возникнуть эта навязчивая потребность в выказывании своеволия, обособлении человеческого “я” перед лицом высшей нравственной силы, воплощенной в образе Христа. Поэтому не стоит удивляться тому, что катастрофический спазм повседневной событийности, которого Достоевский постоянно, в каждое мгновение ожидает, понимается им не столько как конец этого мира, сколько как действенная мощь евангельского канона, превосходящего все меры человеческого времени.

Событие катастрофическое (в отличие от дейктического) несет в себе “конец времени” и, конечно, не может быть освоено рассказчиком в качестве дейктического. Балансируя в потоке рассыпающихся мгновений, рассказчик безуспешно пытается их упорядочить, совместить, одни отбросить как ненужные и несущественные, другие, напротив, выделить, удержать в памяти в качестве решающих и несущих смысл повествования. Казалось бы, это естественно для классической формы романа. Но что если предположить иное: рассказчик Достоевского лишь делает вид, что стремится укротить поток событийности, ибо этот поток не может быть понят в принципе, так как нет субъекта, который смог бы понять его временную и смысловую логику.

Чем же чреват отказ мыслить событийность в линейном порядке времени? Устранить настоящее как переходное время между прошлым и будущим — это, в сущности, означает разрушить органический тип телесности, ту уникальную телесную ткань, которая связывает собой вещи и события прошлого с будущим, и, следовательно, разрушить память (способы закрепления прошлого опыта, навыки), это значит отказаться от непрерывности культурной традиции, так как такая глубинная память развивается не столько через сознание (и не зависит от ее “сознавания”) или корпус святых текстов, сколько через историю тела. Память — это история тела, а не история “сознания”.

Достоевский выводит из-под власти объективной схемы времени настоящее, оно для него не является переходным состоянием временности и не определяется более как совокупность событий, одни из которых все время становятся прошлыми, а другие — будущими, как бы расщепляя собой временность настоящего, не давая ему возможности стать собой, — свободным от террора будущего и прошлого. Настоящее обретает знаки сверхценного времени, поскольку оно — негатив вечности, времени События с большой буквы (“пришествия Христа”), которое безразлично ко времени будущего или настоящего. Мгновения настоящего не синтетичны, они образуют скопления событий, но не “слипаются” в ком, не исчезают друг в друге, а скорее вибрируют, колеблются, распадаясь на все более мелкие и неприметные. Но сквозь любое из них может проступить вечность — великая длительность бытия. Время настоящего — это время пористое, дырчатое, оно существует за счет непредвидимости всякого последующего мгновения и его невидимой корреляции со временем, которое отсутствует и тем не менее всегда дано, — со временем вечности. Линейный ход времени остановлен, и ни одно из мгновений настоящего более не превращается в мгновения прошлого или будущего, они

пойманы в ловушку вечности и определяются ею как единым континуумом становления любого времени. Вечность — не время, это форма для любого вида времени, или чистое бытие времени, которое ни в каких своих моментах не соотносимо со способом человеческого переживания времени. Именно это и не позволяет сформироваться единому трансцендентальному источнику времени — субъективности, связывающей текучие мгновения причинными законами.

Время События



Временной срез, который мы обозначаем как время События (вечное настоящее), накапливает разнообразные микрочастицы энергий события. В непосредственном наблюдении они даны лишь как знаки, помечающие пористость, дырчатость и удивительную пластичность самого пространства, в котором эти энергии пульсируют, никогда не свершаясь. Однако можно заметить, как постепенно разворачиваются векторы центростремительных сил, готовых завершить свой в последующем головокружительный бег в любом из мгновений настоящего. Для наблюдателя, который находится внутри, это время течет бесконечно медленно, поскольку каждое из мгновений времени, которое он переживает, делится на все более и более мелкие, мельчайшие мгновения. Делясь, это время не исполняется — оно не переходит ни в прошлое, ни в будущее. Здесь происходит нечто подобное замедленной киносъемке, где предельная быстрота отдельных кадров дает (для

внешнего наблюдателя, располагающегося в календарном времени, или времени истории) медленное, почти застывшее в себе время события, бесконечный и замедляющий себя повтор одного события другим. Мы видим постепенное, медленное развитие основной сюжетной линии, когда главный герой еще пребывает в этом пространстве в виде кумулятивной точки и поле его психомиметической реактивности на накапливающуюся действительную событийность только формируется (слухи, сплетни, бормотание, крики, отзвуки будущих гостинных скандалов). Но вот он начинает движение, и его захватывают токи многообразных психомиметических реакций (собственных и чужих), он втягивается в нарастающий ритм, кривая катастрофы набирает мощь, и ее амплитуда охватывает собой уже все, даже самые мельчайшие и, казалось, не имеющие никакого значения события. Мгновения настоящего получают ускорение — это именно тот вид быстроты, который достигим только благодаря силам вечности. На глазах читателя происходит стирание романной реальности.

Давно замечено, что никто из романских персонажей Достоевского — ни сам автор, ни его многочисленные заместители (“свидетели”, “летописцы”, “рассказчики”) — не владеет логикой разворачивающихся событий: событие накладывается на событие, дробится еще на множество событийных серий, которые как будто поддерживают друг друга, постоянно комментируют и поясняют, но вместе с тем еще сильнее запутывают общий ход сюжетного развития (детективная интрига не спасет). Если и есть логика событийности, то она не может быть открыта в некоем трансцендентальном плане происходящего. Событие, которое грядет и одновременно таится в происшествиях, скандалах, слухах, нигде не выявляет себя в форме логической откровенности сюжетного или исторического времени. Любое возникающее недоразумение, любая случайность, появляющаяся неожиданно в поле интереса хроникера или рассказчи-

ка, обязательно фиксируется, обосновывается и включается в общий план сюжетного времени, хотя ни в малейшей степени не проясняет его. Ведь история должна рассказываться, интрига раскручиваться, персонажи погибать — такова логика наррации, без которой нет романа. Но поскольку романский план оказывается пассивным средством познания, то “большая логика” наррации все время нарушается, и ее заново, по мере расщепления всех этих мельчайших событий-мгновений, надо переделывать и изменять, исправлять и дописывать. Другими словами, план произведения у Достоевского не имеет ничего общего с трансцендентальной схемой причинности, которая одна и могла бы управлять движением событийности. Более того, этот план, сами процедуры планирования, чему Достоевский уделял столько времени, являются имманентными тому, что свершается случайным и непредсказуемым образом. Поэтому план все время изменяется в зависимости от ценности каждого мгновения и его проекции на другие, ему подобные. Любая непредвиденная случайность в ходе развертывания всего горизонта событийности дает мгновенную перестройку плана, и тогда хроникер из одного микрособытия попадает в другое, потом в третье, потом снова в первое, но уже изменившееся благодаря непрерывности общего процесса расщепления событийности. Но, что самое главное, эти микрособытия не уничтожают друг друга, они рядоположены, проникая далеко за пределы ими отмеченного события, и ни одно из них нельзя избрать в качестве центрального, проективного для всех других. Хроникер крутится, как волчок, стремится успевать повсюду, но не успевает, стремится опередить, но не опережает, любое событие для него — это всегда событие *post festum*, у него и в мыслях нет того, чтобы зацепиться за отдельное событие или серию событий, ввести их в трансцендентальный план, который бы помог упорядочить, отфильтровать события, построить их логику. Поэтому событие, во всей полноте

своего катастрофического свершения, никак не может свершиться, а лишь свершается; в своей событийной неподвижности оно неизменно и нейтрально, оно словно независимо от этих делящихся мгновений настоящего и никак не выказывает себя в дейктическом горизонте. Вместе с тем это событие “живет” в случайности взаимодействующих и повторяющих друг друга мгновений, образуя то, что мы, вслед за А. Жидом, называем катастрофической кривой. Она действует в мире Достоевского имманентным образом.

*Солнце эпилепсии.* Вероятно, начиная с Гоголя, русская литература впервые встречается с опытом безумия и начинает говорить на языке этого опыта, не испытывая никаких затруднений. Громадный психомиметический материал, до этого неведомый, широким потоком вливается в литературу, где обретает новые средства изображения, которые постепенно расшатывают господствующую литературную норму. Можно сказать и так: в литературе Достоевского безумие не осознается как клинический опыт, нарушающий норму поведения: *безумие говорит о себе на своем собственном языке и осмысливается в имманентной ему самому логике.* Литературное произведение не вырабатывает особой дистанции по отношению к безумным поступкам действующих в нем персонажей, оно не нормализует клинический материал, не вырабатывает средств защиты против проникающей силы языков безумия. Напротив, безумие без потерь влетает в само произведение и получает статус литературной нормы. Классическая романная форма (под которой обычно понимают литературное произведение) распадается, она не может выдержать давление со стороны этих многочисленных языков безумия. И это понятно, поскольку языки безумия, резонируя друг с другом, всегда подвижны и скользят в романной ткани, не требуют для себя внешней им литературной формы и

отвергают все, что может быть навязано им извне в качестве таковой. Но это не означает, что языки безумия получают возможность говорить прямо от себя, минуя литературные и языковые средства, уже выработанные культурой, — они изменяют, но не минуют их. Достоевский не ограничивается тем, что просто вводит в литературу языки безумия, одновременно он создает определенную психотерапевтическую технику, которая успешно использует всю мощь безумного поведения и речи для преобразования принятого в культуре нормативного поведения. “Животность”, идиотизм, богомания, садизм и т.д., — все то, что мы называем идолатрией, — получают свое разрешение, свое успокоение в евангельской, келейной тишине. Евангельский текст используется Достоевским как набор психотерапевтических приемов: безумная идея того или иного персонажа может быть исправлена неустанным чтением евангельского текста, и это чтение признается в качестве возвращения к высшей культурной норме, возвращения от животного к лику Христа.

Не следует забывать, что безумие говорит на языке, который не находит в себе смирения и покоя, но всегда обретает его в другом языке, а точнее, в другом опыте, опыте сверхчувственных состояний, вообще не нуждающемся в каком-либо языке. Языки безумия находят свое примирение в тех же состояниях, из каких они сами порождаются и чьими знаками опутана речь, поступки, идеи безумных персонажей. Солнце, которое, не заходя и не вставая, постоянно светит в мире Достоевского, освещающая нас, читателей, то нестерпимо ярким светом, то светом тусклым, едва брезжущим, — это солнце эпилепсии.

Но я не собираюсь придавать эпилептическим знакам ограниченный клинический смысл, более того, я буду рассматривать их как знаки метафизические, указывающие на специфическую топологию мира Достоевского и не сводимые к психиатрическому свидетельству. История клиники не может стать историей произведе-

ния, она — лишь психофизиологический проект жизни, ограниченный и вовсе не определяющий то, что считалось и до сих пор в повседневной жизни считается безумием. В произведениях Достоевского безумие приобретает силу особой позитивности, бытия на пороге, если хотите “бытия в смерти”. Именно это предельное напряжение, превосходящее себя, открывает иные миры, познание которых недоступно культурной или поведенческой норме. Произведение не прямо и не “в другом языке” является дублированием физиологических или психических нарушений, патологии и глубокого душевного расстройства. Духовно-жизненным импульсом страдающего писателя оказывается не то, что с ним случилось физиологически (и в этом Фрейд прав), а то, как он сам смог себя понять в качестве пораженного болезнью, преобразовать ее символически, создать для себя новую, быть может, удивительную воображаемую анатомию, сделать себя “телом без органов”, обрасти двойниками, двойниками двойников, развернуть через своих персонажей векторы отклонений от нормального в живые тела, т.е. использовать все возможности, которые предоставляет писателю психомиметический опыт. Этот расширяющийся опыт “ненормальности”, разветвляющийся многими телами-аффектами, освобождает писателя от безумия. Может быть, великое открытие литературы Достоевского и состоит в том, что он не видел безумия как безумия, не обладал “клиническим взглядом” и не пытался нормализовать так называемые аномальные практики. Его собственная болезнь оказалась тем каналом видения мира, который наделен высшей познавательной ценностью. Ведь тот факт, что Достоевский при определенных обстоятельствах впадал в припадки падучей, испытывал ночные кошмары или слуховые галлюцинации, не может быть прямо введен в литературное произведение. Катастрофический опыт свершающегося невыразим в языке, даже если это язык безумия; его невозможно ни мотивировать, ни психологизировать. Вер-

но, что произведение — это своего рода символический фильтр. Но Достоевский не создавал “произведений”, так как для него как писателя и мыслителя-пророка произведения нельзя было создать, поскольку оно само должно предшествовать творческому акту литературного письма. Тот, кто вовлечен в непрерывное движение письма (пускай почти безумного, захлебывающегося, часто похожего на бред), не может не устремляться к невидимому произведению, куда безумие не в силах проникнуть. Романы Достоевского — не произведения, они находятся на пути к произведению, всеми же качествами произведения обладает только евангельский текст. Писателю остается одно: составлять эти пространственные комментарии к евангельскому тексту, который мы всегда обнаруживаем, когда встречаемся с евангельской символикой в романах Достоевского (тела, жесты, речь персонажей); безумие здесь словно наталкивается на невидимую преграду, его психомиметический поток теряет скорость, останавливается, и читатель уже видит сцены и лики Нового Завета там, где только что действовали чисто “животные” силы. Как автор Достоевский движется, перескакивая с одного уровня на другой, постоянно борясь с собственным безумием, никогда его не побеждая. Вот почему психосоматические события, взятые во времени клинического описания болезни, не означают ничего, кроме как самих себя. Обладая объективно исчисляемым временем и конкретной локализацией в определенных участках мозга (левовисочная эпилепсия Достоевского), они, переходя на уровень произведения, получают совершенно иное измерение: эпилептическая аура может “отреагировать” символом святости, а эротическое воодушевление может легко заместиться умилением или жестокой аскезой. Из болезни должно быть изъято то, что ей не принадлежит, но на что она постоянно претендует благодаря общественной психологии “здравомыслия”. И этот остаточный психический материал, увлекающий за собой скорости письма, упорядо-

чивается в серии символических преобразований, стирающих в произведении следы патологической основы.

Можно найти и другой способ объяснения. Творческая эволюция Достоевского открывается в сосуществовании двух тел, на которые распадается телесная практика его жизни. Одно тело Достоевского существовало до него, в некоем горизонте историчности, но существовало только как тело, пораженное специфической болезнью, — левовисочной эпилепсией. С другой стороны, нельзя отрицать и существование тела Достоевского как писателя — тела воображаемого, пишущего, находящегося в ином времени и пространстве, времени, которое разворачивается в мгновенных картинах бытия, похожих на световые вспышки, времени, пульсирующем внутри настоящего, отказывающемся выходить за его границы в будущее или прошлое. Загадка двух тел Достоевского немного прояснится, если мы допустим, что тело Достоевского, пораженное болезнью и существующее до, представляет собой чистую клиническую форму и находится в особом времени, которое можно назвать пре-и-при-бывающим. Это время, которое как бы застыло на месте, но оно способно поглощать и сводить многие как будущие, так и прошлые тела, пораженные одной и той же болезнью, к одному телу, телу клиническому (лечение, питание, симптоматика, терапевтические процедуры, смысл и культурные знаки болезни в обществе и т.д.). Время болезни пре-бывает, так как оно остается равным себе и неизменным (болезнь ведь не исчезает), и одновременно при-бывает, захватывает будущее, подобно приливной волне, заполняя разрывы, низины, выглаживая события личностной истории физиологическим ритмом болезни, короче, делая клиническим все, что еще таковым не является. Два времени, две истории, два тела: одна история — история болезни — постоянно пребывает и в то же время прибывает, усиливает свою медикаментозную власть над литературным творчеством, оккупирует события жизни, вводит их в хронологию

ческие порядки болезни, делает будущее равным прошлому, отрицая ценность мгновений настоящего и их свободы; вторая история — история воображаемого тела, тела, которое пишет *у-бывая*, т.е. находясь в процессе движения, расщепляясь на множество мельчайших историй и событий, индетерминированных, случайных, отклоняющихся от своих путей. И эта история движется как бы поперек движения первой, сквозь и внутри настоящего; не желая себя связывать ни будущим, ни прошлым, она желает только быстроты. Если обратиться к геометрическим образам, то первую историю можно представить в виде продольной линии; это — развитие и становление болезни, определяемое изучением новых данных, их классифицированием, соотношением новых и старых методов диагностики, средствами лечения; вторая же история существует лишь в качестве акции “прорыва” первой, этой нормализующей личность продольности, она всегда поперечна ей, как глубокой памяти всегда противостоит случайность мгновений воспоминания, она реактивна и постоянно меняет свою скорость движения в столкновениях и борьбе с первой историей. То, что организует историю первого тела Достоевского — тела, пораженного болезнью, — это просто клиническая история, совокупность всех тех возможных методов лечения (нормализации), которые сопровождают человеческое тело как организм на протяжении его существования от рождения до смерти. Нет ничего удивительного в том, что второе тело Достоевского постоянно убывает во времени; преобразуясь в каждом мгновении воспоминания в множество других тел, увлеченное потоком психомиметических событий, оно никогда не равно себе. Первое тело Достоевского остается неизменным, его историчность — фикция. Другими словами, существуют тела, заданные и объясняемые на объективированном языке истории болезни, но существуют и иные тела, которые формируются внутри события болезни. И их следует различать. Жизнь второго тела До-

стоевского — это заживление раны, которую держит открытой история первого тела, тела болезни. Заживлять рану, уже существующую до нас, это значит быть не этим телом, а многими телами, менять собственное тело, избегать его или преодолевать, но не позволять ему быть захваченным болезнью. Это значит использовать разрушительную энергию особой болезни, называемой эпилепсией, для борьбы с ней самой.

1986, 1990

1. Montagu A. Touching. The Human Significance of the Skin. New York, 1986, pp. 14—15.
2. См., например: Арбан Д. “Порог” у Достоевского (Тема, мотив и понятие). — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Ленинград, 1976, с. 19—29.
3. Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва, 1983, с. 168—169.
4. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Ленинград, 1978, с. 44—47.
5. Лихачев Д.С. “Небрежение словом” у Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Ленинград, 1976, с. 30—41.
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том VIII. Ленинград, 1973, с. 197.
7. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Рукописные редакции. — ПСС. Том VII. Ленинград, 1973, с. 161.
8. Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг. Москва, 1971, с. 618.
9. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache. Tübingen, 1965, S. 258 (пер. В.Бибихина).
10. Рембо А. Стихи. Москва, 1982, с. 111—112 (пер. М.Кудинова).
11. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968, с. 187—208.
12. Катто Ж. Указ. соч.
13. Жид А. Собрание сочинений. Том II. Ленинград, 1935, с. 414.
14. Там же.
15. См., например: Danto A. Analytical Philosophy of History. Cambridge, 1965, pp. 112—142; Мильдон В.И. Летопись и хроника — два образа истории. — В кн.: Культура и искусство западноевропейского Средневековья. М., 1981, с. 351—373.

## “Научение телу”

Круглый стол в Лаборатории  
постклассических исследований ИФ РАН  
(май 1992 г.)

*Валерий Подорога.* Эта тема рождалась, во всяком случае для меня, как научение телу. Прекрасные образы, которые нас здесь сегодня окружают, существуют благодаря двум художникам — Михаилу Михальчуку и Владимиру Сальникову. По натуре своей, как я думаю, они являются строгими дидактами — они как бы учат нас жить, и все эти образы чему-то научают. Но чему?

Научение телу, о котором я здесь хочу говорить — непростая проблема. Научить телу достаточно трудно. Та живописная структура, живописная пластика, которая сегодня “наползает” на нас и имеет, казалось бы, большой триумф, разучает иметь какое-либо отношение к собственной телесности. В опыте Михальчука и Сальникова меня прежде всего поражает беззащитность их образов, потому что сегодня — это какая-то архаика. Но их замечательная архаическая новация мне очень нравится. Здесь есть обращение к тому, что уже утеряно и что трудно восстановить, есть попытка регенерации образов, которые себя исчерпали.

Дидактизм Михаила Михальчука заключается, на мой взгляд, в том, что он приучает нас дезэротизировать видимые объекты. Одним из таких объектов является женское тело. Михаил Михальчук — человек очень строгих правил, он очень ригористичен. В преж-

них работах Михальчука заметна попытка уничтожить лицо телом. Здесь же тело уничтожается лицом. Уничтожается движением света и нестерпимой световой тональностью. То, что я вижу — это какое-то пуританское полотно, в котором свет, являющийся источником подробностей, зрительности, фокусировки и управляющий процессами визуального восприятия, производит эффект зачеркивания, закрашивания. И женское тело перестает существовать в качестве объекта, который мог бы быть эротизирован. Лицо является в превосходной степени доминантой по отношению к телесности.

Первое правило, которое я здесь выучиваю: по сравнению с лицом, твое тело несущественно. Лицо есть уникальное означающее, маркирующее всю ситуацию телесности. Лицо — это тот универсальный знак, который не нуждается ни в каком теле. Это архаически-романтическое представление о лице достигается тем, что зачеркивается, заштриховывается, засвечивается ситуация телесности. Хотя само тело и выявляется передним планом, но оно перестает быть эротически эффективным. Эротическое я рассматриваю здесь не с точки зрения соблазна, желания что-то подсмотреть и получить возбуждение, но с точки зрения структур восприятия, которые эротически организованы. Наше восприятие в принципе эротизировано, и не потому, что кто-то эротически себя почувствовал. Это связано с тактильностью, с передачей через визуальные эффекты тактильного образа. Меня чрезвычайно увлекает экспериментация Михаила Михальчука — как можно победить эротизацию, как можно нарушить некоторые процедуры зрения, видения.

Казалось бы, по сравнению с “концептом” или соц-артом, все это выглядит какими-то реликтовыми вещами. Но для меня наррация образа не играет никакой роли. Ведь то, что даже оформлено в каком-то жанре, не может нам мешать думать о том, как строится сама структура восприятия. В отличие от концептуализма,

где идет рефлексия восприятия, здесь — абсолютное доверие к восприятию. Эффект фотоживописи Михальчука состоит в том, что он пытается за счет света дезэротизировать то, что должно выявлять устойчиво-эротические структуры нашего восприятия. В фотографиях Михальчука есть определенная констатация, сентенция, религиозный настрой. Свет у него никогда не оккупируется вещью; у него — трансцендентное освещение... Я называю все это правилами обучения телу. Художник заставляет нас ими руководствоваться.

Продвинемся немного дальше и коснемся серии живописных образов, которые представляет художник несколько другого типа и другого темперамента — Владимир Сальников. Здесь начальный шок заключается в том, что образами становятся отдельные органы женского тела. В этом есть какой-то победоносный юмор. Здесь присутствует эффект десакрализации человеческого тела. Эта десакрализация носит характер показной дезэротизации. Человеческое тело дается через свои естественные выпуклости, объемы и т.д. Но все эти контурные нити, удерживающие объем, даны в неэротической цветовой гамме. Художник создает стилизацию эротика, он как бы говорит: да, это эротика, но ею руковожу я, и если я изменю цвет, то усилится возбуждение...

Все эти остатки одного большого замечательного тела не являются тем не менее остатками: почти каждое полотно — это целостное изображение “лица тела”. Все отдельно выделенные органы фактически есть лица тела. Это тоже дидактика, между прочим. Вот пупок, например, может ли он быть лицом? Здесь есть какая-то внутренняя сатира. Может ли быть какой-либо участок тела олицетворен? Полотна Сальникова, его образы вполне внутри себя равновесны, они симметричны по горизонтали и по вертикали, прописаны на скрытой лицевой структуре. И поэтому я полагаю, что эти органы есть лица тела. Это тоже дидактическое правило. Владимиру Сальникову очень интересно эксперимен-

тировать с этими телесными олицетворениями, с тем, как тело может само себя представлять. Это — такой нарциссизм, который мы должны признать в качестве естественного признака человеческого существования, естественного признака нашего бытия в мире. Все наши гримасы перед зеркалом, попытки рассмотреть себя по-



Илл.13

сле бани или после душа фактически связаны с этими механизмами олицетворения отдельных участков тела. Я не говорю, что все это происходило после бани... Просто Сальников ценит неотъемлемость каждого органа, существующего в своей законченности отдельно от другого. Все эти полотна очень психоаналитичны, но я намеренно избегаю психоаналитического языка, чтобы он не увел нас в какое-то другое место. Я просто работаю с собственным восприятием и о нем говорю. (Падает работа Сальникова.)

Когда я разглядываю образы Михальчука и Сальникова, меня не покидает чувство, что модель — живая.

И живописные произведения, и фотосери́и говорят нам, что модель жива, что она не умерла. Это — не воспоминание, не ностальгия, а просто некоторая живая модель. Она как будто существует тут же, здесь, рядом, и это очень трогает. Потому что в живописи и фотографии чаще всего модели представляются как воспоминание. Рассматриваешь — и такое чувство, что человек или уже умер или собирается умереть. В этой связи меня особенно радует живописное веселье Владимира Сальникова...

Эти два очень разных художника работают, можно сказать, в семиотической паре. И это производит крайне интересный общий эффект. У меня была одна психологическая зацепка, которая мне помогала размышлять: Михальчук не может не снимать — Сальников не может не рисовать. И когда они вместе садятся, Сальников рисует, скажем, Михальчука, а Михальчук постоянно снимает Сальникова... В этом есть некая обреченность труда. Поэтому они — очень скоростные, интенсивные, фильмические художники.

*Иосиф Бакштейн.* У нас теперь есть философская версия происходящего — ее дал Валерий Подорога. Но можно дать и некоторую эстетическую версию, то есть посмотреть, что значат эти работы в контексте происходящего сейчас в искусстве. В какой мере эти образы банальны и в какой актуальны? Актуальный ли это визуальный жест? Мы еще должны доказать существование предъявленного нам в качестве эстетического объекта. В каком контексте двигались визуальные и тематические ассоциации авторов? Почему они пришли именно к этому способу презентации идеи телесности, если это вообще входило в их задачу? Потому что все это мне кажется совершенно не очевидным. Как это соотносится с нашим актуальным телесным и эротическим опытом? Какую реакцию у нас вызывает? Какое тело нам предъявлено? Наконец, какие органы без тела или какое тело без органов мы видим?..



Илл.14

Ведь все движение современного искусства совершенно, казалось бы, обратно тому, что здесь представлено. Все последние работы, которые мы знаем — наиболее радикальные и провокативные из них; например, работы Джеффа Кунса или Синди Шерман, — все они движутся в направлении предельной радикализации



Илл.15

эротического телесного опыта. Но наше эротическое сознание существует пока еще в зачаточном состоянии. В какой тогда мере это зачаточное состояние предьявлено нам в работах Михальчука и Сальникова?

Если вспомнить выставку Джеффа Кунса, то там представлен акт, который совершает сам художник со своей партнершей, и это дано в таких ракурсах, в таких масштабах, в таких пропорциях, что это поражает, ошеломляет. Нам пытаются передать такой образ телесности, который бы вызвал определенную соматическую, эротическую реакцию. Я видел и выставку Синди Шерман, которая была своеобразной реакцией на выставку Джеффа Кунса. Синди Шерман делает то же

самое, что и Джефф Кунс, только она изображает не реальные человеческие тела, а муляжи, куклы. Эффект — совершенно дикий. Это гораздо отвратительней, ужасней и натуральней, чем то, что мы видим у Джеффа Кунса, то есть найден такой прием, который оказался гораздо более сильным, ошеломляющим. Так



Илл.16

вот, нам надо понять, что эти представленные нам сегодня работы значат как актуальный визуальный, эстетический жест. Ведь мы в конце концов ценим прежде всего это.

*Владимир Сальников.* Я занимаюсь тем, что реабилитирую тело. Сначала это было своеобразной реакцией на реальную социальную, политическую, эстетическую, культурную ситуацию, связанную с так называемым реальным социализмом. Реальный социализм был прямой репрессией против тела, против человека. Но сегодня я полагаю, что это — универсальная ситуация, что ей много тысяч лет и что освободить человека,

дать ему возможность жить и смотреть на себя достойно, — такое может произойти только через реабилитацию телесного человека. Вот такая у меня странная позиция. Она связана, конечно, с моими убеждениями, с привязанностью к троцкизму, к эстетическим теориям Троцкого, к левому радикализму. Для Кунса нормаль-



Илл.17

но то, что он делает: он — американец и может представить только свою, национальную версию. Я тоже люблю это искусство, но так как у нас его не было, я что-то делаю через Серова, Врубеля, Кандинского. Для меня существует определенная культурно-национальная ситуация.

*Михаил Михальчук.* Я попробую сказать, как я работаю. Один человек, занимающийся восточным единоборством, когда я его снимал, сказал мне, что у него было ощущение, будто он находился со мною в “спарринге”. У нас происходило какое-то психологически-энергетическое взаимодействие. И результат здесь не программируется заранее, он является отражением того состояния,

которого мы вместе достигаем. Проводя эксперимент, я брал людей, которые были мне неинтересны, и пытался использовать всю свою технику, чтобы достичь интересных результатов. Результаты же оказывались просто нулевые. Только интерес, из которого рождается взаимодействие, дает возможность получить какой-то резуль-



Илл.18

тат. Я не знаю, как он получается. Я не являюсь режиссером. Я — просто наблюдатель, наблюдатель процесса, из которого в нужный момент мне надо попросту что-то выхватить нажатием на “курок”. В свою работу я никакой “идеи” не вкладываю. Горит огонь, и что-то в нем изменяется — моя задача только в том, чтобы успеть что-то “выхватить”.

*Сергей Зимовец.* Прежде чем говорить о работах, представленных здесь, я бы хотел, чтобы мы вспомнили случай президента Шребера, неоднократно описывавшийся в психоаналитической и философской литературе. Шребер претерпевал становление женщиной и всту-

пал в интимную связь с Богом, которого репрезентировали солнечные лучи. Эти чудесные превращения и соития технологически были сопряжены с тремя факторами: солнечными лучами, зеркалом, в котором Шребер наблюдал свое преобразование, и особой, предельной интенсивностью переживания, чувствования в те моменты, когда



Илл.19

солнечные лучи падали на обнаженное тело шизофреника. Соединение света с телом порождало такую интенсивность переживаний, что Шребер чувствовал, как у него растут, образуются женские груди, а анус трансформируется в вагину. Таким образом, энергия интенсивности, возникающая на пересечении солнечных лучей с чувствительной кожей и визуальна отраженная в зеркале, есть то, что дает Шреберу женскую телесность. Формула женщины здесь как бы такова: свет + обнаженное тело + интенсивность переживания.

Все эти удивительные работы, которые нам показывает сегодня Михаил Михальчук, с моей точки зрения, при-

надлежат именно этой формуле. Да, возможно, здесь тела нет, возможно, оно стирается, но это — как посмотреть. Ведь парадокс в том, что это "стирание" происходит за счет тех средств, которые только и позволяют создать само тело. Я имею в виду свет. Свет, позволяющий нам обнаруживать тело, здесь одновременно является тем



Илл.20

средством, которое скрывает тело. Скрывает, уничтожая при этом не женское тело, а глаз, смотрящий на него. Посмотрите, здесь женское тело как бы напитывается, накачивается избыточным светом, оно становится соляренным до такой степени, что слепит глаз "по эту сторону изображения". Это солярное насилие, которое, как мне кажется, представлено во всем ряде работ, направлено не на женское тело, а на то, что пытается его цепко схватить, обнаружить, застичь — локализовать и приватизировать. Слепящий свет противостоит стереотипной структуре антропоморфного восприятия и апеллирует к иному взгляду на тело, на который способен разве что

объектив. В формуле женщины переставлено лишь одно слагаемое, и она, эта формула, теперь выглядит так: интенсивный свет + обнаженное тело + переживание. Этого оказалось достаточно, чтобы стереотипная структура восприятия нарушилась, для восприятия здесь не существует тела, женщины все еще не существует...



Илл.21

В работах Владимира Сальникова мне особенно нравятся их тона: коричневатые, зеленые, синие — все эти элементы “некрозного” письма. Здесь с классической ясностью поставлены вопросы, на которые лично я затрудняюсь ответить, как-то: что же такое женщина, женское тело? Что такое женское вообще? Это — части, фрагменты тела или целое тело? Скрыта ли сущность женщины в глубине, или она находится на поверхности? Она — фигуративность или материя, ткань? Она — органы или тело без органов? И в чем ее смертная сила? Кстати, эти работы отчасти оппонируют работам М.Михальчука, так как пытаются свести все эти



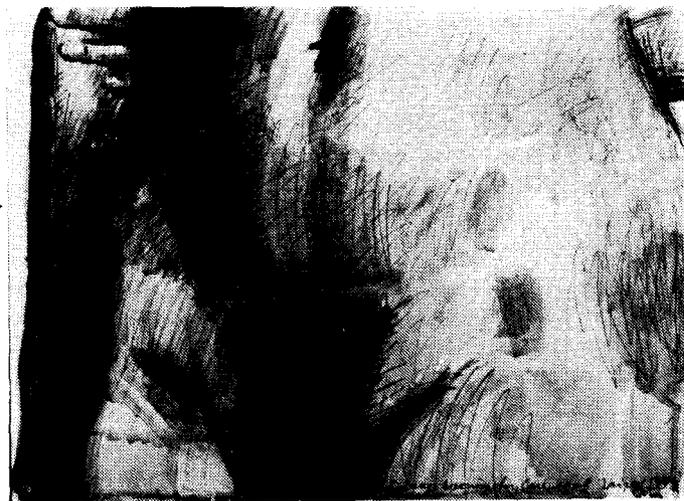
Илл.22

где идет рефлексия восприятия, здесь — абсолютное доверие к восприятию. Эффект фотоживописи Михальчука состоит в том, что он пытается за счет света дезэротизировать то, что должно выявлять устойчиво-эротические структуры нашего восприятия. В фотографиях Михальчука есть определенная констатация, тенденция, религиозный настрой. Свет у него никогда не оккупируется вещью; у него — трансцендентное освещение... Я называю все это правилами обучения телу. Художник заставляет нас ими руководствоваться.

Продвинемся немного дальше и коснемся серии живописных образов, которые представляет художник несколько другого типа и другого темперамента — Владимир Сальников. Здесь начальный шок заключается в том, что образами становятся отдельные органы женского тела. В этом есть какой-то победоносный юмор. Здесь присутствует эффект десакрализации человеческого тела. Эта десакрализация носит характер показательной дезэротизации. Человеческое тело дается через свои естественные выпуклости, объемы и т.д. Но все эти контурные нити, удерживающие объем, даны в неэротической цветовой гамме. Художник создает стилизацию эротики, он как бы говорит: да, это эротика, но ею руковожу я, и если я изменю цвет, то усилится возбуждение...

Все эти остатки одного большого замечательного тела не являются тем не менее остатками: почти каждое полотно — это целостное изображение “лица тела”. Все отдельно выделенные органы фактически есть лица тела. Это тоже дидактика, между прочим. Вот пупок, например, может ли он быть лицом? Здесь есть какая-то внутренняя сатира. Может ли быть какой-либо участок тела олицетворен? Полотна Сальникова, его образы вполне внутри себя равновесны, они симметричны по горизонтали и по вертикали, прописаны на скрытой лицевой структуре. И поэтому я полагаю, что эти органы есть лица тела. Это тоже дидактическое правило. Владимиру Сальникову очень интересно эксперимен-

тировать с этими телесными олицетворениями, с тем, как тело может само себя представлять. Это — такой нарциссизм, который мы должны признать в качестве естественного признака человеческого существования, естественного признака нашего бытия в мире. Все наши гримасы перед зеркалом, попытки рассмотреть себя по-



Илл.13

сле бани или после душа фактически связаны с этими механизмами олицетворения отдельных участков тела. Я не говорю, что все это происходило после бани... Просто Сальников ценит неотъемлемость каждого органа, существующего в своей законченности отдельно от другого. Все эти полотна очень психоаналитичны, но я намеренно избегаю психоаналитического языка, чтобы он не увел нас в какое-то другое место. Я просто работаю с собственным восприятием и о нем говорю. (Падает работа Сальникова.)

Когда я разглядываю образы Михальчука и Сальникова, меня не покидает чувство, что модель — живая.

И живописные произведения, и фотосерии говорят нам, что модель жива, что она не умерла. Это — не воспоминание, не ностальгия, а просто некоторая живая модель. Она как будто существует тут же, здесь, рядом, и это очень трогает. Потому что в живописи и фотографии чаще всего модели представляются как воспоминание. Рассматриваешь — и такое чувство, что человек или уже умер или собирается умереть. В этой связи меня особенно радует живописное веселье Владимира Сальникова...

Эти два очень разных художника работают, можно сказать, в семиотической паре. И это производит крайне интересный общий эффект. У меня была одна психологическая зацепка, которая мне помогала размышлять: Михальчук не может не снимать — Сальников не может не рисовать. И когда они вместе садятся, Сальников рисует, скажем, Михальчука, а Михальчук постоянно снимает Сальникова... В этом есть некая обреченность труда. Поэтому они — очень скоростные, интенсивные, фильмические художники.

*Иосиф Бакштейн.* У нас теперь есть философская версия происходящего — ее дал Валерий Подорога. Но можно дать и некоторую эстетическую версию, то есть посмотреть, что значат эти работы в контексте происходящего сейчас в искусстве. В какой мере эти образы банальны и в какой актуальны? Актуальный ли это визуальный жест? Мы еще должны доказать существование предъявленного нам в качестве эстетического объекта. В каком контексте двигались визуальные и тематические ассоциации авторов? Почему они пришли именно к этому способу презентации идеи телесности, если это вообще входило в их задачу? Потому что все это мне кажется совершенно не очевидным. Как это соотносится с нашим актуальным телесным и эротическим опытом? Какую реакцию у нас вызывает? Какое тело нам предъявлено? Наконец, какие органы без тела или какое тело без органов мы видим?..



Илл. 14

проблемы к некоему неуловимому, но все же существующему “образу” тела, тогда как в выставленных фотографиях категория существования оказывается не более чем пределом человеческой способности воспринимать. И все-таки фрагментированная телесность и элементы “некрописьма” имеют еще какой-то непонятный для меня, темный смысл...

*Михаил Рыклин.* Только одно замечание... Я давно уже знаком с работами Михальчука, недавно посмотрел работы Сальникова. Здесь, когда они представлены вместе, достойна обсуждения, прежде всего, сама онтологическая разница — разница фотореферента и живописного референта... И абсолютное зияние между любовью речевой артикуляцией и этими двумя референтами. Эти три уровня — речевая артикуляция, фото- и живописный референт — трагически разорваны. В особенности же — два визуальных варианта и речевая артикуляция. Это просто катастрофа. Вот что интересно обсуждать. Речевой акт, в конечном счете, замкнут на себя, он профетически порождает свой собственный объект. Нужно проникнуться ощущением этой бездны.

## Валерий Подорога

### Лицо других

Размышления по поводу  
фотофильмов  
М.Михальчука

*Первое лицо.* Порядок явления лица в серии зависит от последовательности, в какой изменяются визуальные качества образов. Первое лицо — лицо застигнутое врасплох, и его физиогномическая неполнота, незавершенность, я бы даже сказал частичность, очевидны. Явление лица серийно, т.е. до его проявления перед нами оно уже существовало, как будет существовать и после, когда закончится зримый ход серии. Как часть некоего непредъявляемого целого лицо требует собственного дополнения, ибо оно движется и меняется в моменты начальной стадии восприятия. Другими словами, я хочу сказать, что в начале серии доминирует транзитивный образ, который в силу своей переходности ставит под сомнение как “начало”, так и “конец” любой серии.

*Дистанции жизни.* Лицо не единично, оно множественно и поэтому никогда не совпадает с собой. Некогда Пруст заметил, что мы стареем не от того, что действительно состарились, а от того, что больше не в силах удерживать *дистанции жизни*, которыми мы защищаемся от взглядов других. Образ лица, приносимый во взгляде другого, не должен стать нашим лицом. Формула смерти физиогномически про-

ста: один человек — одно лицо. Как только между лицом и его образом устраняется последняя дистанция, и они как бы “остывают” друг в друге, мы мертвы. Вот почему, пока мы еще *есть*, мы так упорно сопротивляемся собственной идентичности (прекрасный пример — фотография для паспорта, по которой нас опознают и идентифицируют и где случайный образ играет роль нашего лица). Не знаю, прав ли я, но мне кажется, работе фотохудожника над портретом должен сопутствовать легкий страх перед возможным омертвением лица, а лучше — полное осознание того, что тот, кто захвачен фотографическим воодушевлением, является “агентом смерти” (Р.Барт). Следует учесть метафизические следствия. Фоторабота смерти видна: омертвевшее в лице опадает в след, там оно рассыпается, множится мельчайшими паутинами, ровная и чистая поверхность лица начинает идти пятнами, — процесс высыхания, заострения, огрубения черт. Скоро оно застынет навсегда. Энергия смерти. Благодаря смерти лицо начинает скорбный возврат к себе, и как только возврат состоится, оно станет собственным образом, т.е. выступит в облики трупного слепка.

Магия трупа! Привлекает ли она создателя этих фотосерий? Во всяком случае для меня совершенно ясно, что лицо ему открывается в физиологии своей будущей смерти. *Ни одно лицо, даже самое юное и безмятежное, не в силах выдержать такую атаку смертью.* И ни одно лицо из тех лиц, что про-являют себя, и не думает сопротивляться пришедшей смерти. Смерть побеждает, ибо она творит; побеждает, но еще не победила. Агонию можно растянуть различными способами, пытаюсь закамуфлировать смерть. Скрытая от глаз смерть позволяет образу провисать между смертью и жизнью, находить временное успокоение в гримасе, застывшей в хрупком равновесии сил мертвого и живого.



Илл.23

Известна страсть фотообъектива к запечатлеванию уже мертвого, того, что было. Фотография всегда есть негатив, но никогда — позитив. Живое — лишь остаток, бессильный, чуть вибрирующий, обреченный; мертвое же — это основа, структура, правда и закон. Конечно, чем в большей степени ощущается превосходство физиологической выразительности над герменевтикой лица, тем труднее вернуть лицо в подвижные диалогические планы, заставить его говорить, гримасничать, “жить” в мертвом, не обращая внимания на этого жестокого вопрошателя о смерти и жизни, каким является фотообъектив.

*Лицо выбеленное.* Полный пробег серии завершается радикальной трансформацией лицевого образа. Первое лицо, что угнетает нас физиологией мертвого, постепенно стирается, *выбеливается*. Разглядывая грустные кадры этих фотофильмов, ловишь себя на том, что сочувствуешь желанию фотохудожника опередить смерть, успеть выбелить ее траурные знаки. Лицо, меняясь от кадра к кадру, начинает мерцать, стирая в себе следы мертвого. Но процесс стирания не в силах устранить смерть, им задерживается ее приход; может быть, фотохудожник и не в состоянии скрыть удовольствие от этой игры в задержку. Шок, который я испытываю от проявления первого лица — это шок “посмертной маски”. Лицо уже начинает сливаться с собственным физиологическим образом, вот-вот наступит момент, после которого все дальнейшее становится неинтересным, но он не наступает, в текстуру фотообраза вторгается дополнительное измерение, ослабляющее напряжение между мертвым и живым. Физиология лица размывается в выбеливании. *Лицо стремится стать белым пятном, лицом-маской.* Высвободившись от всех угнетений со стороны физиологизма смерти, оно переходит в другой режим существования, где его зрительная данность более не яв-



Илл.24

ляется существенной, теперь она — лишь конфигурация затемнений и высветлений. И теперь можно обращаться с персонажами-героями, как с трупами, теперь их “жизнь” целиком зависит от того, насколько удачно будут выделены следы смерти. Я уверен в том, что подобная техника выбеливания не столько побеждает или опережает смерть, сколько пытается именно мертвое представить более живым, чем реально живое. Может быть, стоит весь этот процесс непрерывной трансформации лица уподобить практике мумифицирования — переходу от посмертной маски к лику бессмертного двойника, получившего имя Ка у древних египтян. Финальные образы лица, колеблешься в выборе... Ведь мумифицирование — это победа над смертью, но как раз благодаря тому, что смерть не только состоялась, но и получила все измерения жизни.

Лица как такового, как вещной “данности” не существует: оно или переходит в себя, становясь собственным единственным образом, посмертным слепком, образом того, кто наконец-то есть разом и навсегда, или самовывсвечивается, *выбеливается до пятна*, и тогда мы признаём в нем явление лика. Между посмертной маской и ликом, тьмой и светом пульсирует лицо — подвижная, текучая система поверхностей, ни на чем не закрепленных. После устранения лица посмертная маска и лик легко проникают на территории друг друга, становятся обратимыми, транзитивными знаками. Одинаково мертвы и черная тьма, и белый свет. Выразительность посмертной маски целиком определяется физиологической податливостью материала, опавшего в собственную смерть лица. Но и свет, которым выбеливается лицо, “исходящее” в лик, определяется собственной интенсивностью, совершенно не соотносимой с живой фактурой лица. Следует рискнуть и вывести закон: *то, что не может быть стерто (изменено, трансформировано), не является лицом*. Стирание, в

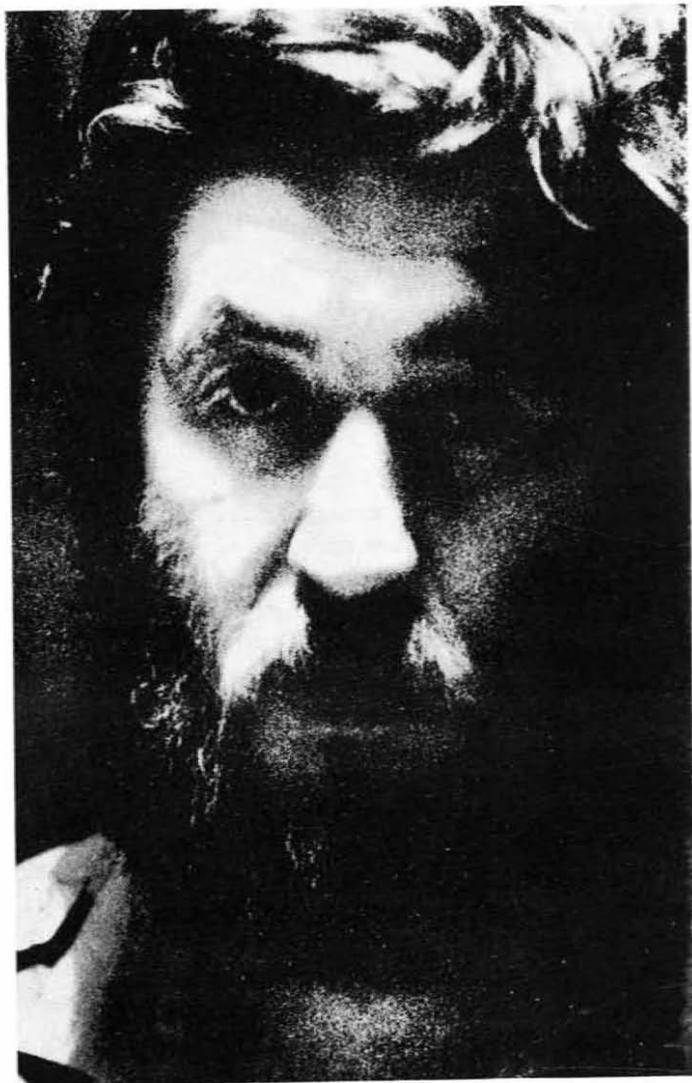


Илл.25

таким случае, необходимо понимать как постоянное возобновление смертных следов на различных поверхностях жизни. Жизнь, если говорить о ней в геометрических терминах — это всегда поверхность, глубина — всегда место смерти. Лицо про-является столкновением поверхности и глубины, одно уступает место другому или, напротив, сопротивляется, но ни то, ни другое не может стать собою.

Заметим чуть в стороне, на полях, снова обращаясь к фотоматериалу, что эти “выбеливания” действены в своей одновременности: они *физиологичны* (трудно избавиться от чувства, что все эти лица, проходящие мимо тебя — лица умерших, и ты ошибочно признаёшь их за живых в силу неверного толкования трупных пятен) и *спиритуальны*, так как эти выбеливающие “пятна” могут быть восприняты и как самосвечение исчезающего в лике живого лица.

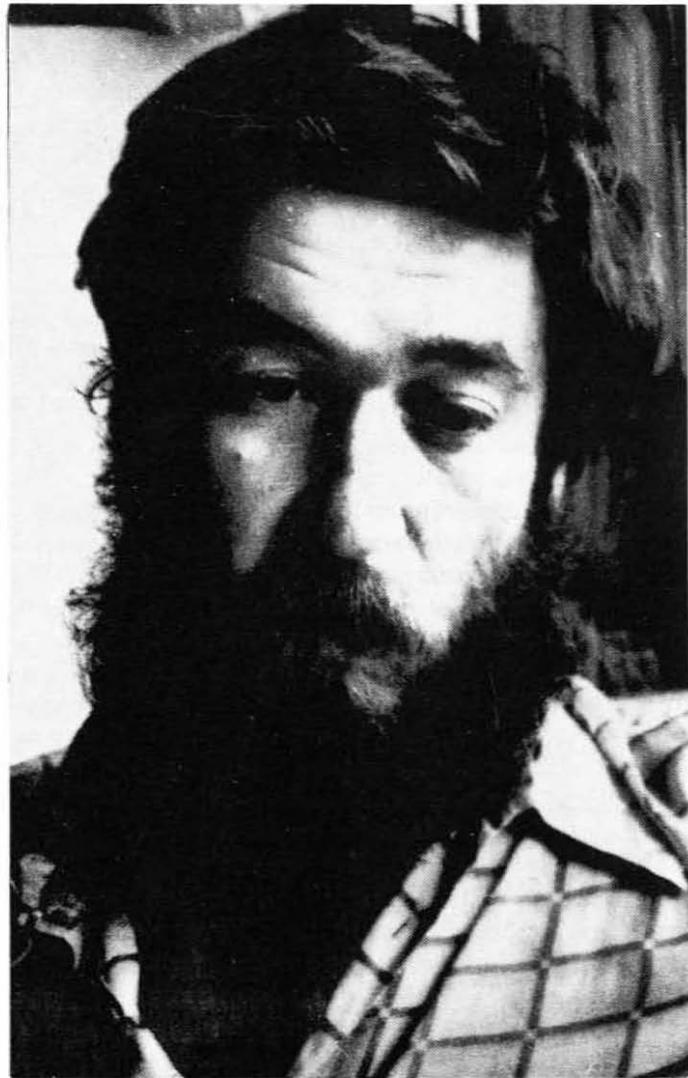
Однако стирание стиранию — рознь. Стирание не имеет никакого дарованного права на уничтожение следа (trace), след неуничтожим именно потому, что он постоянно стирается (Э.Левинас, Ж.Деррида). Стирание есть возобновление следа, и оно не имеет ничего общего с чисто физическим действием. В том же случае, когда стирание становится самоцелью, т.е. обретает качества реального времени, след жизни, который удерживает в себе лицо, постоянно изменяясь в зависимости от его “глубины”, может исчезнуть. *Стирание ради стирания — это вид теофании*. Богоявленность. Важно лишь то, чем может стать лицо, а не то, что оно “есть”. Элементарный физиологический режим стирания распространяется по поверхности лица трупными пятнами — это вид корпофании, трупоявленности. Две эти стратегии, как мне представляется, обратимы, причем настолько, что их невозможно отделить друг от друга. Может быть, эта трудность снимется в следую-



Илл. 26

щей метафизической гипотезе: современное лицо испытывает заметную склонность к самоуничтожению, самостиранию с тех пор, как оно перестало быть в центре мира, и поэтому все в нем определяет или маска Труппа или лик Бога. Их же взаимообратимость закрывает собой последний свет, который имело лицо, будучи собой, вне зависимости от внешних ему пределов смерти и бессмертия.

*Пространство времени.* Но как понять функцию времени, если, как я догадываюсь, процесс выбеливания является наиболее насыщенный временным содержанием знаком? Эта функция времени очевидна. Говоря о ней, мы не имеем в виду “большое время”, которым располагает фотообъектив, т.е. то *прошедшее* время, в котором застывает лицо персонажа, вырванное из текучих сред других времен. Вырвать, чтобы остановить, соотнести образ с силами смерти, “опрошедшить” его. Фотообъектив в силу своей технической природы поставляет нам время, которое “было”, которое никогда не может быть ни временем “сейчас” и “здесь”, ни временем “после”. Не этим ли подпитывается счастливая парадоксальность настоящего фотографического предприятия? Снимок мгновенен и, казалось, может “сцепиться” с настоящим, но этого не происходит, или, точнее, он сцепляется с ним тем, что про-являет его искаженные, частичные, трансгрессивные образы. В таких вырезках настоящего сохраняется потенция будущего, т.е. момент дления настоящего, *образ продлевается за собственную кадровую границу* и не существует в нашем восприятии без этого дления, без этих дополнительных серийных кадров, которые накладываются друг на друга с неотвратимостью копий. Этот прием явно осознан и понятен, ибо реальное время обладает особой, почти непостижимой текучестью, которую не может ухватить



Илл. 27

никакой технической аппарат, и следовательно, время остановки, каким он располагает, никогда не может быть настолько малым, чтобы временной поток его не ощутил.

Единственное, что остается, — это отказаться от всяких попыток постичь реальное время из него самого. Более того, надо создать свое собственное время, время, принадлежащее всем моментам восприятия отдельной фотосерии. Замкнуть фотографическое время на себя и отказаться от его соотношения с какими-либо реальными потоками времени. Видна борьба с реальным временем, ускользающим от всяких остановок. Я спрашиваю себя, а могло ли быть иначе? Результатом этой борьбы оказываются два других времени, оба они *изобретены*. Одно время учреждается между внешними границами кадров-образов, это время *внешнее*, композиционно упорядочивающее формальные моменты движения всей серийной формы. Кадры-образы надвигаются друг на друга, мы их рассматриваем от “начала” и до “конца” представленной серии. Внешность этого времени *пространственна*, т.е. это время организует пространство, в котором будет возможным протекание процесса восприятия. Другое время — время *внутреннее*, трансформационное, стирающее, которое “действует” внутри отдельного фотообраза. Это время можно назвать *фантастическим*, оно производит фантазмы изменения. Внешним временем мы пользуемся так, как обычно пользуются пространством: общий огляд отдельной серии, выяснение, где располагается место для восприятия, “включение” в образ и его отслеживание и т.п. Но внешнее время оказалось бы бессильной подпоркой, если бы оно не опиралось на внутреннее время, на время, которое единственно способно изменять что-то внутри себя, давать образ изменяющегося в момент его изменения. Серийно организованные образы очень близки по своей структуре кинематографическому воспроизведению. Но и только, ибо



Илл.28

не прибавляют друг к другу никакого нового качества благодаря скорости воспроизведения. Изображения “оживают” по иным принципам, нежели в киноленте. Здесь, напротив, мы наблюдаем очень сильное замедление, связанное с тем, что в это пространство должен вступить тот, кто разглядывает фотографии.

*Слышать — это видеть.* К тому же фотосерии должны образовывать *внутри* себя диалогическое пространство, т.е. пространство, предназначенное для говорения. Древний соблазн — сделать видимым говоримое. Можно ли ввести речь в визуальный порядок в качестве не мнимого, а реально-го эквивалента видимого? Подавляющее число персонажей фотограмм М. Михальчука — это рассказчики (фотообъектив следит за их “историями”, стараясь ничего не пропустить из услышанного, попутно отмечая, куда и как движется рассказывающая речь, подкрепляемая различными планами лицевых гримас, жестами, позами, разворотами тела). Но видим ли мы того, кто говорит, видим ли, когда пытаемся слушать? Лицо, которое мы видим, и лицо, которое говорит, призывая нас слушать, — не одно и то же лицо. Действительно, когда я слушаю кого-либо, то я вижу, как “говорит” лицо, вижу независимо от того, что именно говорится; я весь поглощен тем, как нечто рассказывается, меня не интересует, что рассказывается. Я не слушаю того, что говорится, я вижу только лицо, которое вибрирует. Глаза мают, артикуляция столь выразительна, что нарушает естественную геометрию лица, центром которого становится полуоткрытый рот. Движение моего взгляда *теперь* захватывается путями невидимых слов, возникающих и тут же исчезающих, пока через полуоткрытый рот движется артикуляционный поток. Объектив первых кадров еще обладает жестокостью “следающего” взгляда, он как бы пытается выследить следы нестирае-



Илл.29

мого в говорящем лице, он еще ведом страстью к мертвому. Но что происходит с моим зрением, когда, перемещаясь от кадра к кадру, я начинаю прислушиваться к тому, что говорится, когда я действительно вступаю в речевое пространство, казалось, невысказанное для фотографии? Ничего особенного; как только я начинаю слушать, я больше не вижу, видимое дефокусируется и уходит на периферию фотопространства. “Слышимый” поток рассказа изменяет наше отношение к прежнему статусу лица персонажа в диалоге, оно постепенно начинает исчезать как объект первейшего внимания, “слежения” и оценки. Слово рассказываемой “истории”, исходящее от лица, им же вытесняемое, олицетворяется. Вот почему, когда речевой поток вступает в процесс олицетворения, лицо перестает быть единственным источником значений. То, что мы назвали теофанией, — “явление Лица Бога” — становится словоявленностью. Объектив не справляется с удержанием той дистанции, которую он первоначально установил, он освобождает место и для нас, не только пассивно рассматривающих, но уже и слушающих, как речевое пространство захватывает мир зрения. Конец немой фотографии! Появление звука, речи, диалогического пространства расширяет границы применения фотографического искусства. Естественна гипотеза: не являются ли трансформационные пятна “смысловыми”, вербальными свечениями визуального, знаками диалогического отношения, которое устанавливается по мере того, как объектив утрачивает свою позицию?

*Портрет рептилии.* Но вот пример более осязаемый.

Лицо, которое приближается к нам, растет, и мы чувствуем вздутие кожной поверхности, она как бы набухает в полутьме, уступая натиску со стороны неестественно белого света. Что трогает в этом образе? Конечно, не какие-либо внутренние каче-

ства (“скорбь”, “радость”, “возбуждение” и т.п.). Ничего этого нет. Напротив, я бы даже сказал, что “бездумные” самого образа настолько велико, что не будет нелегко признать в этом лице голову древней рептилии. Лицо уходит в тень, где оно получает хорошо тонированное, ровное освещение, где нет (и не может быть) следов игры мертвого и живого. В отличие от многих других фотографий, в этой мы начинаем чувствовать кожу лица, именно она живет все более интенсивной жизнью в противовес неизменности общего выражения лица. Вероятно, всякий раз, когда лицо уступает место голове, оно больше не может считаться человеческим.

## Жан-Люк Нанси Сегодня\*

Лекция, прочитанная  
в январе 1990 года в  
Институте философии  
в Москве

Жан-Люк Нанси, 1940 года рождения, является профессором философии Университета гуманитарных наук г. Страсбурга (Франция), где он также возглавляет образовательный и исследовательский центр “Философия, науки о языке и коммуникация”. Данное подразделение участвует в европейском университетском союзе с центром в г. Страсбурге. Он также является приглашенным профессором Калифорнийского университета в г. Беркли (США). Ж.-Л.Нанси входил в руководящий состав многих исследовательских учреждений (Группы по изучению теорий знака и текста в Страсбурге; Центра философских исследований политики в Париже; был одним из основателей Международного философского колледжа в Париже). Вместе с Жаком Деррида, Сарой Кофман и Филиппом Лаку-Лабартом он является соучредителем книжной серии “La philosophie en effet”<sup>\*\*</sup>, выпускаемой издательством “Галилей” в Париже и представляющей собой в настоящее время одну из ведущих серий книг по философии во Франции. В 1990 г. Ж.-Л.Нанси был награжден премией итальянского Общества Ницше, которой удостоиваются исследователи за серьезный вклад в современную философию.

Решающую роль в становлении мышления философа и формировании его направленности сыграло изучение текстов Канта, Гегеля, Хайдеггера и Деррида. В этом — исток и стимул постоянного интереса

\* Перевод с английского Е.Петровской.

\*\* Непереводаемая игра слов; буквально: “философия в самом деле”, “философия по-настоящему” с оттенком “философия как она есть”; в то же время одним из подразумеваемых значений (благодаря наличию слова “effet”) становится и “философия в действии”. — Прим. Ред.

к философии предельных ситуаций, когда философия раскрывается в показе навстречу собственному самопреодолению, иными словами, когда она ставит самое себя под вопрос.

Так, начальный период творческой работы Нанси был посвящен исследованию предела как гегелевской диалектики (“Спекулятивная ремарка”), так и картезианского субъекта (“Ego sum”), равно как и закона у Канта, Ницше и Деррида (“Категорический императив”).

В то же время, в особенности после опубликования книги о Лакане, написанной совместно с Филиппом Лаку-Лабартом (“Le titre de la lettre”)<sup>\*</sup>, сотрудничество с Деррида и Лаку-Лабартом пробуждает в нем интерес к взаимосвязям между философией и литературой (“Logodaedalus” и разные статьи). Вместе с Лаку-Лабартом он пишет “Литературный абсолют”, книгу, посвященную теории немецкого романтизма.

Последующий период творчества Нанси отмечен многосторонним анализом феномена “сообщества”, понимаемого не как органическая тотальность, но как сплетение различных сингулярностей, раскрытых друг другу в показе на своих пределах. Начало этому кладет “Разделенные голоса”, критика герменевтики во имя исходной плюриальности смысла. Такой анализ “смысла” в противовес “означиванию” (“сигнификации”) находит свое продолжение в книге “Забвение философии”. В “Непроизводящем сообществе”, и по сей день бесспорно остающейся самой известной книгой Нанси, предпринят анализ сообщества, которое не делает “работы” (буквально: не создает “произведения”), но при этом существует вне и без свершенности и сводится к разделению, т.е. соучастию всех в такой несвершенности. В “Опыте свободы” продолжено исследование этой темы на уровне более радикальном и уже онтологическом.

По сути та же тема развивается Нанси в его последних крупных работах: “Конечное мышление”, “Явка в суд” (в соавторстве с Жаном-

\* “Lettre” по-французски одновременно означает “буква” и “письмо” (в смысле адресованного на чье-то имя послания). Перевод названия книги затрудняется тем, что в ней речь идет о том и о другом. К тому же “lettre” несет в себе и коннотацию “словесности, литературности”. Поэтому по-русски название, наверное, могло было выглядеть так: “Заголовок буквы/письма”. Заметим, что названия других работ философа (в том числе и упомянутые в этой биографической справке) также содержат в себе возможность множественных прочтений, связанную с вниманием Нанси к языку и использованием его метафорической основы. Здесь мы сделаем лишь две отсылки: к ранее опубликованному эссе Ж.-Л.Нанси “О со-бытии” в переводе М.К.Рыклина и с его комментариями (в кн.: Философия Мартина Хайдеггера и современность. М., Наука, 1991), а также к тексту настоящей лекции, где читатель обнаружит разъяснения, по необходимости беглые, сделанные автором в отношении собственных мыслительных и языковых предпосылок. — Прим. Ред.

Кристофом Байи) — книге, посвященной размышлениям над все еще возможным смыслом слова “коммунизм”, при том что судьба “реального” коммунизма наконец решилась, а также “Согрус”, где автор раздумывает над существованием тела в современности. В 1992 г. Нанси готовит труд о “смысле мира” (“le sens du monde”).

Жан-Люк Нанси является автором многочисленных статей, значительная часть которых вышла в свет отдельными сборниками либо готовится к изданию в Соединенных Штатах и во Франции. Многие из его книг переведены на английский, немецкий, итальянский, испанский и японский языки.

Примечание: эта лекция была подготовлена в Москве в дни накануне ее прочтения, была подготовлена в некоторой спешке, но в соответствии с обсуждениями, которые в те же самые дни я имел с сотрудниками Лаборатории постклассических исследований под руководством проф. Подороги. Текст поэтому не имеет характера заранее написанной работы. Я писал его, используя свои подготовительные наброски, а также магнитофонную запись самой лекции. Я предпочитаю оставить его в том виде, в каком он появился на свет. Это и неважное состояние языка, поскольку мой английский далек от совершенства.

ЖЛН

Что поставлено для нас, сегодня, на карту?

“Нас” означает здесь, по крайней мере, “нас, философов Западной Европы” — и, возможно, также “нас, философов как Запада, так и Востока”. Но, как мы увидим дальше, вопрос о “мы”, о возможности сказать сегодня “мы”, также поставлен для нашего мышления на карту.

Я попытаюсь показать нашу философскую ситуацию сегодня. Что поставлено на карту, что стоит “под вопросом”?

Для меня это может быть выражено очень просто, такими простыми понятиями, как: существование, свобода, смысл, сообщество, самое философия.

Эти слова весьма обычны и просты. Но я думаю, что они являются вместилищем важнейших вопросов и/или важнейших переворотов, от которых мы не вправе отворачиваться. Эти слова очевидны, значения их очевидны, самоочевидны. Мы знаем, что такое существовать, быть свободными и т.д. Мы думаем, что мы это знаем в качестве наследия всей нашей традиции. Можно сказать так: это “компендиум” нашего гуманизма, того самого гуманизма, который сегодня, похоже, наделяет весь мир мерой и идеалом. Но именно “самоочевидность” подобных значений и значения чего-то вроде “гуманизма” и должна быть поставлена под вопрос.

Потому что уже более не очевидно, что мы (опять я имею в виду: мы на “Западе”) живем этими значениями и смыслами. Напротив, можно сказать, что всякое значение теперь приостановлено, — что всякое представление принадлежит только истории нашей мысли, но не нашему “сегодня”, не живому опыту нашей жизни. В то время, когда “гуманизм” завоевывает всемирное признание, уже более не очевидно, что сущность “человеческая”, как она была понята и сформулирована на “Западе”, является достижением, а не *концом* самой нашей традиции. По крайней мере, это то, что воспринималось как вопрос, как основной вопрос, наиболее значительными и активными философами Франции и Европы в течение примерно последних сорока лет. Я хочу сегодня показать, почему *сегодня* — время для подобного вопроса.

Могу выразить это и по-другому, поставив вопрос: что такое быть человеком? (Что есть человек? Как вы знаете, это четвертый вопрос Канта.) Сегодня — то время, когда ответ должен прозвучать так: быть человеком это, по крайней мере, не располагать никакой сущностью. Нет такой сущности человека, посредством

которой можно было бы определить или заключить, каким образом этот “человек” должен жить, иметь свои права, свою политику, свою этику. Ибо для нас (на “Западе”) такая сущность действительно просто исчезла (где и почему она исчезла, — эту тему я не стану сейчас развивать). Таким образом, любой ответ типа “человек — это то-то и то-то, и он должен быть таким-то и таким-то”, то есть любой ответ, претендующий быть неким гуманизмом, устарел. Нет больше гуманизма, чтобы с его помощью дать ответ, нет ни в одном из способов размышления, до сих пор претендовавших на то, чтобы быть гуманизмом (теология, историзм, марксизм, экзистенциализм, персонализм и т.д.).

Но, возможно, на этот вопрос никакого другого ответа и не существует. Я хочу сказать, что если я спрашиваю: “что есть человек?”, я задаю вопрос о сущности, а значит, я разыскиваю некий гуманизм. Следовательно, когда Фуко писал о том, что “человек”, по всей вероятности, исчезнет, он имел в виду такую “сущность”.

Но он не имел в виду “нас”, конечно же...

Вопрос таков: что или кто есть “мы”, если не сущность?

Что или кто “мы” такие — каждый из “нас”, а также “мы” вместе?

Первый ответ: мы существуем. Каждый из нас, всякий (*every-body*, букв.: каждое-тело. — Пер.) существует, и существует также то “сообщество”, или та “совместность”, которая позволяет каждому из нас говорить “мы”.

Итак, мой первый пункт.

1) *Существование.*

В некотором смысле, это есть само основание современного мира и современной философии. Давайте проследим за ним с начала, с *ego sum*, *ego existo*, появляющегося впервые у Декарта и у Декарта предшествующего “*cogito*”.

“*Ego existo*” включает две вещи:

а) *ego*: субъективность как то, что способно придать себе свой *логос* (то есть разум, основание, смысл, тождественность, язык, назначение, историю и т.д.). Что также означает: она (субъективность — Пер.) способна принимать свое иное или свою инаковость (мир, вещи, других субъектов, Бога и т.д.) как *свое*. Поздний Гегель утверждает: “субъект — это то, что способно удерживать в себе свое противоречие”. История, или историчность, по мысли Гегеля, — пример такого субъекта (и, пожалуй, основной пример для западной мысли вплоть до недавних времен). Любовь и Государство могут служить другими примерами.

Иными словами: субъективность есть *своя собственная предположенность (presupposition)*: всегда уже данная, не дар, но от-давание, она положена и предположена любому полаганию себя. Не разделение с другим или сопричастность ему, но удержание себя в своей самости и постоянный возврат к этой самости из любой инаковости, возврат к своему “внутреннему” из любого “внешнего”.

Но также:

б) *existo*: что уже более не означает быть-положенным, но есть чистое полагание как таковое. “Чистое” не в смысле субъективности, ибо существование как таковое себя не полагает (по крайней мере, не обязательно полагает: необязательно, чтобы то, что существует, было субъектом). Но “чистое” в том смысле, что оно является *только этим*: положенным здесь (по-немецки существование звучит как *da-sein*<sup>\*</sup>), без предположенности. Конечно, у меня есть родители, были родители и у Декарта, и у меня множество пред-посылок — таких, как страна, язык, социальная детерминация и т.д. Но постольку, поскольку я *существую*, есть и еще что-то: существование как таковое не имеет предполо-

\* Здесь и в дальнейшем написание немецких дефисных конструкций дано в орфографии автора. — Пер.

женности. Существование — только в том, что нечто *есть*, есть там и тогда, где и когда та же вещь *могла и не быть*.

Кант впервые заявляет следующее: существование — не реальный предикат, оно не более чем предикат логический.

Существование, так сказать, — это “вещь-в-себе” (*das Ding an sich*) не как *ноумен*, но как чистое полагание феномена, что означает: нечто, некто, данный миру, появляющийся в мире. Не “явление”, не “представление” (и уж тем более не иллюзия), но “появление” как таковое и в этом смысле “явленность”. А это есть не что иное, как факт бытия. Или, лучше сказать, акт бытия. Как таковой акт бытия, или *пробывание* — в абсолютном выражении — существованием, не имеет никакой предположенности.

Вспомним начало гегелевской “Логики”: нужно начать с чистого “бытия”, без всякого значения, начать с начала. Но то, что для Гегеля бедно и пусто, может для нас стать самым важным: существовать.

Для Гегеля, и это “диалектика”, начало разворачивает себя через отрицание своей непосредственности (а также своей “пустоты”), при этом имеются три момента: бытие, ничто, становление. И эти три момента образуют становление бытия в качестве бытия становления, дух движения и истории. Но это подразумевает, что нечто предположено “бытию”. И это есть сила отрицания, способная наделить “пустое” бытие содержанием и динамизмом *самости*. (Отрицание — сердцевина “самостности”, то есть взаимоотношения с самим собой, присутствия-при-самом-себе. Именно на присутствии-при-самом-себе, как вам известно, сосредоточил Деррида свой “деконструктивный” анализ метафизики, подхватив и развив хайдеггеровскую “деструкцию”.) Можно также сказать: смерть предположена жизни. И это верно, вероятно, не только в отношении Гегеля, но и всей традиции в целом.

Я не стану утверждать, что “жизнь” нуждается в предположенности. Во-первых, “жизнь” — слишком неопределенное понятие. Во-вторых, ничто не нуждается в предположенности. Нам нужно всего лишь совладать с положением, а это — существование.

Существование означает и существование в том *и есть*, чтобы не иметь никакой сущности. Или: “быть собственной сущностью”, как утверждает Хайдеггер, но так, чтобы *не* иметь никакой сущности, будучи самостью. Такова “сущностность” не-сущности. В отличие от Сартра, для которого существование идет “первым”, здесь сущность не приходит никогда, и тем самым существованию не нужно быть “первым” или “вторым”. Ничто не предшествует существованию, ничто не идет за ним следом. Но существование приходит абсолютно. Оно приходит в своей единичности, являясь в каждом случае “моим” или “твоим” или “нашим” существованием. Оно приходит как *пробывание этим*, здесь и теперь, как *haecceitas* (“этость” — Пер.) Дунса Скотта.

Что означает пребывать единично, без всякой сущности? Поскольку это не означает быть соотнесенным с определенной сущностью, быть на ней основанным, назначенным ее достигнуть или же быть достигнутым в ней, я бы сказал, что это означает быть *показанным* (*to be exposed*). (Можно заметить, что существует многоликое и полиморфное понятие “показа” (букв.: “экспозиции”. — Пер.) в современной философии — у Хайдеггера, Батайя, Левинаса, Фуко, Лакана, Деррида, Делёза. Я попытаюсь вновь его взять и поместить в основное “онтологическое” место.)

Быть показанным это быть положенным “вовне”. Не “из-вне” (из чего-то подобного “внутреннему”), но как *внешнее*. (По правде говоря, “внутри” и “вовне” здесь более неуместны.) “Внутри” и есть здесь “вовне”: например, тело *существует* как выставленная напоказ поверхность. Оно *функционирует* как организм, со своим

внутренним и внешним, но оно существует как поверхность, на которой все и происходит с его существованием.

Чему в своем показе открыто существование? Быть тем, что оно есть, что значит: существовать, или быть тем, что могло и не быть. Оно открыто навстречу возможности бытия и небытия. Вот и “Рене Декарт”: его могло и не быть. Никакая сущность, никакая программа, никакая необходимость или судьба не подразумевает этого существования. Но где и когда оно есть, оно абсолютно. (В моей книге “Le partage des voix” (“Разделение голосов”. — Пер.), 1982, я впервые попытался сформулировать понятие “абсолютной конечности”, связанное с “не-предположенностью”. Это по-прежнему для меня остается главной целью моих изысканий.) Быть абсолютным означает: 1) быть необходимым, но необходимость здесь не предположена, она дается, как только дается существование, но не прежде; 2) быть отделенным, “ab-solutum” в своей единичной необходимости. Все в Рене Декарте можно заменить чем-то другим, кем-то другим, но только не его существование.

Но тут же следует добавить, что все и вся разделяет эту “абсолюцию”, эту отделенность друг от друга. К этому я вернусь позднее. Это значит, что есть абсолютное разделение абсолютного, абсолютная сопричастность абсолютному.

Итак, существование есть абсолютность не-сущностной экспозиции, или показа.

Это значит:

1) что нет “существования” вообще, но каждый раз имеется некоторое живое существо (*an existant being*). Само “Бытие” разделяют, и только так оно есть (в этом для меня — необходимый способ интерпретации и продолжения хайдеггеровских размышлений о “Бытии”). Каждый раз некое существо, наделенное этим телом, этим полом, этой формой и т.д.;

2) что сама эта “единичность” не есть уникальность

сущности, но что-то гораздо более близкое к “событию”. Она “случается” и случается по-разному при разных показах. “Быть” — это *случаться*;

3) следовательно, нет того, что походило бы на кантовский “синтез”, протекающий во времени и позволяющий “всем этим представлениям быть моими”. Существует, конечно, такого рода синтез моих представлений на уровне знания, но не существует синтеза моих *предъявлений (presentations)* или *показов*. Именно в силу “отсутствия” синтеза, экспозиция, *предъявление как экспозиция*, составляют то, что мы должны сегодня мыслить.

## II) Свобода. (*Liberty*)

(Или, если хотите, “свободы” (“freedom”). Но “свободы” — скорее в плане юридическо-политическом. То, что я пытаюсь постичь, более “онтологично”.)

Это — основное содержание (*implication*) существования, или, лучше сказать, это “основание” существования, состоящее в том, чтобы быть без всякого “основания”. (Я остановлюсь на этом вкратце: анализ, по необходимости, будет очень беглым...)

Мы будем различать два вида свободы:

1) свободы (*freedom*) в социо-юридическо-политическом смысле, то есть право делать то, что ты хочешь, непосредственно связанное с определением того, что ты можешь захотеть, по отношению к свободам других: самоопределение каждого индивида в рамках самоопределения сообщества. (В соответствии со всей современной философской традицией, “свобода” есть самоопределение.)

Это значит, что существует общее пространство свободы, которое мы разделяем.

Но с какой целью? Не с какой иной целью, как сохранять это пространство. Конечно, это важно, это даже более чем “важно”. Мы все это знаем. Но — этого недостаточно. Недостаточно взять “демократию” с целью “демократию” сохранять. В особенности, если

открытое пространство свобод есть также пространство “свободного рынка”.

Поэтому нам нужно различать

2) свободу (*liberty*) как то, что является изначально данным существованию, как то, что в каком-то смысле дается ему или служит его основанием даже до самого Бытия (как сказал однажды Хайдеггер, вопрос о свободе является более фундаментальным, чем вопрос о самом Бытии).

Что означает здесь “фундаментальный”? Это значит, что “фундамент”, что “основание” существования должно быть *предоставлено* (*is to be delivered*) самому себе. А это — то же, что быть без сущности, не иметь сущности.

Таким образом, свобода не есть исключительное подчинение закону самости, то есть достижение сущности, но есть ... можно сказать почти то же самое, но так: исключительное подчинение существованию как не имеющему сущности, как не являющемуся ни субстанцией, ни субъектом, как не имеющему основания.

“Фундаментальный” означает здесь: безосновный. Существование *для* и не *к* чему иному, как ... существовать, быть предоставленным себе, раскрытым самому себе в показе. Формально это, как будто, тот же самый — или аналогичный — порочный круг, что и “свобода для свободы”. Но в “круге” современной демократии и “прав человека” окончательная свобода, свобода, *для* которой необходима свобода, кажется чем-то, что ты можешь охватить и взять, неким свойством или богатством, посредством которого или внутри которого субъект будет дан самому себе. Она кажется достижением, *единственно возможным* достижением смысла. (Но в то же самое время западная демократия ощущает себя лишенной смысла, располагающей только технологией и рынком в качестве присущих ей “смыслов”, или разумных оснований.) Безосновная свобода, напротив, не присвоена “человеком”. В гораздо большей мере это об-

нажение существования на его пределе, экспозиция тому-что-не-должно-иметь-оснований. Эту свободу нельзя “взять”. Это она берет нас, она раскрывает нас в показе — вопросу о смысле (к чему мы вернемся позднее).

Тогда свобода в этом “смысле” перестает быть вопросом (вроде древнего философского и/или психологического и/или социологического вопроса: свободны ли мы? Конечно, данный вопрос сохраняется как вопрос практический и должен на этом уровне решаться). Это не вопрос, но *факт*. Свобода должна браться как фактическое обстоятельство существования. Это не вызывает вопроса, но вопрос в том, чтобы *помыслить* ее неприисваиваемый смысл. (Здесь я должен сослаться на Канта: на свободу как на единственную трансцендентальную идею, которая дана также в опыте.)

Факт этот состоит в следующем: живое существо не может овладеть самим своим существованием, оно не может себя *присвоить*; оно не может присвоить свое рождение, свою смерть, свой показ, как не может присвоить и свой “исход” (“coming”) во всех возможных значениях глагола “исходить” (“to come”). (По-французски это — “venir”, “jouir”, “entrer en joie”<sup>\*\*\*</sup>.) И свобода должна “исходить”, а не обладать свойством исхода. Наоборот, она должна подноситься этому “исходу”, или быть, если угодно так выразиться, его свойством.

Можно спросить: исходить куда? или: исходить для чего? — Это мой третий пункт.

### III) *Смысл*.

Это “исходить” свободы в качестве “Un-Grund” (“без-основности”. — Пер.) существования не принадлежит сфере значений и представлений. Это не значит

\* Значения этого глагола многообразны, вот лишь некоторые из них: приходить, ходить, происходить, доходить. — Пер.

\*\* Пользоваться, наслаждаться, обладать. — Пер.

\*\*\* Получать чувственное наслаждение. — Пер.

исходить к чему-то вроде Бога, Истории, Человечества, Науки, Власти и т.д. как к сущностям, которые мы имели бы в качестве целей. Здесь нет никакой телеологии.

“Смысл” не есть *телос*, цель или результат. “Смысл” дан, или поднесен. Он всегда уже поднесен существованию, — и существование всегда уже “внутри” смысла, вобрано им.

Вслед за Гегелем, мы можем рассмотреть здесь двойное значение “sense”.

— физические чувства: прежде чем стать “органами”, средством представления, чем является “физическая” или “телесная” чувственность, как не способом, каким мы исходим к экспозиции, вернее сказать, как не самим этим исходом? А это значит:

а) исходить разными путями, каковые не приводят к достижению *какого-то* одного значения или образа мира: существуют визуальный, слуховой, обонятельный и прочие миры. Здесь поставлены на карту различие, недостижение представления и, наконец, нечто *иное* по сравнению с представлением. Это явлено в искусствах: не существует “тотального искусства” (и/или идея “тотального искусства” так близка к метафизике, ср. с Вагнером, ср. также с фашизмом), потому что искусство являет собой “не-сотворение-всеобщего-смысла, невырабатывание-представления [с помощью] чувств”;

б) исходить к *пределу*: к границе между чувствами, их “опространствливанью”, которое является пределом представления. Таким образом, единство чувств не есть их синтез, но, так сказать, *прикосновение* (каждое из чувств — *прикосновение*, но *прикосновение* разное) к пределу всех других.

“Физические” чувства не являются “не-духовными”, как не являются они и “внешним” в противополож-

\* В английском, как и в немецком языке, это слово (“sense”, “Sinn”) означает как “чувства (органы чувств)”, так и “сознание, разум, смысл, значение”. — Пер.

ность “внутреннему” (мы не случайно “касаемся” здесь главного метафизического разрыва всей традиции...). Эта оппозиция принадлежит философии представления. Но мы говорим о мышлении *предъявлением*, *исхождением-в-присутствие*, “экспозицией”. Вот так “физические чувства” преподносят смысл также и в “другом” его значении, а именно: в обычном понимании смысла как означивания, или “смысла существования” (его разумности, основания, цели).

Но именно такой смысл перестает быть означивающим, представлением о цели, достижении. “Смысл” здесь — существование существующего (an existant)

— как единичного и в самом себе разного, каковыми являются чувства; как множественности событий *предъявления*, *экспозиций*, *исходов*;

— как *прикосновения к пределу* означивания и представления;

— как *напряжения* между самими *предъявлениями* и *на* *пределе* как таковом: как *интенсивности* *предъявления*, *исхождения* в *присутствие*.

Как и искусство, сексуальность — это способ показать: не наделение значением (не “сотворение одного существа из двух”), но множественность *предъявлений*, *интенсивность* *прикосновения к пределу*, который есть граница тела и в качестве таковой *предел* (бесконечный *предел*) “другого”. Переменчивая *интенсивность* *исхождения*.

#### IV) Сообщество.

Интимная близость — один из способов бытия *в-месте*. Что прежде всего означает: *не быть неким* совместным существом, *не быть неким* отдельным телом (или “душой”), *не быть субстанцией*, субъектом или сущностью (мистическим телом в любой форме: религиозной, политической и т.д.).

А это также означает: *не производить* себя как *работу* (not to produce itself as a work). Сообщество, произведенное как *работа* или *производящее* себя как *ра-*

боту, всегда есть *смерть* (или чистая имманентная жизнь, что одно и то же).

Сообщество должно быть “непроизводящим”, “*désœuvrée*”, как я его называю, используя термин Бланшо. (Я снова вынужден двигаться слишком поспешно. Анализ “*désœuvrement*” занял бы очень много времени...)

Сообщество не только “должно быть”, но *оно и есть* “*désœuvrée*”, и “*désœuvrement*” по-прежнему *сопротивляется* любому выстраиванию произведения, органического тела.

Фактически говоря (и это все тот же *факт*), нам приходится утверждать, что бытие *в-месте*, или “*Mit-dasein*”, или “совместность” и проч., не значит быть одним или попросту быть многими: это значит быть многими, *выставленными друг другу напоказ*. Это — размещение, опространствливание существований (самого существования). Пространство *между* нами — пространство не-пребывания-тем-же-самым *и* пребывания во взаимном показе: эта экспозиция, или “сообщество” как таковое, или “совместность” (если бы “пребывание-вместе” могло быть названо сущностью), есть некоторый *предел* в том смысле, что граница всегда *совмещает* две разные вещи или два различных участка. Она совмещает их, но также и разделяется “между” ними. Она одна и две одновременно, она “внутри” и “вовне”, она закрыта и открыта.

Если я касаюсь предела, я касаюсь только “моей” стороны границы *и*, парадоксальным образом, другой стороны, или стороны другого. Здесь есть “трансгрессия” и ее нет в одно и то же время.

Поэтому я обычно говорю: то, что у предела (другое тело, мое тело как раскрытое в показе, “сообщение”, а затем и “смысл” — ибо не может быть “смысла” для одинокого существа), не является ни данным, ни бесконечно удаленным, но оно *поднесено*: близкое, доступное схватыванию, но никем не возложенное, не навяз-

занное извне. Что-то или кто-то может исходить к этому пределу, а он по-прежнему может отсутствовать.

Вот почему сообщество не имеет формы ни органической тотальности, ни атомизированных индивидов. Но оно имеет форму или топографию *размещения*, которое является особым размещением “совместного”.

Сообщать кому-то что-то или что-то с ним разделять возможно как событие только в той мере, в какой “мы” отделены друг от друга, в какой “мы” не созидаем общую субстанцию, но, напротив, открыты друг другу в показе.

(И это то, что письмо, “литература” или “текст”, — если не вдаваться сейчас в различия между этими словами, — как раз и совершают: они “записывают” (“*inscribe*”, букв.: “вписывают”. — Пер.) эту экспозицию, которая образует “сообщество”. Можно выразить это, воспользовавшись неологизмом, так: они “выписывают” (“*exscribe*”) сообщество, они не помещают его “вовнутрь” смысла, значения или представления, но показывают, как бытие-в-месте раскрывается в показе.)

#### V) *Философия.*

(Это будет лишь кратким заключением.)

Что означает в таком случае философия сегодня? Прежде всего я бы сказал, что это означает: мыслить пределы в том смысле, в тех смыслах, какие я попытался сегодня объяснить.

Но, во-вторых, я бы сказал, что это означает: мыслить у пределов. Пределы мысли там, где мы должны помыслить то, что не может быть “помысленным”, а это и есть сама экспозиция. Что не может быть помысленным *не* в значении “немыслимых” трансцендентного или имманентного (что является вполне классическим в нашей традиции), но в следующем отношении: то, о чем должно мыслить, есть как раз то, что находится у предела мысли (напр., но это не только примеры, — “тело”, “материальные вещи”, “друговость другого”, “пребывание вместе”, “исходить” и т.д.).

Философия сегодня перестает быть только специальным, техническим упражнением; я хочу сказать, это не есть выстраивание и пере-страивание значений. Но это есть поворот мысли и языка к внешнему того самого предела, которому они раскрыты в показе (и который они показывают сами). Это есть дозволение исходу изойти в существование.

В этом смысле философия не имеет “внутреннего”. Быть философом — выворачивать наизнанку и показывать всякое “внутреннее” (субъективность, представление, органичность и т.д.), *выписывать* его. (Я отдаю себе отчет в том, что ничего не говорю по вопросу “философия и литература”, — оставим это для другого случая.)

Даже само мышление — “вещь”. Это то твердое, отточенное вещественное острие, которое, страдая, Антонен Арто и вправду ощущал “в” своем “мозгу”. Сегодня мы должны начать с этой острой “точки”: с мышления как оно раскрыто в показе своему же пределу, как оно раскрыто исходу.

## Сюзан Бак-Морс Выступление в Москве\*

*Сюзан Бак-Морс* является профессором политической философии и социальной теории Корнельского университета (г. Итака, США), где она преподает социальную теорию современности, а также традиции западной политической философии, включая историю и теорию Франкфуртской школы и марксизма в качестве самостоятельных курсов. К сфере ее преподавательского и научного интересов относятся также проблемы визуального в культуре, теории массовой культуры, понятие демократического суверенитета и его границы, теория и практика символического насилия.

С.Бак-Морс — автор широко известной книги о Франкфуртской школе (“Истоки негативной диалектики: Теодор Адорно, Вальтер Беньямин и Франкфуртский институт”, Нью-Йорк, 1977; Лондон, 1978; Мехико, 1992), а также фундаментального исследования о “Парижских пассажах” В.Беньямина, книге, так и оставшейся по большей части смелым интеллектуальным наброском анализа культуры эпохи Бодлера в ее разнообразных “высоких” и “низких” проявлениях (“Диалектика видения: Вальтер Беньямин и проект [исследования] пассажей”, Кембридж, 1989, 1991). Работа, воссоздающая единство биографии и мысли, получила широкий международный отклик и уже переведена на испанский, немецкий и японский языки. Перевод отрывков из этого исследования печатался в “Историко-философском ежегоднике '90” (М., 1991) вместе с эссе В.Беньямина о Париже.

С.Бак-Морс является соредактором девятого тома Полного собрания сочинений В.Беньямина, выпускаемого издательством “Suhrkamp Verlag” во Франкфурте-на-Майне под общей редакцией Рольфа Тидеманна (этот том объединил социологические работы Беньямина).

\* Текст подготовлен к публикации Е.Ознобкиной и Е.Петровской.

С.Бак-Морс — автор многочисленных статей, выходящих на английском, немецком, французском и русском языках. В 1989 г. в качестве гостя Института философии АН СССР она выступала с курсом лекций по проблемам политического воображаемого, а в 1990 г. — с семинарами по теории постмодернизма.

В настоящее время С.Бак-Морс входит также в состав редколлегии журналов “October” и “New German Critique”.

Сегодня я буду говорить о Деррида. Казалось бы, нет ничего менее спорного, чем это утверждение. Но что значит “говорить о Деррида”? В контексте нашей с вами встречи, здесь, в аудитории Института философии, когда я сообщаю вам, что буду говорить о Деррида, вы понимаете, конечно, что я не собираюсь говорить о его личности или о биографических фактах его жизни. Разумеется, я буду говорить о его текстах. Но что значит “его тексты”? Это те тексты, под которыми стоит подпись Деррида. Но, как мы увидим, именно этим актом подписывания ставится самый важный философский вопрос.

Когда я говорю о текстах Деррида, я сама создаю текст. Я подписываюсь под своим текстом, который отличается от его текста, но одновременно стремится к его правильному изложению. И хотя вы пришли сюда, чтобы услышать о Деррида — или, точнее, чтобы услышать о текстах Деррида, или, даже еще точнее, чтобы услышать изложение его текста, — вы все же не рассчитываете услышать его собственные тексты.

Итак, читая свою лекцию в этой самой обычной академической ситуации, я нахожусь в парадоксальном положении: мне надо сказать то, чего я не могу сказать. Рассказывая то, что сказал Деррида, мне надо сказать нечто другое. Я не могу передать текст Деррида. Тот текст, под которым я подписываюсь, не может быть его текстом — это был бы плагиат.

Рассказывая о его тексте, я создаю свой новый текст, внутри которого его текст, хотя он и служит те-

мой моего, должен отсутствовать. Это отсутствие Деррида называет “la différence”: это слово означает и “различие”, и “отсрочку”. По его выражению, письмо есть “différance” в обоих смыслах, содержащихся в русском переводе.

За каждым онтологическим вопросом “что это?” скрывается вопрос “что это значит?”, и каждый ответ состоит из текста, который отсрочивает “это”, предмет или объект, заменяя его собственным текстом. Изложить значение текста Деррида это значит сказать нечто иное. Предмет отсутствует. Остается только письмо. Согласно Деррида, письмо есть след, оставленный ускользающим от присутствия объектом. Уже тут мы видим пример деконструкции.

Деконструкция. Это слово часто употребляется для того, чтобы обозначить философию Деррида.

Это не метод (деконструкция не может быть методом, писал Деррида), хотя в американских академических кругах существуют некоторые последователи Деррида, которые ведут себя так, как будто деконструкция есть на самом деле метод толкования текстов. Но это не метод толкования и не теория литературной критики. Можно сказать, что деконструкция — философское усилие продемонстрировать, что любая попытка определить значение текста (согласно же Деррида, нет ничего, что не являлось бы текстом), любая попытка установить точное значение текста обречена. Эту (невозможную) попытку определить текст однозначно Деррида называет “логоцентризм”.

Написание текста является желанием означивать; но это желание бесконечно отсрочено. Письмо как отсрочка, как различие — вот основная идея философии Деррида.

Многие критики Деррида указывают, правда, что “la différence” ничего не значило бы, не будь тождественности. “La différence” не может быть представлено

венности. “La différence” не может быть представлено без тождества, так как тождественность есть различие различного. Без тождества “la différence” само сворачивается в тождество, потому что различие, которым все опознается, не разрешается ни во что, кроме самого себя. Деррида говорит о попытке идентифицировать как о попытке репрессировать — репрессировать различие. Его тексты (которые сами являются толкованиями текстов) обнажают эти репрессированные различия, деконструирующие тексты изнутри так, что они, эти тексты, как раз и служат выражению того, чего они не говорят. “La différence” как философская процедура состоит в следующем: показывать невозможность присутствия значения — присутствия не в эмпирическом смысле, но в смысле определенной метафизической ценности. Значение никогда не исполняется до конца.

Одно из важных следствий этого состоит в том, что нет “archē”, то есть не может быть ни точки начала, ни истока, ни эпистемологического основания. “Archē” не существует потому, что воплощение каждой из возможных точек исхода отсрочено. Исходность отсутствует. Все уже есть. Все “всегда уже” есть.

Сегодня я хочу дать пример “деконструкции”, демонстрирующий как обоснованность, так и спорность концепции Деррида.

Многие из присутствующих, наверное, слушали в прошлом году мои лекции о “политическом воображаемом” в контексте современных представлений о демократии. Я исследовала парадокс демократической власти, состоящий в том, что политические режимы, отстаивающие свою законность на основе принципа демократии, устанавливая по существу “дикую зону” власти, которая подрывает, можно сказать деконструирует, ту самую демократию, которую эти режимы претендуют учредить и обосновать. Я упомянула тогда, что смысл философии

этого я тогда не знала), он написал очень интересную статью на эту тему: “Déclarations d’Indépendence”. Он зачитал ее в Америке в Вирджинском университете, основанном Томасом Джефферсоном. Этот визит Деррида состоялся в 1986 году — через двести лет после подписания американской Декларации независимости. В этой своей лекции Деррида ставит проблему невозможности “archē” — точки отсчета конкретной исторической ситуации: ситуации самостоятельности. Я нарочно употребляю слово “самостоятельность” в отличие от слова “независимость”, чтобы подчеркнуть тот смысл, который подразумевает Деррида. Деррида настаивает на том, что демократическое государство должно себя построить. Он спрашивает: как строится или создается государство? Comment se fait ou se fonde un Etat? Et une indépendence? Как строится самостоятельность? Et l’autonomie de qui se donne et signe sa propre loi? Как создается автономия того, кто сам себя наделяет собственным законом и подписывается под ним? (Он имеет здесь в виду “le peuple”, то есть коллективного субъекта.) Qui signe toutes ces autorisations de singer? Какой коллективный автор подписывает все разрешения подписывать? Иначе говоря, какой автор может авторизовать право на авторизацию? Деррида задает этот вопрос не в начале лекции, а в конце. Своим докладом он не отвечает на этот вопрос, напротив, он показывает невозможность ответа.

Давайте последуем за ним.

Вот другой вариант его вопроса: qui signe, et de quel nom soi-disant propre, l’acte déclaratif qui fonde une institution? Кто подписывает декларативный акт, которым создается учреждение, и чьим так называемым собственным именем это делается? Декларативный акт, создающий учреждение, не только описывает, но и содержит исполнение того, что в нем заявлено.

У этого акта не такое отношение к подписи, как у всякого другого. Связь между подписью и текстом здесь

очень тесная. Ценность текста зависит от этой связи — хотя и само учреждение создано так, что его в принципе необходимо отличать от конкретных основателей. Акт создания учреждения должен сохранить в себе подпись. Но чью именно? Чья подпись “собственна”? В случае американской Декларации, что это — подпись Томаса Джефферсона, который подготавливал документ? Конечно, нет: “En droit, il écrit mais il ne signe pas”. Собственно говоря, он пишет документ, но не подписывает его. Он представляет представителей. Но эти представители “соединенных штатов, собравшиеся на Генеральный конгресс”, тоже не “les ultimes signataires” — то есть они не являются последними подписавшимися. В действительности исторически, после Конгресса, другие конгрессы ратифицировали Декларацию независимости, или “самостоятельности”, в ходе долгого процесса, полного конфликтов, в течение которого Декларация “*resta différée*” — оставалась отсроченной.

Представители Конгресса, подписавшие Декларацию, называли себя уполномоченными “честных людей этих... штатов” (“by the authority of the good people of those... states”). Оказывается, что честные люди — вот последние подписавшиеся. Но остается “une obscurité” — “темное место”. Остается самостоятельность “честных людей”: была ли она просто декларирована или создана этим документом? Не Декларация ли сделала и создала этот факт? Деррида напишет, что это “obscurité”, это “темное место” должно сохраняться, чтобы получился “желаемый результат” (“l’effet recherché”).

В этом месте Деррида сосредоточивает свое внимание на парадоксе демократической власти, который я проблематизировала в прошлогодних выступлениях: коллективного субъекта не существует, пока представители не поставят подпись под документом. В акте подписания коллективный субъект — “честные люди” — порождает сам себя. “Par une sorte de rétroactivité fabuleuse <...> la signature invente le signataire”: “неким невероятным

обратным ходом <...> подпись изобретает подписавшегося”. Это самопорождение, хотя и невероятное, баснословное — на самом деле ежедневное событие. Деррида упоминает басню Франсиса Понжа, которая начинается так:

“Par le mot “par” commence donc ce texte, Dont la première ligne dit la vérité”. “Со слова “со” начинается этот текст, Первая строчка которого говорит правду”.

Деррида пишет, что, действительно, каждый случай подписания включает в себя этот невозможный жест. Акт, который сам себя порождает, создается в отсутствие самого себя. “Je me serai donné(e) un nom et pouvoir” — “Я сама буду давшей себе имя и власть”, чтобы я смогла сделать то, что я сейчас сделаю (или то, что я уже сделала). Этот “coup de droit” — “удар права” — есть “coup de force” — насилие, которым создается право или закон и стирается другое право, в данном случае — законы британского империализма.

Но и другой “субъект” все еще находится за кулисами (“se tient encore derrière la scène”). В тот момент, когда “честные люди” объявляют себя самостоятельными, в момент, когда они изобретают самоидентичность через подпись, они подписываются “от имени” другого — от имени Бога. Этот Бог — создатель природы, к чьим законам “честные люди” Америки апеллируют для обоснования своего поступка в обретении самостоятельности.

Бог сам населяет “темное место”, которое мы только что описали. Бог и есть первый акт самостоятельности. Это — “Ur-form” (термин Беньямина) “невероятного обратного хода”, и, следовательно, “Ur-form” нашей проблемы. Слово Бога дает, или создает, законы природы. Возможно ли, чтобы Он изобретал законы природы (в их отсутствие!), которыми сам же и судит? Законы природы — это Его подпись в мире, создающая условия их применения. Законы природы, созданные Богом, и являются последней инстанцией “честных американцев”. (В Декларации написано, что по законам природы

колонии “являются и по праву должны быть свободными, самостоятельными штатами”. Это “и”, пишет Деррида, есть Бог: “*Et c'est Dieu*”. Значит, Он создает то, что есть, судит то, что должно быть. Его законы существуют, но только как отсрочка, как то, что *должно быть*.)

Так что же пишет Деррида? Он пишет, что Джефферсон пишет от имени представителей Генерального конгресса, которые пишут от имени других конгрессов, которые пишут от имени честных американцев, которые пишут от имени Бога, который сам пишет мир. Но Бог никого не представляет. Он пишет мир (то есть называет мир) во имя Самого Себя.

Ну а если Бога нет? Если Бог сам — “представитель” человеческого представления? Что если Бог — представление того самого “невероятного обратного хода”, без которого ничего не могло бы быть названо начавшимся, без чего самостоятельность невозможна? Напишет ли, подпишет ли Деррида под тем, что Бог и есть тот самый принцип тождества, без которого “*la différance*” не может существовать? Или Бог — сама отсрочка? Является ли Он тем самым различием, без которого мир не существовал бы? Это означало бы, что мир природы сам является письмом. Таково значение заявления Деррида: “Нет ничего вне текста”. Деррида, скорее всего, дает нам не доказательство существования Бога, но доказательство его вымышленного, невероятного существования — хотя бы в качестве отсутствия, “темного места”, “некоего невероятного обратного хода”.

Так кто же Деррида: сторонник или противник демократии? Это неправильно поставленный вопрос. Лучше сказать так: он показывает нам новое значение демократии. И мне кажется, что это значение очень актуально для нашего нынешнего положения. Из его доводов следует, что акт создания демократии — это вымышленный акт. Это только декларация цели и наме-

рения. Но, как в басне Франсиса Понжа, эта декларация скажет правду, если мы поймем такой акт не как реализацию демократии, но как ее обещание, как подписание обещание исполнить желание того, отсутствие чего есть и должно быть.

Декларация, которая создает демократию, создает обещание того, что демократия будет существовать или, точнее, “окажется сбывшейся”.

Так, если бы Джордж Буш прочитал Деррида (можно с уверенностью сказать, что он его никогда не читал), тогда то, что он сделал в Панаме, стало бы совершенно невозможным. Он “авторизовал” вторжение в Панаму, прибегнув к аргументу о том, что Америка *есть* демократия. Ввиду того, что Америка считается демократией, действия американцев по определению тоже расцениваются как демократические. Но та же самая ситуация существовала при Ленине, когда большевики утверждали, что статус Советского Союза как государства трудящихся по определению исключает возможность забастовок рабочих.

Вы видите, к какому мы приходим выводу.

Если демократия — только подпись под обещанием, если она никогда не может быть наличной, если значение демократии есть бесконечная отсрочка, то из этого следует, что демократия — это письмо, что демократия есть не что иное, как философия Деррида.

Демократия, как и деконструкция, ничего не рассматривает как тождество. Но во имя различия, “*la différance*”, демократия, как и деконструкция, становится процессом бесконечной отсрочки.

## Жак Деррида Отобиографии\*

I. *Декларации независимости* Лучше вам сразу же узнать, что я не выполняю своего обещания.

Прошу вас меня за это простить, но сегодня я не смогу говорить, пусть даже и обиняками, о том, что я обязался обсудить. Положа руку на сердце, я не прочь был бы попытаться это сделать. Но поскольку мне не хотелось бы попросту умалчивать о том, о чем я должен был бы вам говорить, я скажу об этом кое-что в виде извинения. Я скажу вам, стало быть, чуть-чуть о том, о чем я не скажу и о чем мне бы хотелось, ибо я обязан это сделать, вам сказать.

Как бы то ни было, я намереваюсь занять вас беседой — это, по крайней мере, вы сможете проверить — об обещании, о контракте, об обязательстве, о подписи и даже о том, что их всегда странным образом предполагает, о принесении извинений.

Почтив меня своим приглашением, Роджер Шэттак предложил мне попробовать провести прямо здесь, с вами, “текстуальный” анализ, одновременно и философский и литературный, Декларации независимости и Декларации прав человека. В общем-то, упражнение в сравнительном литературоведении, но с темами, нео-

бычными для факультетов, специализирующихся в сей невероятной дисциплине, в “comparative literature”.

Поначалу я был удивлен. Смущающее предложение. Я ничем не был к нему подготовлен. Никакая предшествующая работа не вовлекала меня на путь подобного анализа, интерес и потребность в котором, однако, не вызывали ни малейшего сомнения. По размышлении я сказал себе, что если бы у меня были на то время и силы, мне бы хотелось пойти на этот опыт, хотя бы и только ради того, чтобы испытать здесь оказавшиеся где-то полезными концептуальные схемы на том, что привлечено из других “предметов”, идет ли речь о “философских” или “литературных” текстах, о критической проблематике “речевых актов”, о теории “перформативного” письма, о подписи, о контракте, об имени собственном, о политических или академических учреждениях. В глубине души я сказал себе, что если бы мне достало времени и сил, я бы хотел, если и не попытаться дать юридическо-политический этюд двух текстов и двух отмеченных событий (задача для меня недостижимая), то по крайней мере в предварительном порядке заострить на этом примере некоторые вопросы, разработанные не здесь, а на своде данных, по виду существенно менее политическом. И среди всех этих вопросов, вот он, единственный, который я оставляю у себя на примете в настоящих условиях, сегодня пополудни, в Вирджинском университете, только что лучше, чем где-либо, отпраздновавшем двухсотлетие Декларации независимости (что задает тон, уже сейчас, для празднования другой годовщины, вокруг которой мы вскоре будем двигаться кружным путем): *кто подписывает и чьим именем, само собою собственным, провозглашающий акт, на котором основывается учреждение?*

Такой акт не сводится к какому-либо описательному или констатирующему дискурсу. Он исполняет, он совершает, он делает то, что он провозглашает сделать, такова по крайней мере его интенциональная структура.

\* Перевод с французского В.Лалицкого выполнен по изданию: Jacques Derrida. *Otobiographies*. P., Galilée, 1984, pp. 13–32.

Со своим заранее установленным подписывающим, с тем, кто, будь то лицо коллективное или индивидуальное, производя его, в него вовлекается, подобный акт не обладает той же соотнесенностью, что текст “констатирующего” типа, если существует во всей строгости такой текст и если его можно встретить в “науке”, “философии” или “литературе”. Совершенно необходимо, чтобы в декларацию, на которой основывается учреждение, конституция или государство, был вовлечен некоторый подписывающий. Подпись сохраняет с учреждающим актом, как с актом языка и письма, связь, в которой уже нет ничего от эмпирической случайности. Эта привязка не поддается устранению, во всяком случае оно не так легко осуществимо, как в научном тексте, чья ценность без существенного риска отсекается от имени его автора и, дабы претендовать на объективность, даже обязана быть таковой. Хотя в принципе учреждение должно своей историей и традицией, своим постоянством и, стало быть, самой своей учрежденностью проявлять независимость от эмпирических индивидов, принимавших участие в его сотворении, хотя оно должно до некоторой степени о них скорбеть, особенно если оно увековечило их память, оказывается, что, по причине самой структуры учреждающего языка, основывающий некое учреждение акт, акт как архив в той самой мере, что и акт как исполнение, *должен сохранять в себе подпись*.

Но чью в точности подпись? Кто есть тот *действительный* подписывающий у подобных актов? И что значит *действительный*? Тот же вопрос по цепочке распространяется на все затронутые этим ходом термины: акт, перформатив, подпись, “я” и “мы”, “присутствующие” и т.п.

Здесь в обязанность вменяется не только осторожность, но и тщательность. Выделим несколько [подписывающих] инстанций, как они даны в вашей Декларации. Возьмите в качестве примера Джефферсона, “редактора” проекта Декларации, “Draft’a”, факсимиле которо-

го находится сейчас у меня перед глазами. Никто не воспринимает его как истинного подписывающего Декларации. *Юридически* он пишет, но не подписывает. Джефферсон представляет представителей (representatives), которые поручили ему составить то, что, как это им было известно, хотели сказать именно они. На нем не лежала ответственность *написать*, в смысле продуцирования или инициирования, только *составить*, как говорят о секретаре, составляющем документ, дух которого ему навязан и даже содержание предписано. Кроме того, составив такой проект или набросок, Джефферсон должен был представить его на рассмотрение тем, кого он до поры до времени *представлял* и кто сам был *представителем*, а именно: “представителями Соединенных Штатов Америки, собравшимися на Генеральный конгресс”. Нам известно, что эти представители, что-то вроде прогрессивного пера которых представляет Джефферсон, будут вправе пересмотреть, исправить и ратифицировать проект Декларации.

Только можно ли сказать, что они являются ее окончательными подписывающими?

Мы знаем то, что показало исследование этого документа: дословный текст декларации в ее первоначальном виде, сколько времени она оставалась отложенной, лежа без движения среди всех правительственных инстанций, и какими муками за нее заплатился Джефферсон. Будто он тайно мечтал подписать ее единолично.

Что касается самих “представителей”, их можно отнести к подписывающим ничуть не с большим основанием. По крайней мере в принципе, ибо права здесь разделяются. На деле они подписывают, юридически они подписывают за самих себя, но в то же время и “за” других. У них есть полномочия, или доверенность, на подпись. Они оглашают, “декларируют”, провозглашают себя и подписывают “от имени...”: “Поэтому мы, представители Соединенных Штатов Америки, собравшиеся на Генеральный конгресс, от имени и по полно-

мочию народа этих штатов провозглашаем, что в качестве свободных и независимых государств...”

Юридически подпись — это, стало быть, народ, “люди”, “люди добрые” (решающее уточнение, ибо оно обеспечивает ценность побуждения к подписи, но мы увидим далее, на чем и на ком основывается подобная гарантия). Именно “люди добрые” и провозглашают себя свободными и независимыми через эстафету своих представителей и представителей представителей. Нельзя решить, — и в этом-то весь интерес, значение и размах подобного провозглашающего акта, — *удостоверяется* или *порождается* независимость этим высказыванием. Цепь представителей представителей, которой мы не перестаем следовать, приумножает эту необходимую неразрешимость. Но не освободились ли уже люди добрые на самом деле и не протоколирует ли Декларация лишь это раскрепощение? Или же они освобождаются в самое мгновение и посредством подписания этой Декларации? Здесь идет речь не о неясности или трудности интерпретации, не о проблемах, стоящих на пути к ее достижению. Речь идет не о сложном анализе, который потерпел бы неудачу, столкнувшись со структурой вовлеченных сюда актов и передатировкой времени событий. Эта неясность, эта неразрешимость между, скажем, перформативной структурой и структурой констативной — именно они-то и *требуются*, чтобы произвести искомый эффект. Они существенны для самой позиции права как такового, что бы ни говорили здесь о лицемерии, двусмысленности, неразрешимости и вымысле. Рискну даже сказать, что всем этим затронута любая подпись.

Итак, здесь вступает “добрый человек”, и вступает он только подписываясь, обязуясь подписать свою собственную декларацию. “Мы” декларации говорит “от имени народа”.

Однако народа этого не существует. Его не существует до этой декларации, не существует *как такового*. Если он порождается в качестве свободного и независимого

лица, в качестве возможного подписывающего, то возможно это лишь на основании акта такого подписания, [акта] подписи. Подпись измышляет подписывающего. Последний может позволить себе подписать лишь добравшись, если можно так выразиться, до конца своей подписи, лишь каким-то баснословным обратным ходом. Первая его подпись позволяет ему подписывать. Такое случается каждый день, и все-таки это баснословно, и каждый раз, восстанавливая в памяти такого типа событие, я думаю о “Басне” Франсиса Понжа: “Со слова *со* начинается, стало быть, этот текст, / Первая строка которого говорит правду...”

Подписывая, народ оглашает — и делает то, что оглашает сделать, но откладывает это из-за посредничества своих представителей, представительство которых вполне узаконено лишь подписью, то есть задним числом: впредь у меня есть право подписывать, на самом деле оно у меня уже заведомо будет, потому что я смог себе его дать. Я дам себе имя и “право”, понятое в смысле преемственного подписи права подписывать. Но это будущее предшествующее, время, подходящее для такого “одним правом” (как говорят: “одним махом”), не должно провозглашаться, упоминаться, приниматься в расчет. Словно его и не было вовсе.

Юридически подписывающего не было до самого текста Декларации, которая сама остается творцом и гарантом собственной подписи. Посредством этого баснословного события, посредством этой басни, которая содержит в себе свою же печать и на самом деле возможна только в неадекватности самому себе настоящего времени, подпись дает себе имя. Она открывает *себе* кредит, *своей* собственный кредит, одалживая себя *самой* себе. *Сам* появляется здесь во всех падежах (именительном, дательном, винительном), как только подпись предоставляет себе кредит, единым махом, каковой есть также и единый взмах пера, в качестве права на письмо. “Единый мах” устанавливает право, основывает право, дает пра-

во, производит на свет закон. Произвести на свет закон: почитайте “Безумие света” Мориса Бланшо.

То, что это неслыханное [событие] к тому же еще и повседневно, не должно позволить нам забыть об особом контексте настоящего акта. В данном случае надо было уничтожить другую государственную подпись, “растворяя” лигатуру уз колониального отцовства или материнства. При чтении можно убедиться, что “растворение” тоже содержит в себе нераздельно переплетенные констатацию и исполнение. От этой необходимой путаницы зависит сегодня практически и юридически подпись каждого американского гражданина. Ее некоторым образом гарантируют Конституция и законы вашей страны, как они гарантируют и ваш паспорт, обращение иностранных подданных и печатей, писем, обязательств, браков, чеков, давая им место, приют и право.

И тем не менее. И тем не менее, другая инстанция стоит за сценой. Другая “субъективность” еще раз приходит подписывать сам акт подписания для того, чтобы его гарантировать. В общем и целом, в этом процессе есть только взаимоскрепляющие подписи. Имеется процесс порождения различий, потому что имеются взаимоскрепляющие подписи, но все должно сконцентрироваться в *видимости мгновения*. Ведь еще и “во имя...” американский добрый люд себя называет и провозглашает себя независимым в тот миг, когда он измышляет для себя подписывающую личность. Он подписывает именем законов природы и во имя Господа Бога. Он *налагает* свои учредительные законы на фундамент законов природных и, тем же махом (взмахом интерпретации), на имя Господа Бога, творца природы. Этот последний фактически и гарантирует правоту народных намерений, единство и добропорядочность народа. Он основывает естественные законы и, стало быть, всю игру, стремящуюся представить перформативные высказывания как высказывания констативные.

Осмелюсь ли я здесь, в Шарлоттсвиле, напомнить incipit вашей Декларации?

“Когда в ходе людских дел для одного народа становится необходимым порвать те политические путы, которые связывали его с другим, и занять среди держав Земли отдельное и равное место, на которое ему дают право законы Естества и Естественного Бога, подобающее уважение к мнению человечества требует, чтобы он объявил о причинах, побудивших его к отделению. Мы считаем следующие истины самоочевидными: что все люди созданы равными, что они наделены Творцом некоторыми неотторжимыми Правами (...)”

и, чтобы закончить:

“Поэтому мы, Представители Соединенных Штатов Америки, собравшиеся на Генеральный конгресс, взывая к Высшему Судие мира в знак правоты наших намерений, от имени и по поручению народа этих Колоний торжественно *оглашаем и провозглашаем*, что эти соединенные Колонии есть и по праву должны быть *свободными и независимыми штатами (...)*”

“Есть и должны быть” — “и” излагает и сочленяет здесь две дискурсивные модальности, быть и должно быть, описание и предписание, факт и право. *И* — это Бог: одновременно и творец природы, и судья, и вышший судия того, что есть (состояние мира), и того, что соотносится с тем, что должно быть (правота наших побуждений). Инстанция суда на уровне высшего судии есть последняя инстанция для того, чтобы объявить факт и право. Можно распознать в этой Декларации трепетный акт веры, неизбежное лицемерие перед лицом политико-военно-экономического вызова и т. д., или проще, более экономично, — последовательное аналитическое раскрытие одной тавтологии: чтобы эта Декларация имела смысл и эффект, нужна последняя инстанция. Бог — это имя, причем наилучшее, для этой последней инстанции и конечной подписи. Не только наилучшее в определенном контексте (такой-то

нации, такой-то религии и т.п.), но, вообще, — имя наилучшего имени. Понятно, что это (наилучшее) имя должно к тому же быть именем собственным. Бог — это наилучшее имя собственное. Нельзя было бы заменить “Бог” на “наилучшее имя собственное”.

Джефферсон знал об этом.

Секретарь и редактор, он представляет. Он представляет “представителей”, каковы суть представители народа, от имени которого они говорят, причем сам народ позволяет это себе и им (в правоте их помыслов) во имя законов природы, которые записаны на имя Бога, судьи и творца.

Если он все это знал, почему он страдал? Отчего страдал этот представитель представителей, которые сами представляют, *до бесконечности*, вплоть до самого Бога, другие представляющие инстанции?

По-видимому, он страдал потому, что держался за свой текст. Он сильно горевал, видя его, видя себя исправленным, измененным, “улучшенным” и, в особенности, сокращенным своими коллегами. Чувство обиды и ущерба должно быть непостижимым для того, кто умеет писать не от своего собственного имени, но *просто по представительству* и вместо другого. Если обида не затихает, стираясь преемственностью, то лишь из-за того, что не все здесь так просто — ни структура представительства, ни доверенность на подпись.

Кто-то, назовем его Джефферсоном (но почему бы не Бог?), возжелал, чтобы учреждение американского народа было одновременно утверждением его собственного имени. Названием Государства.

Преуспел ли он в этом? Не рискну судить.

Вы знаете историю и без меня. Франклин хочет утешить Джефферсона в его “ущербе” (слово не мое). Он рассказывает ему историю шляпника. Этот последний придумал было вывеску для своего магазина: изображение шляпы, под которой подпись: “Джон Томпсон, шляпник, изготавливает шляпы и продает их за налич-

ные”. Друг подал ему мысль убрать слово “шляпник”: к чему оно, действительно, ведь “изготавливает шляпы” достаточно ясно. Другой предложил вычеркнуть “изготавливает шляпы”, ибо покупателя мало волнует, кто изготавливает шляпы, если они ему нравятся. Это “вымарывание” особенно интересно, оно устраняет подписную марку производителя. Третий друг — вычеркнуть всегда побуждают именно друзья — призвал его сэкономить на “за наличные деньги”, ибо тогда было принято платить наличными; затем, тем же махом, зачеркнуть “продает шляпы”: нужно быть идиотом, чтобы подумать, что шляпы раздаются или выбрасываются. В итоге на вывеске осталось лишь изображение и, под иконическим знаком в форме шляпы, имя собственное, Джон Томпсон. Ничего более. Можно представить себе другие товары и имя собственное, в виде подписи поставленное под зонтом и на ботинках.

О реакции Джефферсона легенда ничего не сообщает. Мне она представляется очень неясной. Рассказ побуждает задуматься о его несчастье, но также и о самом большом его желании. В общем и целом, лучше было бы полностью вычеркнуть его текст, что оставило бы на месте, под картой Соединенных Штатов, только обнаженность его имени собственного: учреждающий текст, основывающий акт и энергию подписи. Именно так: вместо последней инстанции, Бога, который был здесь не причем и который, без сомнения, не заботится о том, чтобы представлять бог знает кого, или о том, что, в интересах всего этого доброго люда, только Он вправе подписывать. Свою собственную декларацию независимости. Чтобы, не больше и не меньше, создать государство.

Остается вопрос. Как образуется или основывается государство? А независимость? И автономия, т.е. самозаконность того, кто дает себе и подписывает собственный закон? Кто подписывает все эти разрешения подписывать?

Но на этот путь, несмотря на мое обещание, я сегодня не буду вступать. (...)

**Валерий Подорога**  
**Начало в пространстве мысли:**  
**Мераб Константинович**  
**Мамардашвили**  
**и Марсель Пруст**  
 Доклад в Институте философии РАН

В настоящее время я работаю с текстами Мераба Константиновича Мамардашвили, посвященными Прусту. Это очень большие курсы лекций 1982-го и 1984-го годов. В данный момент я только приступил к их внимательному чтению. Поэтому все, что здесь будет говориться, — это лишь некоторые предварительные наброски, размышления по ходу чтения. Творчество Мераба Константиновича достаточно объемно и разнопланово, и особенно это сказалось в работе над Прустом, где произошло очень много событий, где его мысль, посвященная Канту, Декарту и другим классическим мыслителям, вдруг стала уместной и по отношению к автору “Поисков”. Во всяком случае он считал ее уместной. Меня же будет заботить прежде всего сама ситуация встречи Мераба Константиновича с Прустом. Эта встреча остается для меня проблемой. В ходе своего небольшого анализа я попытаюсь показать возникающие здесь трудности. У меня пока еще нет ответа, я колеблюсь, я еще не знаю, состоялась ли эта встреча. Правда, имеются свидетельства о попытке установить какие-то ее параметры. Есть около трех тысяч страниц, начитанных Мерабом Константиновичем. Но вопрос о самой встрече должен еще обсуждаться.

Начну с того, с чем я столкнулся как текстолог — поскольку передо мною стенограммы. Я хотел бы отделить стенограмму как состояние записанного речевого произведения от текстовой реальности. И в то же время я хотел бы отделить эти реальности от того личностного, “приватизированного” пространства, которое Мераб Константинович создавал на своих семинарах. Здесь очень важен момент того, что вы, бессознательно или сознательно, выбираете, что рефлектируете в качестве начального отношения к предмету, — является ли то, что перед вами, текстами, которые имеют свою судьбу, свою логику и свою композицию, или это стенограммы. В стенограмме есть ситуация случайности записанного, стенограмма — это всегда вторжение, интервенция в некоторое устойчивое жизнепроявление мыслителя, она достаточно неадекватно передает атмосферу живой речи, то живое пространство, в котором мыслитель трудится. Может быть, более позитивным, более аутентичным свидетельством присутствия мысли другого, уже ушедшего от нас, могут служить видеозаписи? Я видел такие мемориальные записи, которые были сделаны на лекциях Лакана во Франции, видел записи Делёза — эффект присутствия там, конечно, намного больший. Но остаются свои сложности. И запись звуковая, и видеозапись не являются аутентичными свидетелями того жизненного пространства, где совершалась мысль. Речевое пространство Мераба Константиновича, пространство, которое он создавал своей живой речью, в котором многие из нас долгое время находились и с которым были прекрасно знакомы, — это, кажется, навсегда утрачено. Это никаким образом нельзя восстановить. Даже через те средства, какие мы имеем, какие нам отчасти даны. И это проблема совсем не банальная, не техническая. Без этих сложных завязок я не могу рассуждать о творчестве Мераба Константиновича. Потому что он — человек, который творил изустно, он — устно творящий человек. Человек гово-

рящий. И невозможно не учитывать то, что в самом ходе его мышления, во время, когда он мыслит, — он говорит; что в значительно большей мере, чем события письма, здесь происходят речевые события.

Первое, что я отвергаю, — это то, что передо мною текст. Передо мною не текст. Это безусловно. Здесь не только нет определенной композиции, логики организации пространства — здесь отсутствует очень важный фактор: участие руки. Можно сказать точнее: здесь нет письма. Во многих текстах Мераба Константиновича письмо просто отсутствует. Для творчества Мамардашвили эта проблема была экзистенциальной и драматичной. Многие из его старших коллег полагали, что Мераб — замечательный мыслитель, но что он совершенно не умеет писать. Есть и афористическое признание самого Мераба Константиновича в том, что он не является любимцем языка. Сократ — это тот, как говорил Ницше, кто не писал книг. Мераб Константинович — это тот, кто не писал книг. Отсюда следует ряд очень важных вещей.

То, что в случае Пруста и Мамардашвили встречается один пишущий человек, человек письма, а другой — человек мысли и речевого исполнения мысли, — это целая проблема, которая не может быть разрешена просто. Здесь возникает вопрос о некотором насилии, вопрос о сопряжении двух различных практик и стратегий жизни. Я хочу, несмотря на общее представление Мераба Константиновича о том, что выход в трансцендентальный опыт мысли, в чистое сознание уравнивает всех и лишает всех имен, отстоять позицию того, что письмо и выражение мысли являются необходимым качеством самой мысли и входят в нее как онтологически-субстантивные элементы. Мысль как таковая, как набор каких-то определенных схем, идеально чистых образов — вообще не существует. Это постулат, которого я буду придерживаться. И в этом смысле столкновение, или встреча, Мераба Константиновича с Пру-

стом — это встреча непишущего с пишущим. Неизвестно лишь, насколько сам Мамардашвили осознавал драматизм того напряжения, которое ему предстояло испытать при встрече с Прустом.

Когда мы манипулируем с такими вещами, как текст, стенограмма, живое речевое пространство, которое от нас ушло, мы становимся в некоторую странную позицию. И не потому, что Мераб Константинович от нас ушел и его больше нет. Просто потому, что текст всегда беспредпосылочен и безадресен, он не ориентирован на определенного, конкретного потребителя — в этом смысле он независим, и в этом же смысле независимо и письмо. Поэтому, если мы что-то превращаем в текст, то этот текст становится как бы независимым от имени автора, лишается авторского основания. Другое дело — когда мы имеем реальную живую пространственность, связанную с телесным опытом говорящего, с некоторым способом организации вокруг себя мира вещей и слов. Это совсем другая ситуация, которую сам Мераб Константинович называл “полным присутствием”. И это полное присутствие, конечно, не может быть выявлено и открыто в самом письме. Здесь есть несопряжение, его нужно учитывать.

Я — в странной ситуации: передо мной не текст; передо мною — стенограмма. Стенограмма не имеет никакого реального бытия, она еще должна чем-то стать. Мне скажут, что есть запись лекций Мераба Константиновича. Действительно, эти лекции вроде бы есть, но в то же время они не существуют. Ибо то, что есть, — это промежуточное пространство, промежуточное место, которое занимает стенограмма по отношению к утраченному пространству живой речи, по отношению к несозданному, незаписанному тексту. И даже то, что большинство здесь сидящих, возможно, не читали и не слышали эти лекции, не делает саму проблему, которую мы пытаемся поставить, какой-то искусственной. Перед нами все время встает проблема, жив ли Мамар-

дашвили, и насколько он мертв. Потому что текст убивает, текст не нуждается в том, чтобы в нем кто-то жил. Тем более, что стенограмма двусмысленна в передаче соотношения живого и мертвого автора. Она не дает мне, как исследующему текст, остановиться...

Очень важный момент связан и с возможностью понимать. Существуют три объективации текстов Мамардашвили — одна исчезнувшая, одна неслеланная и одна наличествующая, но не говорящая ничего о предыдущих двух параллельных объективациях. Я сталкиваюсь здесь с трудной проблемой, хотя заключается она в простой вещи. Когда я входил в то речевое пространство, которое создавал Мераб Константинович, — а я знаком с его мыслью с четвертого курса учебы в Университете, это было двадцать с лишним лет назад, — происходило странное явление. И происходило оно постоянно. Когда мы входили в это речевое пространство, которое делалось для нас и за нас, то понимающие процедуры не обсуждались, все казалось понятным. На этих семинарах Мераба Константиновича, на этих беседах-лекциях складывалась ситуация какой-то симпатии, когда понимание распространялось каким-то особым образом и в момент самого понимающего события даже не могло обсуждаться. Мы всегда слушали Мераба Константиновича почти не комментируя, что-то лишь записывая. Все это было очень похоже на небольшие трансы, небольшие выпадания из реальности. Но тем не менее организация живой речевой среды, которую создавал Мераб Константинович, предполагала понимание, она сама была понимающей средой, там все было насыщено пониманием. Но это понимание продуцировалось в нас независимо от нас. Находясь в этом пространстве, мы все понимали, но как только мы покидали его, понимание резко уничтожалось, оно как будто исчезало, испарялось. И начинался бессмысленный комментарий к тому, что уже, казалось, было понятно. Я спрашивал себя, что это за

понимание? Тогда я не мог, конечно, ответить себе. Но сейчас я уже могу каким-то образом дать ответ на этот вопрос. Я могу сказать так: за меня понимало мое тело, — была какая-то запись, которая происходила вне меня. В речевом пространстве Мераба Константиновича мне всегда хватало собственного тела, чтобы понять то, что он делал. Потому что само понимающее пространство было организовано некоторым телесным образом, так телесно сконструировано в речевой практике, что проблема понимания исчезала. Она не проходила через рефлексию, через некоторые сознательные усилия понимающего. Но ужас-то наступал тогда, когда ты возвращался к себе из этого пространства и уже не заставал этой понимающей среды.

Я считаю, что Мераб Константинович — человек уникальный. Уникальный в том, что он, возможно, впервые создал эффект понимающей среды. Он ушел из старого академически структурированного пространства речи, где есть трибуна, с которой кто-то вещает, указывает пальцем, грозит, призывает или поучает. Мамардашвили создавал некоторую понимающую процедуру для всего пространства — не только для говорящего, но и для всех, кто в нем находился. Он складывал в это пространство свою телесность, формировал понимающее пространство для всех — открытое телесное пространство. И люди, которые не любят Мамардашвили, — а у него, естественно, было достаточно много врагов и недоброжелателей, — эти люди говорили: да, конечно, мыслитель, но почему на его лекции ходит парикмахер? Их основной аргумент заключался в том, что лекции Мамардашвили посещали люди, которые, казалось, не нуждались в нем, а ходили из снобистских или из каких-то других побуждений, никак не связанных с философией, со знанием, с напряжением мысли. Я думаю, что это было возможным благодаря некоторым симпатическим структурам, некоторому создаваемому Мерабом Константиновичем

переживанию того речевого пространства, в котором находились слушатели. Это был постоянный труд над его созданием, над тем, чтобы его удержать. И естественно, человек, попадающий в ситуацию обнимающего его и проходящего через него понимающего движения, чувствовал достаточный комфорт и достаточное уважение к тому, кто это делал. Независимо от того, являлся ли этот человек парикмахером, слесарем, токарем или кем-то еще. Здесь было некое притяжение не адресованного, не направленного на решение какой-то целевой задачи понимания. Это была понимающая вспышка, которая каждый раз рождалась вокруг Мераба Константиновича. Полезность этой вспышки была необычайна, но она была краткосрочна, потому что энергия, после выхода из этого пространства, терялась. И сегодня мы больше не можем питаться энергией, которую поставлял Мераб Константинович. Его мыслительной энергией, живой энергией.

Что теперь? Передо мною стенограмма, записанный голос Мамардашвили. Есть небольшие документальные фильмы, отчасти еще какие-то свидетельства. Но нет того, что делалось и что было понимающей средой.

И я опять чувствую, что, читая эти тексты, я не понимаю. Мне в этот раз явно не хватает тела. Мне не хватает собственного тела, чтобы понять некоторые операции мысли, которые делает Мераб Константинович, поскольку они могли быть осуществлены только в общем средовом пространстве речи, когда переход мысли был естественным и метафора, которая появлялась, была настолько аутентичной этому пространству, что мне было достаточно моего тела, его ограниченной мудрости для того, чтобы понимать в данный конкретный момент ситуацию мысли Мамардашвили. Тогда я имел право находиться в этой мысли за счет того, что Мераб Константинович открывал себя, чтобы кто-то в его мысли находился и мог жить. Фактор паразитизма был налицо, был абсолютно очевиден. Я был паразитом,

питавшимся теплотой мысли, в которой жил Мераб Константинович. Но эта моя паразитарная функция сегодня, сейчас, уже несостоятельна. Она отменена — я не могу ни на чем теперь паразитировать. Я не могу паразитировать на Мерабе Константиновиче, будучи, так сказать, по памяти своей паразитом. Но я не могу и заняться иконизацией, евангелизацией Мамардашвили. Я считаю, что все это — акции чисто паразитические.

Стенограмма просто говорит: теперь тебе будет не хватать тела, которое понимало меня. Значит, ты должен делать еще какую-то работу для того, чтобы реконструировать возможный образ речевого пространства, утраченного с моей смертью...

Мы можем слушать свидетельства, наблюдать остатки того разрушенного пространства, в котором находилась мысль Мераба Константиновича, пространства, которое строилось его мыслью. Но мы должны сразу же понять, что этого крайне недостаточно. Мы должны учесть то, что само по себе издание и публикация лекций не позволят Мерабу Константиновичу присутствовать так, как это было возможно. Наверное ему, как Сократу Платон, нужен человек, который бы сейчас записал его, записал заново, воплотил в текст ход его мысли, пусть даже свел это к некоторым факторам памятника, но не оставил все в стенограммах, в случайных росписях... Сократ не писал, но речь Сократа записана. Мне скажут: "Мераб Константинович не писал, он только говорил, но его речь записана". Однако где, где именно записана эта речь? Где та речь, которая, став записанной, предстала текстом — со своей композицией, своей историей?... Там, где Мераб Константинович становится Прустом, там, где он мог бы стать Прустом. Но он не стал Прустом, он остался Сократом, он сделал свою работу, но не смог перейти и никогда не перейдет ту чудовищную границу, которая отделяет его от текста. Это очень большое расстояние. А теперь этому положена смерть в качестве критерия его творчества.

Естественно, все мои рассуждения могут быть отведены простыми и, возможно, справедливыми упреками: “Что об этом говорить? Это всего лишь технология, всякие технические условия. Мысль же по природе своей вечна, нейтральна. Мераб Константинович занимался чистой мыслью, чистым сознанием, он занимался проблемой трансцендентальных образов сознания, он реконструировал мысль как таковую, как событийность для себя...” В этом есть какая-то правда. И в то же время в этом есть очень большая ложь, подыгрыш себе, который связан со школьной метафизикой, с самыми рудиментарными, архаическими формами отношения к человеческой мысли. В ситуации Мераба Константиновича можно понять и отделить работу чистых конструкций, чистых структур от того, что для него является мыслью. Мыслью, на мой взгляд, является для Мамардашвили мысль выраженная, мысль становящаяся. Мысль в становлении и есть мысль. Мысль, которая себя выражает, мысль, которая себя строит в момент построения самой мысли, в момент развития этой мысли, в этой точке развития, где ее совершенно невозможно засечь, и есть мысль. Мысль не является некоторой упакованной формулой, хотя таких формул очень много, и с ними тоже работает Мераб Константинович. Вопрос о так называемой чистой мысли снимается, потому что не мысль изменяет для нас очень многое, а изменяет нас способ, каким мы что-либо высказываем. Мераб Константинович не показывал конечный результат мысли, а просто занимался путями мысли: каким образом совершенно банальная, тривиальная мысль усваивается или каким образом она может воспроизводиться. Фактически, он никогда не занимался той школьной метафизикой, которая ориентирована на представление о чистой, законченной в себе, процедурно выверенной, методически разработанной мысли. К трансцендентализму Мамардашвили нужно относиться очень осторожно, зная, что вся его экспериментация мысли связана с тем, что он

пытался удержать мыслимое в мысли, уследить за ним. И некоторая конечная формула никогда не покрывала собственного ее содержания. Именно поэтому всегда и везде, — вы это легко заметите, — попытка удержать, идеология удержания, или, как он называл это — этика усилия, — стояла на первом плане. Каким образом удержать мысль живой? Для этого нужно постоянно трансгрессировать в самой мысли. В мысли всегда есть некоторая избыточная энергия, которая требует для себя нового определения, нового хода и поворота, нового повторения, и только в этом мысль является мыслью. Мысль не может закончиться. И эта непрерывная выразительная практика, которая тесным образом сплетена с речевой практикой, заставляет мысль существовать в некоторых других формах, нежели это представляется нам, когда мы читаем готовый текст. Мне кажется, что банальное, отчасти плебейское вопрошание: “Что это значит?”, которое постоянно преследовало Мамардашвили, в конечном счете и загнало его в тупик. И в некоторых интервью он, отчасти, уже стал говорить нам о своей мысли через банальное, он начал свою мысль представлять в пользу бедных, в пользу того, чтобы объяснять кому-то, “что это значит”. Хотя логика и стратегия его мысли, и тем он плодотворен для нас, заключалась в том, чтобы бороться и отвергать здравый смысл в любых точках, где он появлялся со своими требованиями и со своими дурацкими вопросами: “что это значит?”, “о чем вы говорите?”, “а зачем вы это делаете?”, “а кто у вас жена?” — и так далее. И невозможно, поэтому, все это связывать вместе, невозможно цитировать какие-то вещи из интервью и, показывая пальцем, говорить: вот что сказал Мамардашвили. Он этого никогда не говорил, потому что работа, которую он объявлял, оглашал для себя в качестве работы мысли, была совершенно не связана с некоторыми трансляциями, исходящими из запроса извне.

Я думаю, что тяга Мераба Константиновича к Прусту была связана с тем, что Пруст представлялся ему

замкнутым, медленным, очень медленным мыслителем, который заключен в возможность создания собственного мира и сам в ней развивается: мир создается через Пруста, и в то же время Пруст развивается сам во время создания этого мира. И здесь была, мне кажется, не то чтобы зависть какая-то белая. Просто Мераб Константинович жил в этой стране и сталкивался с теми ужасными вещами, которые повседневно разбросаны в нашей жизни, и тяга его к Прусту была, видимо, очень естественной. Желание медленной, очень медленной жизни — это первое, сильно проявленное, мотивированное отношение Мераба Константиновича к Прусту. Медленно жить. Очень медленно жить, потому что мысль, та, что себя постоянно удерживает, имеет бесконечные очертания и постоянно должна восполнять себя очень медленными кропотливыми шагами. Речь здесь, фактически, идет о строительстве мыслительного пространства, которое Пруст создает в письме, а Мераб Константинович — в речи.

Следующий момент связан с самой проблемой удержания. Мераб Константинович говорил, что, когда мы неточно мыслим, нами играет дьявол. С этим связано и выражение “этика усилия”. Мамардашвили — это герой мысли, как Хайдеггера называли героем бытия. Этика усилия отмечает героизм его мысли. Есть разные способы избавления от вины, и героизм — один из них. Героизм и вина — это такая пара, в которой одно обслуживает другое. Этика усилия приближает нас к той формуле, которую я только что привел: когда мы неточно мыслим, нами играет дьявол. Но “точно” здесь нужно понимать в прямом физическом смысле. У Мераба Константиновича существует собственная физика мысли. И здесь “точность” — как “через точку”. Поэтому проблема точности — это проблема поиска точки. Многие тексты Мамардашвили, и в частности, тексты по Прусту, все испещрены поисками и осмыслением этого первоначала. Того, что называют точкой. Поэтому

му “точность”, или “сказать точно”, это значит опереться на точку. Это не точность в каком-то естественно-научном или логическом, математическом смысле. Точно мыслить значит всегда иметь за собой отправную точку, в которую ты можешь вернуться, как в свое единственное убежище, где мысль зародилась и куда она всегда переходит, где всегда есть для нее место. Точка у Мераба Константиновича — это многообъемное и сложное понятие, которое вовсе не связано с представлением о точке как таковой. Сама точка здесь должна быть снята в качестве некоторой геометрической единицы, которую мы описываем, какой-то царапины на стене, которую мы называем точкой. Поэтому точка — это некоторая метафора по отношению к событию мысли Мамардашвили. Удержание мысли, о котором я говорю, связано со способностью мысли вернуться к себе и повторить себя. То есть сама трансцендентальная операция заключается не в том, что о чем-то говорится, а в способах возврата к себе. Это мое убеждение, и я здесь буду пытаться его обосновать.

Когда мы говорим о точке начала в мысли Мераба Константиновича, в глаза сразу бросается парадокс. Я уже говорил, что в ходе размышления об этой точке, параллельного размышлению Мераба Константиновича, мы постоянно будем снимать каждое высказывание как метафорическое. Если мы говорим о точности, то мы снимаем это точкой как каким-то местом, если мы говорим о точке, то мы снимаем это тем, что мы говорим не о точке, а о некоторой этике усилия и способе удержания некоторого пространства мысли. Говоря о точке, или о точечности, мысли Мераба Константиновича, мы просто говорим о тех способах, с помощью которых он удерживал речевое пространство, о тех возможностях мысли, которые позволяли ему делать это пространство точечным. Точечным — это значит, что мысль может начаться в любой точке этого пространства, что все его точки, как бы они ни были расположены,

акцентированы, могут быть точкой начала мысли. Это значит, что мысль начинается во всех нас одновременно с тем, как мысль начинается в самом Мерабе Константиновиче.

Мамардашвили сделал один очень важный для себя шаг. В отношении к Прусту он выбрал в качестве отправного события само событие построения речевого произведения — того речевого произведения, которое будет все время следовать параллельно прустовскому письменному тексту и каким-то образом входить с ним в коммуникацию, каким-то образом с помощью определенных операций расколдовывать текстовую реальность и переводить ее в то речевое пространство, в котором присутствует личность Мераба Константиновича. Естественно, здесь возникает драматическая ситуация, потому что самый серьезный вопрос — вопрос о встрече. Само это переведение еще вовсе не говорит о том, что Мераб Константинович встретился с Прустом. И если я буду сосредоточиваться только на проблеме переводимости одного мира в другой, то совершу большую ошибку. Тем не менее я буду двигаться так, как если бы эта переводимость была для Мераба Константиновича основной проблемой.

Я вижу здесь один парадоксальный и очень важный момент. Мамардашвили всегда вводит некоторый закон, закон жизни, как он это называет, закон бытия. Он вводит некоторое трансцендентальное условие появления самого точечного пространства. Но этот закон никогда не может быть исчерпан в своих предикациях, исчерпан в самой работе мышления. Это закон становящийся. То есть, с одной стороны, Мераб Константинович отстаивает мысль как некоторый свод законов жизни, которые мы познаем или к которым мы каким-то образом приближаемся, а с другой стороны, он вводит некоторые мотивы, серьезные и сильные, на основании которых и с помощью которых существует, в какой-то мере незаконная, сама его мысль.

Об этом беззаконии он постоянно говорит. В некоторых стенограммах просто видно, что это даже не говорение, это какое-то прошептывание — это шепот, отодвинутый от него самого. Он говорит: “Представьте себе ситуацию, что мы как бы переживаем тяжелую феноменологическую редукцию и сейчас мы — как дети, и мы сейчас вместе с вами начинаем называть вещи своими именами...” Итак, с одной стороны, — героизм Мераба Константиновича, его усилие удержания мира в некотором точечном пространстве и, с другой стороны, дублирование его в адамизме. Героизм не может обойтись без адамизма, без первичных условий называния вещей, называния непрерывного, следующего тем же быстрым ходом, что и осуществление практики удержания: я назвал и удержал, я удержал названное.

Что касается соотносительности с прустовским началом, то здесь возникает множество проблем, поскольку тот аппарат начала, который Мамардашвили вводит и располагает в текстах Пруста, является просто некоторым условием промежуточного перехода от одного пространства к другому. Но я не могу его признать с точки зрения самой прустовской стратегии. Потому что помимо стратегии Мамардашвили существует еще стратегия самого Пруста. И существует начало Пруста, некоторое начало в письменном пространстве, начало в письме, которое само по себе безначально. Я хочу сразу ввести это различие. Такие мыслители, как Декарт, Кант и многие классические философы, в том числе и современные, всегда осмысливали проблему начала. Мамардашвили — классический мыслитель, который обдумывает проблему начала, обдумывает своим оригинальным способом. Для него начало связано с необходимостью понять, что ты не можешь начать в силу того, что в том пространстве, в котором формулируется мысль, начала множественны, и только твое усилие и есть какое-то начало, началом, казалось бы, не являющееся.

Как нам говорить о начале? У Пруста есть понятие

“intermittence du coeur”, и Мераб Константинович долго думает, как его переводить по-русски и по-грузински. В конце концов он все-таки останавливается на выражении “перемежение” или “перебой”. Сердечный перебой. Перебой сердца. Это одна из физиологических, физических метафор начала у Мамардашвили. Но это понятие принадлежит Прусту. Это выражение связано с определенными задачами, которые решает Пруст в своей картине письма. Иными словами, Мераб Константинович покушается на то, что принадлежит Прусту, и пытается дать интерпретацию с точки зрения своего представления о начале в пространстве мысли. Но не в пространстве письма. Я не отрицаю начала, вводимого Мамардашвили, но в то же время я не имею права отрицать начало, вводимое самим Прустом... Вы помните, наверное, первые страницы “Поисков”, к которым буквально сразу же отсылает Мераб Константинович, — первые страницы “Поисков”, когда Марсель просыпается. Пробуждение Марселя. Это очень большой текст, так называемое введение. Все эти шестьдесят страниц посвящены пробе и испытанию начала. И то, как Пруст это понимает, как он это делает, его стратегия, сталкиваются с тем началом, которое принадлежит мысли Мераба Константиновича, сталкиваются с его стратегией и практикой.

Я отмечал уже, что у Мамардашвили в лекциях постоянно используется, постоянно повторяется понятие перебоя. Но “перебой сердца” у Пруста не относятся к сердцу. “Перебой сердца” у Мераба Константиновича относятся к сердцу. Сердечный перебой понимается у него с точки зрения комбинаторики, связанной с установлением некоторого точечного пространства, которое я уже описывал.

Каждая из лекций, прочитанных Мерабом Константиновичем, является безначальной в самом своем начале, эти лекции каждый раз себя как-то повторяют. Одно и то же начало в этих повторениях как бы становит-

ся. Начала нет, есть повторения начала. Здесь нет ничего сложного. Просто начало живет за счет повторения, но само отсутствует. И здесь возникает возможность накачивания ситуации удержания, различных мускульных проявлений и маскулинистских образов... Но самое главное заключается в том, что то начало, которое описывается Прустом, Мамардашвили истолковывает в своей стратегии.

Существует, однако, и другая стратегия истолкования. Она связана с тем, что отдельные страницы произведения Пруста — это описания выхода из астматического криза, где полностью клинически описывается астматический криз и выход из него. Фактически для Пруста — это ситуация болезни, которая, с точки зрения Мамардашвили, является несущественной, лежит как бы вне чистого отношения к мысли. Для меня это совершенно абсурдно. Я считаю, что в мысли содержится все то, что содержится в самой мысли. В ней содержится тело, невыявленное письмо, болезнь, любовь и так далее. Все это существует. И Мераб Константинович сам исполнял эту живую мысль, которую, конечно же, некоторым естественным образом никто никогда исполнить не может. Все исполняют ее по-разному. И ограничения, которые он на себя налагал, были связаны просто с его собственной конечностью, а не с атрофированностью или ограниченностью самой мысли.

Я говорил уже, что начало “Поисков” — это разные вариации описания астматического криза. Болезнь Пруста особенно усилилась после 1906 года. В 1905 году умирает его мать, и он бросает все светские развлечения, все обязанности светского толка, полностью порывает с внешней жизнью и становится машиной письма. В 1905 году, со смертью матери, Пруст умирает. Пруста больше не существует. Того Пруста, который был известен в свете, в салонах. И до 1922 года, до своей смерти, он пишет “Поиски”. Мы должны со всем этим считаться. И мы должны также считаться с тем, что героическая авантю-

ра (во французском смысле) Мераба Константиновича — это маскулинистская авантюра, авантюра человека, который является атлантом: он опирается на силу своего мозга, на умение удерживать на себе большие тяжести — за других и для других. Чего в отношении Пруста сказать нельзя. Пруст — это вечное возвращение к матери, он умирает вместе с матерью — становится с ее смертью совершенно другим человеком, превращаясь в машину письма... После 1906 года, как об этом сказал его брат Робер, Пруста уже не существует, того Пруста, которого когда-то знали.

Вся прустовская идея “Поисков” состоит в одной очень простой мысли: я не могу жить без матери. Я не могу без нее жить. Мое письмо — это попытка вернуться к матери, восстановить мир матери, восстановить себя. В это время особенно усиливается его астматическое заболевание. Дело даже доходит до того, что брат предлагает ему лечиться в хороших клиниках, а он, чтобы не мешать работе, отказывается от лечения. Пруст научается использовать болезнь для формирования структур начала, для становления самой формы письма. И это очень важно. В лекциях Мамардашвили нет даже упоминания о заболевании Пруста. И это исключение болезни является той ограниченностью, которую вводит и берет на себя сам Мераб Константинович. Но это не может являться универсальным исключением, когда мы говорим о мысли.

Свыше десятка работ посвящено астме Пруста. Но вы не сможете назвать ни одной работы на русском языке, посвященной эпилепсии Достоевского. Речь здесь идет об очень серьезных вещах. Дело в том, что все эти десятки работ, посвященные Прусту, вовсе не связаны с Прустом как тяжелым клиническим больным. В свое время Бехтерев назвал заболевание Достоевского полиэпилепсией. Но это — клиническое отношение к Достоевскому, исключаящее болезнь из пределов самого творчества. Полагают, что болезнь являет-

ся каким-то внешним нарушителем творческого акта, что она никогда не продуцирует творческий акт и не способствует ему. Само заболевание понимается чисто физиологически, как такая интервенция, которая нарушает ритм жизни и ритм творчества... Но астматическое заболевание имеет свою онтологию. Да и любая болезнь онтологична, ведь ее онтология вписана в онтологию страдающего болезнью. Это всегда некоторая “приватизированная” болезнь, получающая онтологические характеристики. Астматик не хочет больше дышать. Им вводится запрет на дыхание. Так, Пруст конструирует свою комнату, где отслеживаются потоки воздуха. Стены обиваются пробкой таким образом, чтобы аллергическая атака могла быть подавлена изначально. Фактически Пруст создает вокруг себя легкие, то, чем он будет дышать. Выезды возможны для него только ночью, когда, в определенную погоду, доминируют определенного типа запахи...

Естественно, дыхание поддерживает речевую практику, и Мераб Константинович — это дыхательный мыслитель: он опирался на дыхание, на разработку дыхательных циклов — широких, долгих. И это — в отличие от запрета на практику дыхания, который вводит Пруст. А запрет этот чудовищен. Потому что тем самым вводится запрет и на речь. Блокируется ситуация речи, языка как такового — в том виде, в каком он может быть речевым произведением. Все переходит в письмо. И это письмо осуществляется в безвоздушном пространстве — в той атмосфере, где невозможно дышать. Кумулятивная функция легких, все вещи вокруг, сама обстановка, в которой происходит работа машины письма, — все это безвоздушное пространство. Пространство, где есть лишь один воздух: воздух матери. В легких остается воздух матери. Единственный оставшийся воздух, который Пруст по частицам начинает расходовать. После 1906 года Пруст живет только воздухом матери...

И в конечном итоге письмо убивает Пруста. Убивает в прямом смысле. Убивает его как машину. Не как живое существо — он уже не живет, в реальности не существует человеческого существа по имени Марсель Пруст, с такими-то родителями, с такой-то биографией, его просто нет... Пруст попадает в ситуацию тупика. Он попросту сам уничтожается, хотя мог бы жить дальше, воспользовавшись, при своих доходах, возможностями лечить свое заболевание...

Немного возвращаясь назад, хочу еще раз сказать, что в рамках письма и в рамках начала у Пруста “перебои сердца” переживаются через фигуры и фон онтологии, связанной с астматическим кризом. В то время как Мамардашвили выстраивает свою картину “Поисков” как некую идеальную познавательную модель, удаленную от функции письма, от биографизма, от андрогинности Пруста. Он снимает целые громадные пласты жизни Пруста, вводит элемент героизма, выступая здесь тем Эдипом, который возвращается и вытаскивает маленького мальчика Пруста из пропасти андрогинной регрессии, заставляя его мыслить о том, что превышает возможности конечной жизни самого Пруста.

Конечно, право на такой подход к Прусту является естественным и открытым, и я не могу его никоим образом оспаривать. Я только хотел ввести некоторые дополнительные измерения, создающие те условия различия, при которых мы можем видеть сам выбор, сделанный Мерабом Константиновичем Мамардашвили.

1992

## Мераб Мамардашвили Из лекций о Прусте\*

*Лекция четвертая.* Мы начинаем, вслед за Прустом, в точке, где нагнетены все грузы.

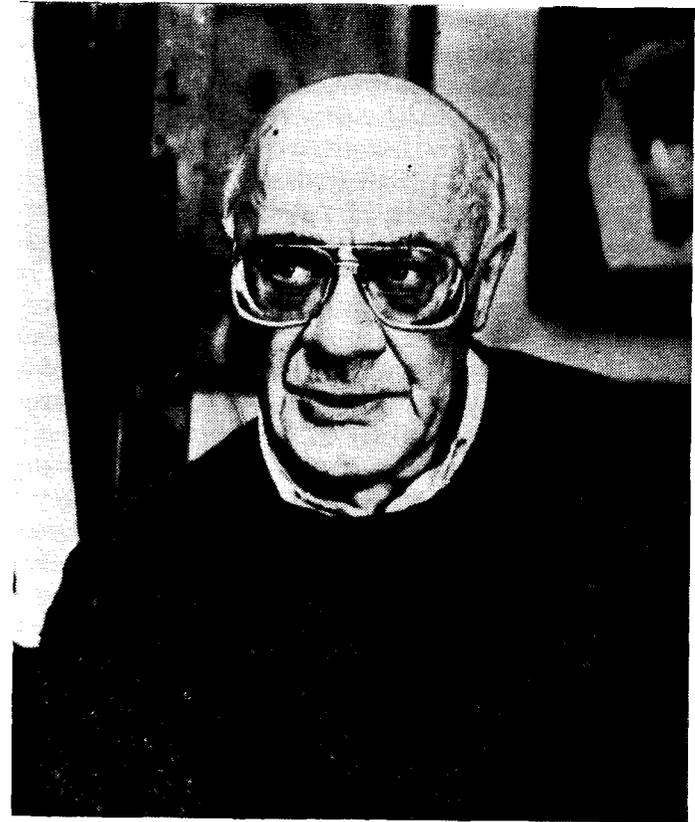
В этой точке рассеяния мы свели к нулю пространство, время, объем, который личность занимает в своих социальных связях, положении и культурной иерархии. Мы свели к нулю все внешние или “физические” факты. Пока я говорю это без пояснения, просто чтобы на этом фоне прозвучала фраза, которую я хочу процитировать. Она имеет глубокое отношение к нашей психологической жизни, к тому, как мы живем, игрушкой чего мы являемся, если не знаем, и к тому, как мы высвобождаемся, если знаем. Пруст говорит так: “Ибо те, кто придает столько значения фактам, оказываются в положении, когда они не могут считаться с законами”.

Тот, кто видит факты, не видит законов. А может быть, он сам себя ставит в положение человека, не видящего закона. Тем самым мы вводим тему законов.

\* Подготавливая к печати эти две лекции о Прусте Мераба Мамардашвили, я обсуждала с коллегами — как можно передать то, что и как говорил Мераб Константинович на своих лекциях. В моем распоряжении был распечатанный текст фонограммы лекций — тот изначальный материал, который необходимо было теперь представить в книге. Возможно, правильное было бы просто напечатать стенограмму. Ведь вмешиваясь в текст лекции, рискуешь нарушить главное — движение голоса, интонацию, саму логику речевого произведения. Но я все же попыталась, не отказываясь от утопии сохранить речевой жанр, внести в текст фонограммы минимальную правку, снимающую, как мне кажется, лишь некоторый груз случайных деталей речи. — Е.Ознобкина.

Тему, существенную для Пруста. Причем, вводим ее как раз в этой нулевой точке. Законы начинаются с точки нуля или равнодействия, с точки, где сошлись напряжения всех грузов, всех материальных грузов. Скажем, у человека есть идея бессмертия, и это представление занимает важное место в его переживаниях, в его внутреннем психологическом мире; эта идея в каком-то смысле является организатором его внутреннего мира, она, вместе с другими идеями, содержит в себе какие-то мотивы, какие-то побуждения делать или не делать что-то. На этой идее я хочу показать, как действует то, что я называю нулевой точкой, показать, почему от нее начинаются законы и тема законов.

Я буду обращаться к третьему тому моего французского издания "Поисков", к разделу "Беглянка". Это часть фантастически напряженная, где Пруст, амальгируя нынешние свои переживания, — переживания человека, которого Альбертина уже покинула, — с переживаниями, когда Альбертина была с ним и была его пленницей, т.е. накладывая одну картину на другую, где каждая картина относится к разным пластам времени и разным точкам пространства наблюдения, создает такую амальгаму, чтобы посредством ее выступил смысл того, что он переживал. То, что на самом деле с ним происходило внутри всех этих переживаний. Мы должны пометить здесь одну вещь: вопрос о том, что происходило на самом деле, решается только одновременным движением в разных временных пластах, путем построения амальгамы из разных ощущений. В момент, когда Альбертина была с автором и ему принадлежала как пленница и он что-то переживал, смысл этого переживания не открывался. Он мог открыться, только когда Альбертина исчезла, и автор может соединить два переживания — свое чувство исчезнувшей, ушедшей Альбертины и чувства к Альбертине, вызываемые в нем пленницей Альбертиной. Движение одновременно в разных слоях сознания и в разных временах



начинается под знаком вопроса: что было на самом деле? И наоборот, ответ на вопрос “что было на самом деле?” предполагает некоторое разлапистое крабовидное движение щупальцами, выпущенными в разные слои сознания, которые вовсе не переживались одновременно. Значит, Пруст пытается одновременно выявить содержание предмета, который вызывает переживание и судьбу автора или интерпретатора этого переживания. Ведь не случайно произведение Пруста, написанное как авторское изложение каких-то идей, картин и так далее, в то же время написано как анализ самой возможности автором что-то излагать. То есть как роман романа. Это роман, где не просто нечто излагается объективно, так, будто сам автор не вовлечен в повествование, а напротив, он является как бы растворенным в пространстве романа, всевидящей инстанцией, которая все знает о своих персонажах, о происшедших событиях, сюжетных сцеплениях и излагает их. У Пруста, как и у многих писателей модернизма, в пространстве романа фигурирует не только построение сюжета, где автор рассказывает, но также построение фигуры самого романиста как участника движения событий, который во многих пунктах этих событий ничего не знает так же, как и описываемые им персонажи, ведомые судьбой. Таким построением романа Пруст отвоевывает судьбу — или у судьбы отвоевывает что-то. И если бы роман не строился так, он был бы автором, не знающим самого себя, — игрушкой сил судьбы.

Внутри амальгамы, о которой мы говорили, есть одна интересная деталь, интересный пассаж, относящийся к тому, что я назвал идеей бессмертия. В этой амальгаме Пруст вспоминает выражение лица Альбертины и ее слова, соединяя эти выражения и эти слова с некоторыми знаниями, которые он получил позже от своего слуги в гостинице Бальбека, того курортного места, где Пруст отдыхал и познакомился с Альбертиной. Пруст уже точно знает, что Альбертина изменяла ему с дру-

гими женщинами. Это звучит парадоксально — как женщина может изменять с другими женщинами? Но я уже говорил вам, что Ад, или Мир, Пруста — это мир, в котором, как говорит Пруст, цитируя Леконта Делиля, у мужчины мужчина получит Содом, а женщина получит Гоморру, и каждый пол умрет на своей стороне. У Пруста здесь фигурируют слова, донесенные слугой, который, по просьбе Пруста, расследовал, где была Альбертина, и узнал некоторые детали ее жизни, в том числе узнал о ее любовных встречах с красивой прачкой. Ей Альбертина говорила такие слова: “О, ты меня...” — Господи, русский язык и грузинский в этом смысле печальны, в них нет тех оттенков эротических описаний, в них не хватает слов, эти языки, в силу определенной традиции, не наработали достаточной гибкости, чтобы можно было говорить, не впадая в вульгарность. — У французов в этих случаях говорят: “ты возвышаешь меня до седьмого неба”, имея в виду крайнюю степень сексуального наслаждения. Или: “ты бросаешь меня в объятия ангелов”, — так тоже можно сказать. И вот, по сведениям, принесенным этим слугой, Альбертина говорит прачке такие слова. И он, автор, повторяет себе эти слова и воображает, как он, встретившись с Альбертиной, сказал бы ей: “Я знаю, что ты говорила прачке такие слова”. Но потом он вспоминает, что Альбертина ведь мертва, ее нет. И Пруст готов дать Альбертине бессмертие, готов поверить в бессмертие, в то, что с ней можно встретиться в другом мире, чтобы в другом мире был такой предмет, которому он мог бы, наконец, сказать: “Я знаю о тебе все”. Пруст замечает, что все, что мы чувствуем, для нас существует, и мы проецируем то, что мы чувствуем, в прошлое, в будущее. И даже фиктивный барьер смерти не останавливает нас в такой проекции. И сожаление об исчезнувшей Альбертине утверждает ее в качестве существующей в другом, загробном мире, где с нею можно встретиться, самому там оказавшись. По ту сторону

мира... Это сожаление, говорит Пруст, естественным образом распространялось и на мои сновидения, и на мечты о бессмертии. Мысли о бессмертии, постулирование потустороннего мира были, — замечает вдруг Пруст, — не чем иным, как усилием, или попыткой, реализации того, чего я желал.

В том, что я сейчас говорю, речь идет как раз о той ситуации, которую я и описывал в начале лекции. Некоторую точку, которую мы выделяем и которая выделена самим построением нашей сознательной жизни, я описывал через слова *hic et nunc* — здесь и сейчас. Я говорил, что есть такая точка равнодействия нашей сознательной жизни, где нет ни прошлого, ни будущего и где запрещено удвоение мира и времен. Пруст говорит, что бессмертие или другой мир был бы для него таким миром, в котором он повторился бы в качестве носителя тех же желаний. Само представление о другом мире есть ложь, потому что оно есть проекция мира, не изменившегося в предположении, что я могу повториться в качестве такого, какой я есть. Проекция меня самого, не задумавшегося о том, что на самом деле я думаю не о бессмертии как о чем-то содержательном, а просто думаю о том, чтобы достичь моего желания. И поскольку Альбертины здесь сейчас нет и она к тому же мертва, то для того, чтобы достичь моего желания, я воображаю еще один мир. Чтобы достичь своего желания устроить Альбертине сцену ревности. Чтобы сказать: “А я ведь знаю, что ты сказала прачке...”

И это Пруст называет: “материалистическое бессмертие” — парадоксальный оборот, который часто встречается у Пруста. И, кстати, впервые встречается не у него. Это существовало в философской традиции, в частности, у такого философа, как Кант. Я хотел бы пояснить эту важную вещь. Пояснить вам, для данного случая, термины “материализм” и “идеализм”. В грамотном употреблении, например у Канта, термин “идеализм” имеет один-единственный смысл. Как вы

знаете, на один грамотный смысл приходится десятки неграмотных. Так вот это как раз — очень яркий случай одного грамотного смысла при множестве неграмотных. Кант, назвав себя идеалистом, употребил этот термин в одном-единственном смысле. Для него “идеализмом” было такое умозрение, такое видение вещей, когда вещам, имеющим идеальную или духовную природу, не приписывается предметное существование. В полемике с тем, что Кант называл “материализмом духов”, и возник термин “идеализм”, который означает: идеальное есть идеальное. Считать духовное материально существующим есть спиритуализм. Может быть, это словоупотребление противоречит тому, к чему вы привыкли, но это единственный терминологический смысл, т.е. точное философское употребление термина. И поэтому идеализм — это учение, которое точно сохраняет границы между тем, что можно представить физически, в виде предмета, и о чем можно рассуждать предметно, и тем, что нельзя представить в предметных образах. Например, вопрос: разлагается ли душа на составные части или не разлагается? Идеалист в кантовском смысле скажет, что о душе так рассуждать нельзя. Душа не есть предмет, который мог бы быть простым или сложным, — в смысле распада или соединения. Таковы физические предметы. Давайте лишь о физических предметах рассуждать в терминах, имеющих физический смысл, а о вещах не-физических давайте запретим себе рассуждать физически и в наглядных предметных образах.

Когда я говорю, что, если встречу Альбертину в том мире, я ей скажу то-то и то-то, то я предполагаю, что это есть такой мир, в котором я повторно существую в качестве носителя именно подобного желания. Это спиритуализм, скажет Кант. Пруст говорит то же самое. Однажды я уже говорил вам, что только материалистически настроенные люди считают, что мир должен быть наполнен прекрасными предметами, — и тогда в душе

человека есть красота. Обратите внимание на характер и способ употребления слова “материалист”. Пруст здесь имеет в виду простую вещь: что красота, или мое переживание красоты, не есть нечто, вызываемое качеством предмета. Красоту или некоторое развитие душевного мира, т.е. внутреннее, можно извлечь, и толчком к этому может послужить даже бензин (мы уже встречали этот пример из Пруста), — если ты сам способен проделать определенный путь. На этот путь можно встать, оттолкнувшись от бензина, от одного цветка, а не от многих цветков и от одного художественного наслаждения произведением искусства, а не от многих наслаждений. Помните, я рассказывал вам о том, что Пруст считал дураками и неразвитыми людьми тех, кто требует многократного повторения наслаждения от спектакля, ходит десятки раз на одну и ту же пьесу, аплодирует, ахает и восклицает. Аханья и восклицания суть грубые физические состояния, не содержащие в себе никакого физического смысла и никакого смысла духовного. Этот духовный смысл закрыт именно потому, что, восклицая, я нахожусь в общении с другими лишь на поверхности самого себя. Я ведь восклицаю вслух, и следовательно, я не нахожусь в общении с самим собой. Место занято. У Пруста устойчиво присутствует идея, что в точке соприкосновения с другими людьми я нахожусь на поверхности самого себя и не могу заглянуть вовнутрь. И тогда — я только неопределенно хмыкаю, говорю: “Ах, как прекрасно”, аплодирую и не могу остановить свои аплодисменты. Все это Пруст называет булимией художественных радостей. Булимия — это еще и неограниченно болезненное обжорство, жажда еды, никогда не удовлетворяемая.

Итак, мы поместили, что наша нулевая точка останавливает удвоение мира, в том числе бессмертие в смысле некоей лжи. Останавливает бессмертие как фальшивое представление, проецирующее мое чисто предметно, “материалистически” существующее состо-

яние, то, которое я не понимаю, — ведь я не говорю, не признаюсь себе, что в действительности моя мечта об Альбертине в том мире есть просто проекция моего желания устроить ей сцену ревности. И я допускаю повторение времен и удвоение миров. Ведь я это себе не говорю. А чтобы сказать себе это, я должен остановить материальные проекции. То есть пойти в направлении обратном по сравнению с тем, в каком эти проекции складываются. Говоря на нашем языке, я должен идти к нулевой точке.

То же самое Пруст повторяет и о добре. И это очень важно, потому что это имеет отношение к законам, само существование которых мы начинаем видеть или понимать, когда мы отворачиваемся от фактов. Тех фактов, которым, самим по себе, мы приписываем какие-то качества или свойства. Качество доброты или качество высокого или качество глубины. Например, предполагают, что есть “высокие” факты. Революция, говорят, есть высокий факт, возвышенный факт. Но возвышенный факт не делает душу возвышенной. Поэт, который описывает эпические события, не становится от этого великим эпическим поэтом. И наоборот, поэт, который описывает картинку рекламы мыла, не потому мелкий поэт, что описывает именно ее. Напротив, он может быть великим поэтом. Значит, ничто внешнее еще ничем нас не делает. Что мы называем здесь внешним? Или что устраняем в качестве внешнего? В качестве внешнего мы устраняем такие предметы, которым самим по себе приписаны какие-то качества. Здесь и некоторая доброта, существующая как бы естественным образом. Гражданские добродетели, которые, по определению, являются чем-то высоким. Для Пруста это не так. Он говорит: глубина (и здесь же — высокое, доброе, прекрасное и проч.) не есть нечто присущее само по себе, нечто внутренне присущее определенным сюжетам или предметам, как в это верят некоторые материалистично-спиритуалистичные романисты. Для них есть объекты высокие, а есть низкие.

Есть объекты добрые, или добрые состояния, а есть состояния злые. То есть они предметно представляют себе нечто, что не имеет предметной природы. Тем самым Пруст хочет сказать, что доброе и красивое, прекрасное и высокое не имеют предметной природы. Это — не вещи. Материалистично-спиритуалистичные романисты не могут спуститься или выйти за пределы видимостей, и их благородные намерения подобны добродетельным тирадам персон, неспособных ни на малейший акт добра. Благородные намерения этих людей, этих романистов, не должны помешать нам заметить, что им не хватает духа избавиться от банальной формы, которая приобретена имитацией.

И это еще одна великая тема Пруста — мир имитаций. Что мы можем имитировать? Мы можем имитировать физические предметы, причем в той мере, в какой мы не видим в них не-физической стороны. Например, акт добра может быть имитирован как физическое качество определенных предметов. Мы можем имитировать красоту цветка, если считаем, что цветок сам по себе красив. Имитация, или мир имитаций, предполагает, что такие явления, как истина, красота, добро являются качествами, физически присущими определенным предметам. Цветок по определению красив. Поэтому возможна имитация цветка. Доброта — тоже имитация. В каком случае? В одном — простейшем и очень распространенном, — жертвами которого мы почти всегда являемся, когда добротой мы называем наше доброе состояние, или, возвращаясь к выражению Пруста, добрые намерения. Когда у нас добрые рефлексы. Для Пруста же это — не состояние доброты, а просто физичные слова. Под добротой здесь имеют в виду свою растроганность, сентиментальность, то есть — намерения. И это всего лишь физические предметы, всего лишь физические слова. Какие-то гримасы нашего духовного лица. Физические гримасы. Потому что мир, к которому мы должны придти, пройдя точку нагнетен-

ности всех грузов, или нулевую точку, точку равновесия, тот мир, повторяю, к которому мы должны придти, вслед за Прустом, это мир, где нет намерений.

Теперь мы должны войти в тему, которая вновь потянет за собой символику Пруста. Я уже говорил, что наиболее часто встречающимися терминами у Пруста являются термины пространственные, или топологические: близость, далекость. Мир, имеющий определенную скорость, — это тоже пространственный, топологический термин. Чаще же всего встречающийся термин, или метафора, — это метафора света. Свет. Пространство, времена и свет. Этих трех понятий, или представлений, нам достаточно, чтобы извлечь все богатство опыта Пруста. Потому что я рассказываю вам не о романе Пруста, а об опыте испытания мира. Опыте интенсивном и глубоком. Пруст зафиксировал его, и мы имеем его в тексте. Пруст не философствовал, он не был философом, не был психологом, он был романистом. Но он проделал определенный опыт как личность. Проделал его ценой своей жизни. Свой роман Пруст писал наперегонки со смертью, под знаком смертельного риска. Он проделал то, что способна проделать жизненно напряженная личность, решающая вопрос своей судьбы и поэтому внутри своего опыта философствующая. Под философией, психологией я имею в виду интенсивный опыт, проделанный человеком и доставшийся нам как факт. Весь роман Пруста есть факт этого опыта.

И весь этот опыт можно исчерпать, взяв три представления: пространство, время и свет. Мы должны учесть еще, что этот свет может с равной интенсивностью и с равным успехом освещать те или иные участки в пространстве и времени (некоторые остаются темными, некоторые высвечиваются, светлые меняются на темные, то, что было светлым, становится темным, а то, что было темным, становится светлым и т.д.). Помните, я говорил, повторяя “ошибку” Пруста: “Рабо-

тайте, пока свет с вами, пока вам светло”. И я говорил, что Пруст ошибся, что в тексте Евангелия — не “работайте”, а “ходите”. Но по-русски лучше было бы перевести “шевелитесь”. “Шевелитесь, пока есть свет”.

Итак, напомним вам о том, о чем уже шла речь. О физических гримасах. Такими гримасами нашей духовной жизни, или нашего духовного лица, являются смех, доброта, намерения, взятые в качестве физических состояний, выступающих на самом деле имитацией. Имитация же совершается нами в силу наших материалистических убеждений — материалистических в смысле “материализма духов”. Ибо мы невольно, в силу нашего языка, в силу наших психологических привычек предметно представляем вещи, не имеющие предметной природы. Все эти гримасы существуют у нашего духовного лица прежде всего там, где наш духовный лик соприкасается не с самим собой, углубляясь в себя, а с другими. Когда я беседую, разговариваю, я — на поверхности самого себя. Я уже говорил вам, почему Пруст так скептически относился к дружбе, даже к самой возвышенной, к дружбе с великими людьми. Потому что когда мы беседуем с великими или умными людьми, мы находимся на поверхности самих себя, а вглубь себя нас может забросить самая ничтожная и грязная женщина. Да, даже самая ничтожная и грязная. И на этом фоне — физических гримас, образующихся в точках нашего соприкосновения с другими, в точках имитаций, то есть добрых намерений, растроганных состояний и так далее, — Пруст вдруг говорит: “Подлинные книги должны быть не детьми дня и не детьми бесед, а детьми темноты и молчания”. Подлинные книги — дети тьмы и молчания. Продолжая эту мысль о книгах, можно слово “книги” заменить другим словом, выражением “наше подлинное я”. Это в данном случае совершенно одно и то же. Можно сказать: подлинная книга есть дитя молчания и одиночества, а можно сказать: узнавание того, *кто* я есть на самом де-

ле и *кто* я, — это дитя темноты и молчания. Темнота неожиданно выполняет у Пруста роль световой метафоры. И сейчас, дальнейшим цитированием, я поясню, почему это так. Пруст пишет, что поскольку искусство (слово “искусство” можно заменить словом “путь”) в точности реконструирует жизнь (то есть впервые показывает нам действительную жизнь), то вокруг истин, которых мы достигли в нас самих, будет витать атмосфера поэзии, неясности, тайны или мистерии, и она есть не что иное, как след той тьмы, тех сумерек, которые мы должны пересечь, пройти.

Значит, атмосфера поэзии, существующая в написанной книге, есть в действительности след тех сумерек, которые пришлось пройти. И наоборот, если не было сумерек, то не будет и этой поэзии в книге. Дальше Пруст говорит так: некоторые вещи у очень умных писателей, особенно к концу жизни, когда исчерпывается запас переживаний и писатель начинает писать одним только умом, некоторые истины у таких умных писателей хотя и имеют значение, но почему-то оказываются сухими и плоскими, без шарма, нежности и мягкости тайны, поэтически обволакивающей атмосферу книги. У этих истин, на которые способен пищащий умом, — сухие очертания, они — плоские и не имеют бархата. Не бархатны.

Плоские истины значит — неглубокие. Ведь что такое “плоские”? Плоские — это не имеющие глубины. А что такое глубина? И здесь Пруст говорит: “Они не глубоки, эти итоговые истины в книге, потому что до этого не пришлось пройти глубин, чтобы достигнуть этих истин”. Какие глубины нужно пройти, чтобы достигнуть истины? Глубины тьмы.

Я уже вам говорил, что глубина, высота не есть нечто, присущее предметам самим по себе. И если есть глубина, то это глубина не предмета, а тени. Тени, которую приходится проходить. Вдумайтесь в одну простую вещь. Она имеет отношение к самой задаче фило-

софствования, если мы под философствованием понимаем нечто, являющееся внутренним элементом нашей сознательной жизни, а не теорию и не ученую систему. В какие-то моменты мы все философствуем, знаем мы об этом или не знаем, применяем для этого специальные понятия или не применяем. Философский элемент неотъемлем от сознательной жизни — сознательная жизнь поистине не может строиться без философского элемента. Если его нет, то это не сознательная жизнь, а жизнь в мире имитаций. Жизнь в том естественном мире, в котором даже бессмертие есть просто проекция и удвоение моего теперешнего и мною не понятого состояния. Философскому элементу, неотъемлемому от нашей сознательной жизни, свойственно одно: он целиком замкнут на индивидуальном сознании и только к этому предмету имеет отношение. Сама философия — это все только личное. Но “только личное” — странный предмет. Он — одновременно универсальный, очень общий. Умирают ведь все, но в то же время смерть есть самое личное событие. И только личное. В том смысле, что вместо тебя никто не умирает, умираешь только ты. И понимание — тоже совершенно личная и только личная вещь. Понять можешь только ты сам, за тебя никто не может понимать. Понимание всегда отмечено знаком индивидуального состояния. Если его нет в качестве индивидуального, то нет и понимания. Вы не можете понимать вместо меня, а я — вместо вас. Русский философ начала века Шестов, перечисляя очень личные вещи, приводит их две: смерть и понимание. В этом или вокруг этого, внутри этого возможна философия. Философствовать можно только о том, что обладает свойством личного. Не все предметы таковы. В том примере, когда я говорил о ложном имитационном бессмертии, как раз этот признак личного отсутствует. Я говорил об удвоенном времени, удвоенном мире, о том, что проецирую себя, чтобы продолжить свое желание. Я говорил, что создается мир имитаций. А мир имита-

ций, по определению, не обладает знаком индивидуальности, или личностности.

Но есть еще и третья только личная вещь. Я ее уже упоминал, сейчас же только дам ей признак или спецификацию. Итак, есть смерть, есть понимание — личные феномены, и есть тень предмета. Она является тенью только этого предмета. Моя тень есть моя тень, как ваша тень есть ваша тень. Тень листочка — это тень листочка. Его и только его тень. Это — не просто красивая или, может быть, некрасивая фраза. Это очень глубокая вещь. Состоит она в том, что к истине мы приходим только из своей тьмы. Тьма — только наша. Если нет только нашей тьмы, то мы не приходим к истине. Помните, объясняя почему Эрос является символом познания, я говорил вам о разорванности частей целого, такой разорванности, когда сам акт познания может быть изображен как движение того, что разорвалось, к воссоединению. Я говорил, что это движение начинается только в ситуации риска и озабоченности своим существованием, когда решается твоя судьба и ты должен думать. Я говорил вам, что это — ситуация неустойчивого равновесия, когда мы приведены в колебание между взаимно исключающими и одновременно притягивающими нас вещами. Эта противоположность разрывает меня и выводит, ставит меня на путь движения. А теперь я прибавлю к этому другое разъяснение: для того, чтобы была мысль, должна быть темнота, которая заставляет мыслить.

Излагая Пруста, я ввел образ точки, в которой все нейтрализовано, где тяжесть максимальна, где сошлись все грузы, как говорил Данте. Это — образ точки, где снято пространство и время, все внешнее, все фактические свойства. Мы теперь знаем, что все вещи сами по себе некрасивы, что нет вещей добрых самих по себе, высоких самих по себе, благородных, возвышенных, — ничего этого нет. Кроме того, мы сжали будущее, мы запретили себе проекцию удвоения мира. Значит, мы

находимся в точке, в которой нет будущего, потому что в будущем, от которого мы отказались, Альбертина бессмертна для того, чтобы я устроил ей сцену ревности. И эта точка — лишь какая-то маленькая мерцающая точка индивидуального сознания в темных безднах. Впереди темно, потому что удвоение мира есть темнота имитаций; и позади — тоже темнота бездн прошлого. Я воспользуюсь старым образом. Есть античный миф о Мелеагре, который при рождении был отмечен судьбой: парки сказали его матери, что Мелеагр умрет, как только в очаге догорит полено. Мать вытащила полено из очага, загасила его и спрятала. И Мелеагр жил. Но случилось так, что он убил братьев своей матери. Мать достала полено и бросила его в огонь, оно догорело, и Мелеагр умер. Я воспользуюсь этим образом, чтобы сказать, что наше прошлое во многом подобно лежащему в нас самих полену — полену Мелеагра. В том смысле, что в этот момент, сейчас, наша душа может умирать, с нами может что-то случаться или мы можем как-то поступать без видимых на то причин. Ведь что имеется в виду в мифе о Мелеагре? Мелеагр убил братьев своей матери, тогда мать бросает полено в огонь, и он умирает в тот самый момент, когда для его смерти нет никакой видимой причины. На него никто не нападал, его никто не ранил, не убивал. Но где-то лежит полено, оно лежало потушенное и ждало своего часа, и вот чья-то рука снова кладет его в огонь, оно горит, и Мелеагр умирает — без видимой причины, без тех причин, какие мы могли бы установить и увидеть, какие непосредственным, понятным для нас образом вызывали бы это событие смерти. Сколько событий в нашей жизни и сколько актов мы совершаем, которые и для наблюдателя, и для нас самих оказываются не имеющими под собой видимых причин. А причина была в том, что происходило с поленом.

К этой точке равнодействия, где мы находимся, можно приложить аксиому нашей сознательной жизни: всё всегда в любой момент уже достаточно долго. Это

означает, что мы всегда, сколь бы мало мы ни жили и ни действовали, уже действуем достаточно долго, чтобы мир сцепился за нашей спиной и стал по отношению к нам невидимым законом. И некоторые вещи, которые мы сейчас видим, мы не можем объяснить никакими связями этих вещей с причинами или наблюдаемыми мотивами — мы должны идти куда-то в прошлое.

Я сказал: сколько бы ни было — уже достаточно долго. Уже что-то совершилось, и, следовательно, мы должны двигаться назад. Уже есть что раскручивать, уже есть что восстанавливать, уже есть что интерпретировать, уже есть что понимать. Как бы мало ни длились события, в которых мы участвуем, даже нескольких секунд нашей жизни сразу после рождения достаточно, чтобы у нас была работа, чтобы нужно было идти назад. Ведь Мелеагру, когда он родился, нужно было узнать, т.е. пройти обратно и узнать, что за его спиной уже лежит полено и что он должен вести себя соответственно.

Чтобы пояснить проблему закона, приведу еще один простой пример. Он очень близок к нашей жизни. Но для того, чтобы привести этот пример, я иначе сформулирую нашу аксиому: людям очень часто случается действовать и поступать в ситуациях, когда уже поздно. И по отношению к этим ситуациям человек имеет лишь одну свободу — свободу знания закона и свободу не ставить себя в такие ситуации, когда уже поздно. Приведу следующий пример. Советские артисты едут за границу, дают концерт. Они должны получить определенный гонорар. Но по каким-то сплетениям обстоятельств посольство реквизирует часть гонорара. Это ведь нравственная ситуация, ситуация человеческого достоинства. Надо протестовать. А человек не протестует. И мы ищем причину, почему человек не протестует. Мы говорим: он труслив, боится. А закон говорит другое. Закон говорит: уже поздно. Потому что ты уже поставил себя в такие условия, ты уже штрейкбрехер

— и никогда никто не видел, чтобы штрейкбрехеры бастовали. То есть твои взаимоотношения с властью и с деньгами уже основаны на привилегированном выделении тебя из общей массы людей. Мы знаем, что поездка за границу есть определенная привилегия. А ты уже жил, действовал в тех условиях, которые вполне заслуживают наказания, которое ты получил. Власть тебя выделила, и это выделение — тайное, оно не является законным в гражданском смысле слова. То есть ты уже — штрейкбрехер. И ты не можешь протестовать не потому, что ты труслив или психологически слаб, хотя это как раз те самые причины, которые будет искать посторонний наблюдатель. Наблюдатель скажет: постой, а почему же ты не протестуешь? И начнет искать причины, а их нет, но есть закон, который говорит: уже поздно, и действия неуместны. Им нет места. Действительно, если ты сам себя поставил в такие условия и потом по этим условиям вышло, что тебе можно не дать деньги, то, клянусь вам, что из чисто “вкусового” ощущения, из ощущения неуместности можно не протестовать. Ведь уже поздно.

Мы, живущие на территории пространства, называемого Россией, обладаем фантастическим талантом занять себя в ситуации, когда уже поздно. Каждый раз — поздно. Как сказал Пруст: те, кто придает значение фактам, оказываются в ситуации, при которой они не учитывают закона. Если бы мы знали закон, мы не ставили бы себя в ситуации, выделяющие нас так, что любое проявление человеческого достоинства невозможно просто потому, что уже поздно. И это — основная тема и Пруста, и философии, и вообще всякого размышления о психологических и социальных вещах. Это тема законов. Тема работы законов. Здесь — это закон “уже поздноты”.

Я еще раз поясню тему законов на известных вам примерах и вернусь назад к теме темноты. Собственной темноты. К тому, что такое темнота, заставляющая

нас мыслить, моя собственная темнота, которой нет ни у кого.

Итак, законы против качеств. Это тоже устойчивая тема Пруста. Он постоянно полемизирует с “материалистической” манией укоренять законы и сущности в качествах вещей. Только что я показал закон “уже поздно”. Он не имеет никакого отношения ни к качествам ситуации, которая существует сама по себе, ни к качествам людей, которые в ней участвуют. Не имеет значения, труслив ли ты, храбр, достоин или недостойн, — так действует закон. И твоим достоинством было бы знание закона. Вячеслав Иванов сказал как-то: “Сами созвездия сделали нас (русских в особенности) глубоко добрыми в душе”. С точки зрения нашей проблемы, материя фразы здесь ясна. Он сказал, что можно быть добрым. Но я ведь говорил, что нельзя быть добрым. И это будет нашей темой. А пока просто пометим, что Вячеслав Иванов предполагает, что есть такая вещь, как доброта, и она присуща в особенности русскому народу. Эта фраза стоит в контексте наделения русского народа особыми, мессианскими качествами, качествами всеотзывчивости, особой духовности, привилегированного выражения идеи Бога, т.е. качествами православной религиозности и т.д. Вы знаете, какие последствия такое предметное мышление имело для интеллигенции. Своему собеседнику Альтману в 1921 году Иванов говорил еще следующее: “Теперь пошли виртуозы, а раньше были другие, писатель был солью земли”. Заметьте противопоставление: “виртуозы”, — то есть занимающиеся своим делом, те, кто пишет романы или работает над формой, — а с другой стороны — другие, которые — соль земли. Примерно эту же мысль, но в иной связи, Блок выразил так: “Раньше были пророками, а теперь соизволили стать поэтами”. Для Пруста такая фраза была бы попросту невозможной. О фразе Вяч.Иванова достаточно сказать, что она просто не христианская, потому что глубоко верующий

Вяч.Иванов, как русским это обычно свойственно, в действительности — еретик, вернее, язычник. Ведь на языке Христа не существует слова “народ” и не существует качеств народа, так чтобы какой-то народ был добрым, а какой-то, следовательно, недобрым. На языке Христа не существует Родины, не существует Народа — не существует никакого предметного закрепления духовных состояний. И вторая фраза — о писателе как соли земли. Что такое писатель как соль земли? Это — предположение, что есть нечто, само по себе высокое, благородное, есть некий носитель совести. Сам по себе. Я — писатель, и поэтому я — носитель совести. Я высок и благороден, и значит, благородно мое занятие. Но, по Прусту, мы уже знаем, что нет самого по себе ни высокого, ни благородного, ни глубокого. Мы знаем, что реклама мыла равна “Мыслям” Паскаля. По тем истинам, которые там можно обнаружить. А истины можно откопать, только идя к ним из своей тьмы, из своей темноты.

Для Пруста упомянутая мною фраза была бы невозможна по одной простой причине. Для него солью был не писатель, а произведение. Некоторая невидимая реальность, которая запрашивает произведение, потому что без произведения эту реальность увидеть нельзя. Произведение есть нечто такое, перед лицом чего, вместе с читателем и на равных правах с ним, автор должен восставать, возрождаться из пепла потерянного времени. Пруст, в отличие от Блока и от Иванова, видел темноту не в других. Он не считал, как считали они, что с ними-то все в порядке, а плохо с другими, и отсюда — их муки совести. Как же, у меня есть смокинг, а у народа нет смокинга. “Раздам смокинги, — говорил Блок, — раздам книги. Но — не могу”. Конечно, не можешь. Жалко. Смокинг все-таки приятно одеть. И книги читать поэту тоже пристало. Они считали, что с ними все в порядке, но с другими не в порядке. Тот, кто в порядке, пишет произведение для тех, у кого

нет порядка. А у Пруста — прямо противоположное. Он и в себе и в других видит темноту, видит корни, из которых вырастают ложь и майя. Из него самого, из других, из всех. И он проделывает свой путь перед лицом произведения. Только посредством произведения можно вытащить себя из пепла, избавиться от полена Мелеагра, которое уже лежит в очаге. И чтобы не было “уже поздно”, чтобы с тобой не случилось так, что ты неуместен как раз в своем человеческом достоинстве, нужно работать, считает Пруст. Я уже приводил вам слова Пруста о читателе, где он говорит, что все мы существуем на одинаковых правах перед символом произведения, которое мы должны интерпретировать. Не читатель, однако, должен интерпретировать произведение — для автора оно столь же таинственно, как и для читателя. Это очень специфическая точка зрения XX века, но она возрождает ту позицию поэтов и мыслителей, которая возникла в эпоху Возрождения. В эпоху, которая не знала никакой просветительской опеки над несчастными, которая всех считала несчастными, на равных правах и с одинаковым риском идущими из своей темноты к своему свету.

Чертой российской культуры является нечто совершенно антипрустовское — это можно назвать абсолютной зачарованностью внешним. Но именно внешнее мы и обрубили, двигаясь к нулевой точке равновесия и установив, что есть такой закон сознательной жизни, как наличие нулевой точки, где сведены на нет пространство, время, факты — сведено на нет все внешнее. А тут наоборот — полная зачарованность внешним, которое само по себе должно быть высоким и достойным любви, зачарованность “духом”. Для русских спиритуалистических материалистов дух есть реальное состояние. Как будто состояние духа есть нечто, что может существовать в качестве некоторого ценного объекта вне меня. Ценным здесь является и власть, которая, как полагают, сама по себе хороша и правдива. Здесь предполагаются

вещи, невозможные в действительности — за них-то и платят. Особенно хорошо это видно у Блока. Он прямо как трагическая женщина, и она жаждет хозяина, который был бы хорошим хозяином, т.е. обладал бы сам по себе, как предмет, определенными качествами: был бы хорош, справедлив, мужествен, благороден. Таков, что в этом предмете можно было бы раствориться. Я не случайно сказал “женщина”. Даже Бердяев приписывал русской культуре женственность души. Но это слишком красивые метафоры, не добавляющие понимания. А для понимания нам нужно усвоить только одно: что абсолютная зачарованность внешним — это ожидание, что добро вне меня будет существовать само по себе, что дух может существовать сам по себе, что коллектив существует сам по себе, и в точке соприкосновения с ним я могу раствориться, лишь бы коллектив был хорошим. И Блок сначала растворяется в “Прекрасной Даме”, а потом, во время революции, в стихии. Но вдумайтесь в простую вещь: ведь хороший хозяин по определению есть нечто стихийное. Сейчас многие мечтают о временах Сталина: вот был хороший хозяин. Но если вы вдумаетесь, что они имеют под этим в виду... Неожданность гнева и милости, полная решительность гнева и милости, совершенно не связанных ни с каким разбирательством. Хороший хозяин, собственно, стихийен...

*Лекция пятая.* Мы продолжаем наши занятия. Я не уверен, конечно, что мы что-нибудь понимаем в предмете, и поэтому мне, чтобы и самому понять и вам было понятно, приходится ходить кругами, с разных сторон заходя к одной и той же теме, к одной и той же проблеме. Музыканту это удалось бы, видимо, лучше. Если бы у меня был музыкальный слух, то вариацию тем я исполнил бы лучше, но у меня, к сожалению, нет музыкального слуха.

Я возвращаюсь к метафоре света. О ней я говорил и хочу предупредить, что вся сложность нашего взаимно-

го понимания или непонимания состоит в том, что я употребляю, вслед за Прустом, максимально простые слова, которые совпадают с существующими аллегориями, метафорами и кажутся вовсе не обязательными, чисто литературными украшениями. В том числе и метафора света. В прошлый раз я сказал вам, что мы начинаем что-то понимать — в жизни и в бытии, — только если мы идем из нашей собственной темноты. Я предупреждал, что метафора света у Пруста переворачивается и выступает как метафора темноты, имея то же самое значение. Вы понимаете, что слова “темнота” и “свет” взаимозаменяемы. И когда я говорю “из нашей собственной темноты”, то всякий человек (в том числе и я сам — и мне приходится самому себя контролировать) подставляет под эти слова обыденные ассоциации и значения. Темнота — это, скажем, невежество, незнание. Но беда в том, что простые слова имеют точное техническое, точное терминологическое значение. В том числе “темнота”. Когда я сказал, что у каждого из нас своя собственная темнота, и это есть одна из тех немногих совершенно личных, принадлежащих нам вещей, то я имел в виду не степень нашего невежества, а нечто совсем другое, и пояснить это другое очень трудно. Пока же я снова зацеплюсь за уже приведенную метафору Пруста. Я говорил о поэтической тайне, которая окружает истину или произведение. И глубина этой тайны измеряется глубиной того темного пространства, которое пришлось пересечь, чтобы дойти до истины. Как будто истина, озарившая нас, поднимается ровно на такую высоту, насколько была велика глубина предшествующей темноты. Пруст пользуется здесь такой метафорой: он говорит, что вокруг истин, которые мы постигли бы или которых мы достигли бы в самих себе, будет витать атмосфера поэзии, мягкости и сладости истины — и это лишь остаточный след тех сумерек, которые нам пришлось пересечь. И дальше он очень образно замыкает этот ход мысли, говоря, что этот след

есть как бы указание или отметка на альтиметре. Ведь у Пруста воображение очень плотное, физическое, и все тонкие, как бы витающие, как тайна, рассуждения идут, идут, облекают тебя, а потом вдруг смыкаются физически, телесно осязаемой метафорой. В данном случае — это показание альтиметра. И ты представляешь себе подземного пловца, который (помните метафору Данте) высвобождает застрявшую тяжесть от якоря, и она начинает всплывать. Так и у Пруста вдруг появляется метафора отметки произведения, или достигнутой истины, — это как бы указатель той глубины, или темноты, которую пришлось пересечь, чтобы открылась истина. Здесь же, в продолжении этого движения фразы Пруста, есть одно словечко, за которое я хочу зацепиться и потом вместе с ним, если удастся, подняться, как пловцу, на высоту света. Помните, я говорил вам об истинах ума, которые имеют очень сухие очертания и не имеют глубины? Не имеют глубины потому, что не было глубины, которую нужно было пройти, прежде чем к ним придти; если не было глубины темноты, то нет и глубины истины. Глубина постижения предмета или нас самих есть глубина тени. А наша тень — это наша, а не чья-нибудь тень. Нельзя иметь тень чужую, можно иметь только свою. И сейчас я многократно буду это разъяснять.

Если не было глубин темноты, из которой мы выходили, и поэтому достигнутая истина не глубока, то отсутствие глубин темноты означает, что эти истины не приходилось “сотворять заново”, полагает Пруст. Сотворять заново. Не узнать нечто, что уже есть, не усвоить извне, не дать войти в себя чему-то готовому. Здесь — нечто такое, что есть, но в то же время может быть высвечено в глубине своей истины, только если я это существующее воссоздаю заново. Зацепившись за это, я буду стараться объяснить значение темноты не в обыденном смысле этого слова. Слова, которые я сейчас приводил, — из “Обретенного времени”, а теперь я

возвращаюсь к “Пленнице”. Пруст говорит здесь о том, что ему часто мечталось, сев в коляску рядом с красивой женщиной, проехаться по Булонскому лесу медленным шагом или оказаться с этой прекрасной женщиной в ресторане, поужинать с ней при свете свечей. Такое литературное желание. Ведь мы все мечтаем испытать такую любовь, как она описана в романе, тем более, что романная любовь нас ни к чему не обязывает. Ощущение легкости жизни неотъемлемо от наших человеческих потребностей, и ничего страшного в этом нет. Иной вопрос — в этом разобраться и, зацепившись за собственные чувства, идти к постижению того, что есть на самом деле, что с нами случается по закону, а не по желанию. И здесь Пруст замечает, что часто такие литературно-мечтательные сцены — сидеть с прекрасной женщиной в коляске и медленно двигаться по Булонскому лесу, пересекая то солнечный свет, то тьму листьев, или находиться с ней при свете свечей в шикарном ресторане и испытывать легкое волнение от многообещающего впереди, — когда же в жизни мы оказываемся рядом с прекрасной женщиной, в коляске ли, в ресторане, когда исполнилось, казалось бы, то, о чем мы мечтали, вдруг все эти сцены оказываются ничем, мы ничего не чувствуем. И дальше он говорит, что в действительности познание не есть познание вещей внешних, извне наблюдаемых, а коляска, сидящая рядом со мной в коляске женщина, свечи в ресторане, за столиком сидящая рядом со мною женщина, — все это предметы, подающиеся внешнему наблюдению. И как наблюдаемые внешне они фигурируют в нашем сознании, вплетаясь в ткань наших мечтаний, желаний и стремлений. Но познание не есть познание этих внешних вещей, которые можно наблюдать, а познание непроизвольных ощущений. Я поясню, что это такое, так как здесь опять появляется обыденное значение, и если мы не пересечем зону обыденной темы, обыденного языка, то значение пройдет мимо нас.

Потому что пусть даже самая прекрасная женщина сидела бы со мной в коляске, в действительности она не была рядом со мной. Вот я — точка, и женщина, сидящая со мною, — точка; в данном случае они в наблюдательном смысле соседствуют. Предмет, называемый женщиной, — рядом со мной, а в действительности, в смысле психологической реальности и ее законов, эти два предмета максимально далеки друг от друга. Когда вы будете читать Пруста, обращайтесь внимание на это точечно-топологическое, или пространственное, мышление. Пруст все время говорит о точках: из какой точки я наблюдаю, в какой точке рядом со мной находится предмет (скажем, женщина в коляске) и далеко ли он от меня, что значит расстояние вообще? У Пруста все время появляется термин “расстояние”, потом термин “скорость”, в особенности тема ускорений, вызываемых привычкой. Мы не успеваем подумать, как мир уже с колоссальной скоростью закрутился вокруг нас и стал тем предметом, который мы якобы видим, передвигая наш глаз. А в действительности глаз мы передвигаем медленно, и пока мы это делаем, мир совершил движение и подставил себя в виде, например, женщины, сидящей в коляске. Но, говорит Пруст, пусть она, даже самая прекрасная, сидит рядом со мной в коляске — она не рядом со мной, откуда каждый раз, в каждый момент не воссоздается заново потребность в ней, откуда постоянная ласка моего взгляда не возрождает заново окраску ее щек. А окраска щек в данном случае — не просто свойство, принадлежащее предмету, который сам по себе окрашен каким-то сладостным розовым или розоватым, как щеки Альбертины, цветом прекрасной плоти. Нет, ласка взгляда, скользящего по лицу, должна каждую секунду воссоздавать цвет лица Альбертины; или, скажем, у нее припухлые щеки — и дыхание моего взгляда каждый раз заново должно надувать щеки Альбертины, присутствующие в поле моей живой радости. Если мое желание не надувает щек Альберти-

ны, то сами по себе, какими бы красивыми и пухленькими они ни были, они — в пустом пространстве моей пустой души. То есть я не испытываю никаких ощущений. Иными словами, само качество щек Альбертины или качество ее глаз не может вызвать состояния души. Наблюдаемый предмет не может вызвать состояния души, которое формально должно соответствовать этому наблюдаемому предмету. Если я вижу красивую женщину, я должен быть взволнован. Ан нет, сижу с ней в ресторане при свете свечей, и — пустота. Туп, как дерево. Ничего не шевелится в душе. Но в этом и ответ. Почему ничего в душе не шевелится? Пока дам часть ответа: потому что каждую секунду мой взгляд не воссоздавал, мое желание не раздувало щек Альбертины. Поскольку эти краски — краски тела, щек, лица — нуждаются в постоянном оживлении, “омоложении”, освежении. Иначе все это присутствие бессмысленно. Бессмысленно, пока нет ревности.

Назовем, условно, все эти оживляющие чувства ревностью — нерасчлененным, очень емким словом. У Пруста слово “ревность” означает вещи, очень часто с нашей точки зрения никакого отношения к ревности не имеющие. (Этакое слово-“чемодан” со многими значениями.) Так вот это присутствие бессмысленно в той мере, в какой ревность не поддерживает, или, вернее, не держит женщину в равновесии (опять совершенно физическая метафора). Словно дыхание моего чувства ревности, оживляющее человека в поле моих чувств, поддерживает, как атмосферный столб, предмет. Представьте себе предмет, висящий в воздухе, действительно поддерживаемый атмосферным столбом. Итак: пока моя ревность не поддерживает равновесия, наподобие компенсированного притяжения, такого же сильного, как закон всемирного тяготения... Я уже предупреждал вас о физике, о физичности прустовского взгляда. И тут — совершенно физическое: как если бы закон эмоциональных притяжений, как закон тяготения, поддер-

живающий физические вещи, в данном случае поддерживал бы на весу Альбертину или ту женщину, которая вызывала бы своими качествами чувство во мне. Следовательно, те качества, которые, как мне кажется, принадлежат предмету и вызывают во мне какие-то состояния, в действительности вызывают их во мне, сжавшись. В сжатом акте восприятия женщина прекрасна, она меня волнует, а на самом деле — это сжатый акт того, что я перед этим тысячу раз и в каждый данный момент оживлял своим отношением, своим состоянием. А если нет — я отсутствую, даже пускай она рядом со мной в коляске или за ресторанным столиком. Эта мысль, как музыкальная тема, проходит через всю текстуру, через всю ткань прустовского текста, везде всплывает так же, как всплывают термины “точка”, “расстояние”, “скорость”, “воссоздание”, или “реакция”, творение заново. И я тоже невольно, просто чтобы резюмировать внутреннее движение мысли Пруста, пользуюсь метафорой.

Я сказал: если мое желание раздувает щеки Альбертины, — тогда они пухленькие. Но в действительности психологический закон состоит в том, что меня волнуют не пухленькие щеки, — хотя я считаю, что это так, и поэтому ценю именно их, — а если они, надувшись, стали пухленькими, — тогда я их вижу пухленькими. Вижу, как сказал бы Пруст, не по закону внешнего наблюдения. У Пруста есть рассуждение о том, что женщины нас заставляют любить себя в той мере, в какой они заставляют нас страдать. Представьте себе, что этого страдания нет и не развился весь мир кристаллизаций, сцеплений наших внутренних потребностей, они не зацепились именно за этого человека, за это существо, и тогда это существо, вдруг попадая в оком нашего взгляда, не вызывает в нас никаких чувств. Оно — словно опавший детский шар, из него выпущен воздух. Вот так воспринимает это Пруст и говорит: “Потому что морской ветер не раздувал ее одежды, потому

что я сам подрезал ей крылья, и эти крылья перестали быть крыльями победы”. Здесь нужно представить себе, конечно, известную скульптуру Ники Самофракийской, скульптуру Победы: она без головы и с крыльями, но крылья раздуваются, — если это крылья Победы, то они раздуваются, раздуты нашим мужеством, а мужество означает: каждый раз оживлять и возобновлять. А в данном случае эта женщина перестала быть олицетворением Победы с раздувающимися крыльями и раздувающимися одедами, поскольку ветер моего чувства их не раздувает.

Морской ветер у Пруста — это ветер воспоминаний, которые вложены в данное существо; морской ветер — это ветер Бальбека, где Альбертина впервые предстала ему в стайке других красивых девушек. И здесь идет целая игра выделения именно Альбертины из этой стайки, индивидуация именно этого объекта любви, а не другого, хотя любовь сама по себе, как считает Пруст, это семейное чувство, но не в смысле обычной семьи, а в смысле отнесенности к семье человеческих существ; может быть десять девушек, и по природе любовь — это любовь к семье, или серии, но потом происходит индивидуализация, или индивидуация, и кристаллизация именно кого-то одного, какой-то одной из них — случайность, не объясняемая преимуществами и качествами предмета любви по сравнению с другими возможными ее предметами. Альбертина вовсе не красивей, не умней, — что-то другое выделяет ее из семьи существ. Исходное чувство любви само по себе коллективно, оно относится к коллективу существ. Не ловите меня сразу на том, что я проповедую полигамию, хотя я ее и проповедую, как вы убедитесь в конце. Но оставим это в стороне, мы к этому еще вернемся. Я — противник моногамии.

Так вот, представьте себе метафору, что это ветер наших чувств надувает платье волнующей нас женщины, так же как ветер наших чувств держит крылья Победы. Чтобы дальше развивать эту тему, я помечу это

рассуждение одним философским тезисом, который, как ни странно, фигурирует у самого Пруста, хотя Пруст и воздерживается от всяких педантских научных или псевдонаучных рассуждений в рамках своего поэтического творения. Это — поэзия, а не философия. Но иногда он вдруг сам начинает чувствовать необходимость что-то четко зафиксировать. И вот, сначала в “Под сенью девушек в цвету”, в беседе с Сен-Лу, а потом в “Стороне Германтов” и в частях, которые называются “Содом и Гоморра”, где он снова возвращается к этому разговору, — он уже говорит устами некоего норвежского философа, — мы читаем следующую, почти тезисно выраженную философскую истину: мир в действительности не был однажды создан так, чтобы быть созданным, а потом существовать и пребывать. Мир в действительности непрерывно творится. Это — концепция непрерывного творения мира. И этот тезис, или образ, непрерывного творения нам нужно держать в голове. Потому что обычно мы, естественно, предполагаем, что вещи в мире, как и сам мир, существуют как бы сами по себе и сами по себе длятся. В том числе длятся и люди со своими определенными качествами, свойствами. И вот мы находимся в мире наблюдаемых вещей, которые существуют сами по себе, и в этом мире якобы развивается наша психологическая жизнь, совершаются шаги нашего познания, шаги нашей судьбы. Но на самом деле наши шаги совершаются в другом мире, в том мире, который непрерывно заново воссоздается.

Я напому вам метафорику, относящуюся к идее непрерывного творения мира. Эта метафорика часто мелькает в художественной литературе. Я хотел бы сослаться на А.И.Введенского, поэта из группы обэриутов. (Но мы живем в такой культуре, в которой и ссылаться-то нельзя. Ссылка нереальна, так как книг Введенского ни в вашей, ни в моей библиотеке нет.) Обэриуты шли в своем поэтическом движении во многом от

Хлебникова. У Хлебникова как раз очень четко выражена мания видеть словесный мир как такой, который заново воссоздается, в том числе — участием поэта в структуре мира, а не просто использованием слов. И вот у Введенского есть такие слова: “Посмотрите на мышь”. В действительности мы ее не видим, но она мерцает. Представьте себе пульсирующее движение, недоступное нашему взгляду, потому что оно совершается в значительно меньшие отрезки времени, чем размерность нашего воспринимающего аппарата, наших глаз. Какие-то бесконечно малые движения. Введенский говорит: “В действительности этот предмет существует, мерцая”. Подставьте под это слово “мерцание” наше участие в предмете. Ведь щеки Альбертины пульсируют. И если я считаю, что они существуют в качестве тех пухленьких щечек, которые я люблю, они каждую минуту должны воссоздаваться моим взглядом. А что значит: каждую минуту воссоздаваться? Это значит, что предмет не есть сам по себе, он не действует, а пульсирует. Это я вижу и соединяю все моменты “есть” поверх незамечаемых пульсаций, я соединяю в длительность существование самого предмета. Сама эта длительность, как утверждал Введенский, иллюзорна. В действительности она пульсирует. И у Пруста она пульсирует. В том числе и та женщина, с которой я сажусь за ресторанный столик. Та самая женщина, которая делает живой эту сцену, такой, в которой я не отсутствую. Ибо если я ничего не чувствую, то все мертво. Живое — значит заряженное невидимой для глаза пульсацией бытия. Следовательно, мы имеем дело с миром непрерывного творения. Так вот, будем держать это. Мы ввели тему. И я подчеркиваю, что она проходит сквозной, золотой нитью через всю ткань прустовской прозы. Иногда она вырывается на поверхность в виде философских тезисов.

Мимоходом, для очистки своей философской совести, я помечу одну вещь. Теория непрерывного творения

ния глубоко укоренена во французской философии. Это — теория Декарта. Скрытая, эзотерическая, тайная теория. Она излагается Декартом в письмах и в принципе известна, но она есть внутреннее ядро всей якобы холодной и рассудочной декартовской философии. Одним из немногих, кто понял эту сторону декартовской философии, был философ и теолог Мальбранш, который всю свою конструкцию мира строил в предположении некоторого постоянно или непрерывно продолжающегося акта первичного созерцания божества. Но это — замечание для очистки совести.

Что такое: непрерывно продолжаться? Это значит непрерывно заново делаться. Причем акт божественного созерцания — это акт, который держит мир. Мир похож на пульсирующую мышь Введенского. Только, конечно, он не сам по себе пульсирует, но в эту пульсацию включено участие, непрерывно повторяемое участие божественного созерцания. Пруст говорит, что мы познаем, т.е. что-то нам открывается, мы оказываемся способными по-настоящему видеть и выходим на свет тогда, когда мы сумели организовать беседу души с самой собою. Очевидно, где-то в подсознании у Пруста витает старое платоновское определение. Именно Платон определял познание как беседу души с самой собою о прежних встречах с божественным видением. Душа беседует сама с собою о чем-то прежнем — о чем? О прежних встречах с божеством. Ближе к Прусту будет сказать, что узнать, увидеть можно лишь то, что есть в душе. Это покажется вам тавтологией, но в действительности это не так. Узнать, понять, увидеть можно лишь то, что есть в душе. А если этого нет в душе, то увидеть и понять нельзя. Подумайте о том примере, который я приводил. Ведь я не вижу женщины, которой нет в моей душе. Вот я сижу рядом с ней в коляске, и если не произошло всего того, о чем я уже говорил, то глаза мои продолжают видеть, и я по-прежнему нахожусь в мире наблюдаемых извне предметов, но я не ви-

жу. Почему не вижу? Да просто можно увидеть лишь то, что есть в душе. И следовательно, познание есть разговор души с самой собою о том, что в ней есть. А чего нет, того нет. Заменяем здесь слово “душа” на “упечатавшаяся душа”. Правда, слово “впечатление” в русском языке никуда не годится. Здесь нужно что-то другое. Французская “импрессия” лучше передает этот смысл. Так вот: “наполненная впечатлениями душа”. Такими, которые только и могут оживлять пространство глаза и те вещи вокруг нас, которые в это пространство попадают. И тогда они поддаются познанию, поддаются рассуждению, поддаются видению. Тогда мы и движемся в этом пространстве. Итак, “импрессированная”, или “впечатлившаяся”, душа. Эту “впечатлившуюся” душу я помечу словами “наше состояние”, “живое состояние”. А то, что я сижу рядом с дамой в коляске, не является состоянием — вопреки обычному психологическому языку. Если ее щеки не наполнены моим дыханием. Значит, там, где наполнено, там есть наше состояние, там наша душа имеет впечатление.

Предупреждаю вас (это предупреждение относится и ко мне самому), что мы находимся в такой области, которая максимально трудна именно потому, что слова обо всем уже есть и они мешают. Хотя пользоваться можно только ими, других слов у нас нет, мы не можем изобретать язык. И в то же время мы говорим о вещах, которые самим употреблением этих слов искажаются и скрываются. Будто слово, наклеенное на вещь, сразу же эту вещь от нас закрывает. Вот я говорю “впечатление”, но это слово применимо также и к тому, что я смотрю на даму, сидящую напротив меня за столиком в ресторане, лицо ее освещено свечами, и мы называем это впечатлением. Но в языке, описывающем реальность, это впечатлением не называется. Это — не впечатление. Словом “впечатление”, или “впечатленность”, “импрессированность”, мы будем называть только живое состояние. Только к нему применимо

слово “наше”. Но ведь тот, кто переживает это отсутствие переживания, тоже входит в себя, тоже мыслит терминами “я”, “мое” и т.п. А по законам философского языка у него нет “я” и “мое”. Если бы его состояние было состоянием живого участия, то это было бы его состоянием. Здесь же пока он испытывает неизменные состояния, имеющие чисто отрицательный знак. И как ни странно, у Пруста слово “отрицание” появляется как раз в этих случаях. Например, для него вполне понятным является словосочетание “отрицательная смерть”, то есть смерть не в своей позитивной роли и не в своем позитивном смысле.

Сейчас я хочу вновь обратиться к метафорам темноты и света. Но перед этим я помечу одной фразой наш первый шаг к дальнейшей расшифровке метафоры темноты и света. Я говорил (если резюмировать сказанное мною), что проблема познания означает задачу увидеть нечто “первым светом”. В данном случае под познанием имеется в виду такое познание, которое имеет экзистенциальное значение. Ты или познал, или погиб. Это — не просто познание каких-нибудь отвлеченных, рассудочных истин. Это — познание как часть жизни. Двигается наше познание, и вокруг него устраиваются и перекрещиваются линии судьбы. И в том числе линии будущего, которое встречает нас не нейтрально, — оно уже индуцировано нами. Итак, вся проблема познания в прустовском смысле слова означает задачу увидеть нечто первым светом. Ведь что мы видим? Мы видим предметы, на которые падает свет, и только так мы и видим. Но представьте себе, что мы так подстроились, чтобы увидеть первым светом. То есть увидеть такой предмет, который раньше не был освещен. Первый свет, упавший на него, и есть тот свет, которым мы его увидели. Но здесь скрыто предположение: если ты хочешь увидеть нечто первым светом, ты уже полагаешь, что свет может менять предметы, что если предмет был когда-то освещен взглядом, то он уже не тот, который я

увидел бы, если бы его увидел первым светом. Это — тайное предположение, внутреннее предположение. Оно очень существенно для поиска души, поиска утраченного времени.

Я напому вам метафору Данте, когда Одиссей рассказывает о своем последнем путешествии. Помните, я говорил вам, что путешествие Одиссея — это всегда желание “увидеть мира дальний горизонт”. Расширить его, втиснуться в мир и — увидеть дальний горизонт. Мир ставит перед нами всегда только одну задачу — задачу втиснуться в мир в минимально заданный промежуток времени, а именно: проблеск света. Он дан нам на минимальное время — проблеск света, или знамение. И в мире мы живем, конечно, знаменами. Я имею в виду тот жизненный смысл знамений, который существует независимо от любой религии, хотя он используется и фигурирует в религиозных построениях. Я не случайно приводил цитату из Евангелия, делая это вслед за Прустом, который весьма симптоматично, или многозначно, ошибся в цитировании. По-русски это можно передать так: “Шевелитесь, пока есть свет”. Пруст говорит, вспоминая цитату по памяти и думая, что это из Евангелия: “Работайте, пока есть свет”. В Библии же сказано: “Ходите, пока светло еще вам”. Но я подчеркиваю, что здесь есть оттенок почти физического закона. Это — закон минимальности. Этот свет быстро рассеивается. Пока он есть, шевелитесь. И я говорил вам, что это — движение вглубь себя...

А пока я возвращаюсь к первому свету. У Данте есть такая сцена: Одиссей появляется в облаке пламени, из которого слышен голос. Пламя здесь вовсе не случайно. Наша психика, наше сознание работают согласно тому, что в них упаковано. Конечно, Данте не имел в виду цитировать Гераклита, его философию огня, но это тот пласт, который Гераклитом уже обозначен и обозначен словами о сгорающих и вспыхивающих мирах. Разумеется, это гераклитовский огонь, и не случайно он свя-

зан с человеческой манией заглянуть за горизонт. Одиссей есть воплощение нашей мании заглядывать за горизонт, расширять пределы человеческих возможностей, поскольку человек — это такое существо, которое не имеет никакой заранее заданной меры. Мера устанавливается каждый раз заново. Поэтому каждый раз мы и заглядываем. Нет заранее заданной меры. Это и есть гераклитовская философия. У Данте это описывается так. (Я прибегну к прозаическому переводу, так как перевод Лозинского — безусловно, блестящий перевод, но именно в силу этого он иногда скрадывает смыслы — просто потому, что смыслы, в действительности, в нашем сознании выстраиваются тогда, когда мы останавливаемся, то есть из-за затруднения. Легкость же перевода, наоборот, заставляет нас проскакивать многие места, а вот если бы перевод был более неуклюжий, то мы остановились бы на том, что какие-то слова неслучайны. И поэтому моей бездарной прозой я попытаюсь передать сцену, сохраняя слова, которые у Данте фигурируют в рассказе.)

Итак, они пришли на закат. Во всех латинизированных языках — в том числе, как это ни странно, в немецком, который не латинизирован, — запад есть одновременно страна заката солнца. Значит, когда Данте говорит: “пришли на запад”, имеется в виду еще и скрытое значение — заходящего солнца. Мы стали перед заходящим солнцем. А заходящее солнце — это то солнце, которое оставляет маленький, минимальный промежуток еще остающегося света. Когда зайдет солнце, света не будет. А оно заходит, и вот остается слабый свет. “Пришли на солнце-закат”, — говорит Данте словами Одиссея. Тут странное словосочетание: “пришли на солнце-закат старыми и поздними”. И этот оттенок в русском переводе пропал. “Старыми и поздними”. Опять выбор слов... Человеческое сознание — чудная машина, она совершенно независима от своих намерений: если она делает что-то действительное, то на это

действительное накладываются отпечатки всей скрытой структуры человеческой психики и сознания. Она словно выплескивает свои законы. Нам кажется, что слова мы выбираем произвольно. Подумаешь, — вместо “поздних” можно было бы сказать какое-нибудь другое слово. Скажем, литературный стиль мог обязать подставить какое-то другое слово. А Данте берет слова “старыми и поздними пришли и стали у отметки Геркулесовых столбов”. А Геркулесовы столбы означают, что дальше двигаться некуда, дальше нельзя. Но солнце заходит, еще не зашло, есть просвет, маленький, он скоро затянется. И Данте говорит устами Одиссея: “И на этот оставшийся малюсенький проблеск жизни и света...”. Как вы знаете, свидетели предсмертной муки Христа заснули, хотя он просил их пободрствовать немного. Так вот, Данте выбирает здесь слово “вигилия”, то есть бдение. И дальше: “...малюсенький проблеск того, что осталось от ваших чувств”. Тех чувств, которые живы. Еще солнце не зашло, и чувства живы. И этот малюсенький проблеск жизни и света, — вы же не откажетесь испытать мир без людей, идя вслед за солнцем. Представьте себе, что солнце движется, закатываясь за горизонт, вы идете вслед за ним и видите по линии высвечивающего луча. Что же вы должны увидеть? Первым светом — мир без людей. Такой мир, на предмет которого человеческий взгляд никогда не падал. “Увидеть мир без людей”, — так говорит Данте.

Этот образ нечеловеческого мира появляется у Пруста тогда, когда он воображает себе свою любимую. Поставим на место слов “любимая”, “невеста” — “божественная невеста”. Помните, я говорил вам блоковскими словами: “обрученный с богиней”. И вдруг ты, обрученный с богиней, видишь богиню, с которой ты обручен, в руках какого-то соблазнителя, участвующей в какой-то попойке, в оргии, или ты воображаешь себе ее падение. И это — мир нечеловеческий, непостижимый, считает Пруст. Это одновременно — мир ада.

Ад это когда мы “зацеплены”, и на наших глазах насилуют невесту, идеал наших благородных чувств и состояний. Это образ нечеловеческого мира и в то же время это фигура познания, потому что здесь мы входим в себя или в свое человеческое “я”. В обычной жизни мы находимся вне своего человеческого “я”, а входим мы в него (в то, что мы назвали раньше “нашим состоянием”), только если можем выйти в пространство, освещенное первым светом. В пространство нечеловеческого мира. Еще не человеческого мира. После этого начинается человеческий мир. И мир человеческий следует всякий раз после нечеловеческого мира. Следовательно, опять мерцание, где промежутки мерцания есть промежутки между человеческим и нечеловеческим, т.е. свободным от человека, от его измерений, его предрассудков, от его актов наблюдения, в которых уже содержится значение готового мира. Каждый раз пульсирующее выпадение в нечеловеческий мир... Таким образом, этот первый свет для Пруста существует там, где мы выходим из своей темноты. Той темноты, которая есть только у меня.

Темнота не означает невежества, того, что я чего-то не знаю. Темнота — это прежде всего невозможность знания, невозможность знать, делать что-то знанием. Эти слова, звучащие так туманно, в действительности относятся к тому, что каждый из нас знает безусловно. Эти слова сами собой разумеются для нас, и именно поэтому они для нас непонятны.

У меня — свидание, и я с красивой женщиной в коляске. Я сижу рядом с ней, но меня при этом почему-то нет. Я ничего не испытываю. Что это значит? Это значит, что мое состояние радости, волнения нельзя получить из качеств предмета. Женщина красива. Мое волнение от ее красоты нельзя получить из того, что она красива. Ассоциируйте с этим слова “темнота”, “незнание”, “моя темнота”. Дальше, скажем, возьмите произвольно любое моральное предписание. Например: нечто есть добро —

какой-то поступок, состояние, слово или мысль. И скажите, можно ли получить ваше понимание того, что нечто благородно, что нечто есть добро, т.е. можно ли получить вашу оценку, элементарную нравственную ориентацию — вот это хорошо, а вот это плохо, — из какого-нибудь правила, из какого-нибудь общего определения? Ведь вы твердо знаете, что каждый раз, когда вы оказываетесь в такой ситуации, вы должны сами устанавливать то, что уже известно. Правило только говорит. А вы всегда находитесь в конкретной ситуации. Здесь нет связи, нельзя от правила переходить к конкретной ситуации. Конкретная ситуация не может быть получена путем вывода или приложения к ней правила. Кстати, здесь опять проглядывает тот закон, который я провозгласил вслед за Прустом и Декартом, — закон непрерывно творимого мира. Что значит: нельзя из общей истины, из общего знания получить то же знание в конкретной ситуации? Что нет перехода от одного к другому? Это означает, что я должен заново воссоздавать. Или, как говорил Пруст: “Я не испытывал этого чувства потому, что я его не воссоздал”. Воссоздание, необходимость воссоздания чувства и его не-данность и есть темнота. И у каждого из нас она индивидуальна. Она неповторима. Всякая общая истина для каждого из нас непонятна по-своему. Мы ее по-своему, в своей совершенно уникальной ситуации, должны разрешить новым ее возрождением применительно к конкретным явлениям, к конкретным предметам, к конкретным состояниям. Выводом получить мы ничего не можем. Нельзя, например, заранее перечислить признаки добра. Нельзя перечислить признаки нравственных поступков. Вот это и есть онтологическая темнота, и она, я подчеркиваю, у каждого своя, по-своему глубокая или неглубокая. Чем глубже она будет, тем больше явлений мира она вовлечет в себя, тем значительнее будет истина, или тот первый свет, в который я вынырну. И тем лучше он будет освещать, тем больше он осветит предметов.

Интересно, что у Пруста несколько раз появляется внутренняя и даже текстуально выраженная отсылка к Достоевскому. Прусту очень не нравились научные или торжественные рассуждения о Достоевском. Под торжественные рассуждения о Достоевском подпадает, наверное, девяносто девять процентов литературы о нем. Пруст говорит, что все это чепуха, но самое интересное — та странная красота некоторых домов и городских пейзажей и некоторых характеров, которые появляются у Достоевского. Душу Пруста затрагивает прежде всего одна устойчивая фигура, которую он видит у Достоевского, — фигура моральная, или духовная. И это не случайно. Эта фигура или даже маска, потому что у героев Достоевского — всегда судорожные, резкие, сумасшедшие движения тела и души, — фигура крика молчания. То есть кричащего молчания. Что такое молчание? Молчание — это темнота персонажа. Персонаж не знает, что есть истина, и он должен ее породить. Герои Достоевского — как бы живое воплощение и иллюстрация того факта, что не существует таких актов добра или ума, которые совершались бы в мире путем их выведения из какого-то уже существующего свода законов добра и истины. Сначала у тебя должна быть темнота, ты должен беспокоиться не-данностью конкретного облика истины или добра и начать двигаться в этой темноте. Потому что личное непонимание есть личное понимание, когда оно достигнуто. Это — взаимно оборачиваемые вещи.

В европейской культуре эта тема представлена в совершенно иных выражениях, и, казалось бы, никакой связи с теми простыми и одновременно трудными вещами, о которых я говорю, здесь нет. Появилась эта тема и у Ницше в виде антихристианского Ницше, с его попытками разрушения всех ценностей. О чем же здесь шла речь? Слава Богу, что в русской литературе ничего нет о Прусте. Ницше не так повезло — о нем написано, а то, что написано, в общем ужасно. Вы знаете, Ницше

погиб в безумии. Последние десять лет его жизни — это агония в сумасшедшем доме. Это какой-то закон культуры: стоит что-нибудь сделать, как сразу же появится твой культурный эквивалент, отделившийся от твоего образа и тела, и будет циркулировать в культуре; все умные люди будут о тебе высказываться, хвалить или бранить, и все это к тебе никакого отношения иметь не будет. Ты будешь кричать, пытаться войти назад в свой собственный образ и не сможешь, потому что твой образ тебе уже не принадлежит. Этот фундаментальный несчастный закон культуры символизирован в Евангелии, в христианстве, если под христианством иметь в виду только и сугубо учение Христа. Я хочу напомнить вам одну вещь, которая, может быть, ускользает от внимания, но она несомненна. Образ креста, или крестовой муки, кроме многих смыслов, содержит в себе и иронию по отношению к окружающему миру. Ведь Христос распят на образе самого себя людьми, которые от него ожидают вполне определенных вещей, требуют от него, например, чудес. Этот образ ироничен по отношению ко всем тем, о ком Христос говорил, что он недолго еще будет с племенем развратным. Он имел в виду и муку человека, который раздваивается, разрывается между действительным смыслом своего дела и образа, и тем, как его представляют и что от него ожидают. Для этих людей Христос — это чудеса, которые он производит: чудесное исцеление, деление хлеба на тысячную толпу и т.п. Так вот, образ распятия есть также трагическая ирония по отношению ко всем этим ожиданиям.

Ницше тоже распят на своем образе. Это — несомненно, если мы поймем, о чем и что говорил Ницше, говоря о разрушении ценностей, о том, что должен быть сверхчеловек как носитель духовного, как носитель культуры. Он имел в виду очень простую вещь, а именно: что вся цивилизация, вся культура, все христианство — это сказки, выдумки, ерунда в той мере, в какой это не вы-

росло из души каждого. Вера в Христа не имеет никакого значения, если ты не породил заново образ Христа, идя из глубин своей темноты. Все здание цивилизации — песок зыбучий, ибо не порождено из душ всех тех, кто занимается имитациями, ходит в церковь, молится или участвует в создании культурных ценностей. Все это рухнет, считает Ницше, потому что ни на чем не основано. Словосочетание “ни на чем не основано” имеет здесь один простой смысл: не порождено каждым изнутри себя. А устойчиво только то, что каждым порождено из себя. Или порождено заново. В данном случае эти термины совпадают. И что произошло? Все рухнуло. Ницше был прав. Он предупреждал об этом. А ведь до сих пор несчастные кретины, вроде Эренбурга, восклицают: “Это же народ Моцарта, Бетховена, Гете! Как же он мог?” Об этом Ницше говорил: “Перестаньте повторять всуе слова, иначе все рухнет”. Он указывал даже, что является условием того, чтобы не было катастрофы. А условием является нравственный труд всех людей, людей, из себя обжигающих человека, — эту куклу, которая чисто внешне, театрально, без своего присутствия повторяет формулу цивилизации. Замена этой куклы возможна, если только ты идешь не к человеку, а к сверхчеловеку. То есть к миру без людей. Ведь что такое сверхчеловек? Это тот, кто способен идти к первому свету, или к миру без людей, имея в виду, что движение к миру без людей является условием мира людей. Если я иду к нечеловеческому миру, к сверхчеловеку, то только по ходу моего движения и будет складываться действительный облик и существо человека, которого самого по себе, без этого движения, не существует. Ницше выражал свои мысли и состояния не в виде аналитически построенных теорий и идей, а в виде пророческих криков, всплесков. Он был действительно наделен чрезвычайной чувствительностью, тонкой артистической, подвижной организацией и дорого за это заплатил — не только собственной смертью, но еще и собственной посмертной славой, тем обра-

зом, на котором он оказался распят, так же как Христос был распят на кресте, который он нес. Я говорил выше, что из ничего ничто не вытекает. И это есть темнота. Хотя мы и установили добро, но это — то добро, которое соответствует формуле добра. А вот получить добро выводом из чего-либо невозможно. И это — наша ситуация. Это то, что французы называют “condition humaine” — человеческое положение, т.е. человеческое положение в Бытии. Оно так нам задано. Мы, по сути дела, находимся в личной темноте по отношению к тому, что уже есть, уже истинно, уже известно. Каждый раз нам это неизвестно, и каждому — неизвестно по-своему, с разной интенсивностью незнания.

Интенсивность на нашем языке будет означать то, что я назвал “нашим состоянием”. Я имею в виду такой мир, который требует нашего присутствия. Полного присутствия. Ведь почему щек Альбертины нет в мире? Их нет в том мире, где я не присутствую. Мир требует присутствия, потому что мы только что доказали, что из того, что Альбертина хороша, нельзя вывести моего волнения, моей взволнованности ее “хорошестью”. Хорошая Альбертина не вызовет во мне хороших чувств, если я не присутствую. Только в мире присутствия осуществится эта смычка действия: на красоту я отвечу красотой, на добро отвечу добром и т.п.

Закрепим еще один момент. В той цитате, которую я приводил, говорилось, что познание вещей есть не познание вещей внешних, которые можно наблюдать, а познание произвольных ощущений. Поставим вместо слова “ощущений” слово “состояний”. Я возвращаю вас к теме произвольных состояний. Мы понимаем теперь, что значит эта загадка, эта красивая фраза, мучающая или радующая комментаторов Пруста, эта знаменитая проблема произвольной памяти. Разумеется, в специальном употреблении в психологических теориях существует различие между произвольной памятью и памятью произвольной. Пока же, совершен-

но отвлекаясь от прустовской теории произвольной памяти, которая сразу же оприходуетя по разделу психологии, я поясню, о чем в действительности идет речь. Итак, произвольное состояние. Но откуда все же взяться моему волнению, из-за чего? Из-за красоты Альбертины? Ведь волнение я вызвать не могу, сказав себе: “Посмотри, Мераб, Альбертина красива, я с ней сижу в прекрасном ресторане, скатерть на столике сияет белизной, свечи горят, я красив и волен, и вокруг слегка пахнет эросом”. Почему же это меня не возбуждает? Наше полное присутствие является произвольным. Мы его не можем извлечь. Из чего? Из законов, из качеств. Не можем получить наблюдением. Ведь я вижу, что Альбертина красива, но нет этого в душе — и все. А если есть, то значит — произвольно. В каком смысле? В том смысле, что не получено выводом, не следует из причинной цепи. Я понял, что это добро. Но если я понял, то не потому, что приложил общее правило добра к конкретному случаю, сравнил и получил такой результат путем дедукции. Следовательно, темнота означает произвольность состояний, без которых нет мира. Но не просто всяких состояний. Я говорил, что темнота есть невозможность знать, невозможность иметь то, что с нами случается. Нельзя получить свое знание путем вывода, путем наблюдения. Оно существует по каким-то другим законам. Поэтому оно мною неконтролируемо. И в этом смысле оно произвольно. Произвольно то, чего нельзя вызвать, что вызывается только тогда, считает Пруст, когда мы до этого участвовали в воссоздании и строительстве. Когда наше желание, кристаллизуясь по разным законам, раздувало одежду любимой женщины. Или вздымало крылья Победы. А если этого не происходило, то нет и мира.

Теперь, в оставшееся время, давайте вместе подумаем об одной очень простой вещи. Откуда взяться этому ощущению, этому нашему состоянию? На точке выхо-

да из моей темноты и, следовательно, видения первым светом, когда размеры столба первого света равны скрытым размерам предшествующей темноты, вот на этой точке выхода и расположена точка индивидуации. Или то, что я без разъяснения называл раньше “предназначением”. В том же рассуждении Пруста, из которого я выхватил слово “воссоздание”, “рекреация”, буквально через несколько фраз вдруг выскакивает насыщенное и роковое слово “vocation” — призвание. Я коротко поясню его. Что в действительности я называл призванием, и почему у Пруста “призвание” появляется в том контексте, где говорится: “Я не испытал этих ощущений, хотя предмет-то передо мной, просто потому, что я не участвовал в воссоздании того качества, которое я вижу в предмете перед собой”? Вихри моего желания, ревности не раздували щек Альбертины, и я мертв перед любыми качествами Альбертины. Значит, восприятие в мире чего-либо как предмета моих чувств возможно только если я присутствую, полностью присутствую. Или есть в мире что-то такое, возможное восприятие чего построено так, что в нем остается пустая ячейка, которую я должен заполнить, и только я могу это сделать. Будто есть отвлеченное место, отведенное миром акту, совершаемому мною. Я должен увидеть и извлечь, и больше никто, потому что если я не увижу, то это не извлечется вообще. Индивидуация — это ничем другим не заместимое мое существование в акте восприятия, что и обозначено формулой Декарта: *cogito ergo sum*. Я снова вас к ней возвращаю. Ибо только это ею и обозначено. Если это не совершилось, то не существует никакого временного движения смысла и истины. Другой не извлечет смысла, и не сложится линия прогресса: я этого не сделал, но коллектив это якобы сделает, в разделении труда кто-то другой об этом позаботится. Мысль Пруста, и вообще философии, состоит в том, что если здесь это не извлеклось, то все — потерянное время, которое невосстановимо. Ни-

кто другой вместо тебя этого не сделает. Нет никакой налаженной машины, в которой смыслы складывались бы и извлекались разделением труда, передачей своих обязанностей другим и т.п. Именно это называется предназначением. То, что можешь и должен делать только ты. В этом смысле ты назначен. У тебя — “вокация”. Во французском сохранился корень “голос”, то есть ты окликнут. Ты окликнут и тем ты назначен, а потом стемнеет, но в темноте идущий не знает пути. В темноте уже ничего не увидишь. Этот процесс и есть то, что я называю словом “вокация”, или предназначение, призвание. Он есть одновременно индивидуация. И одновременно то, что я назвал “моим состоянием”, или “вечным впечатлением”. И уйти от этого нельзя. О чем и напоминает нам ницшевский образ “вечного возвращения тождественного”. Не сделал, не реализовал впечатление? Так будешь, как в дурном сне, вечно повторять один и тот же до-жест, одно и то же до-слово, одно и то же “намерение полета” вместо самого полета — как полусущество Эмпедокла.

1982, Тбилиси

## Елена Петровская “Многие из говорившихся мне слов были как будто английскими” \*

Когда в 1934 г. грузная, коротко стриженная женщина с головой римского императора сошла с корабля на нью-йоркский причал, ее уже ждали журналисты. Она была готова к этой встрече. Вы приехали наставлять Америку, спросил один из них. Нет, отнюдь, я приехала смотреть и слушать, а также говорить, последовал ответ.

Шесть месяцев, проведенных Гертрудой Стайн в Америке с осени 1934 по весну 1935 года, с самого начала были запланированы как лекционное турне. Сентиментальное путешествие? Пожалуй, нет. Писательница, связавшая свою судьбу с судьбой европейского авангарда, американка, живущая в добровольном изгнании в Париже, через много лет возвращалась к своим истокам. Но она никогда их не теряла. И то, что она считала типично американским, — особое ощущение движения и времени, “движения времени”, замкнутого в заданном отрезке, в слове, например, — всегда оставалось при ней. Это стало частью ее письма, ее последовательного литературного эксперимента.

В 1934 году, готовясь к поездке, она написала шесть лекций: об английской литературе, о пьесах, о том, как постепенно выходило “Становление американцев” —

\* Цитата из пьесы Г. Стайн “Дамские голоса”.

самый длинный ее роман, о портретах и повторах, о картинах, наконец, о грамматике и поэзии. И в каждой из лекций она пыталась говорить о себе, поясняя через систему отсылок либо напрямую свой собственный литературный опыт.

Возникает вопрос, насколько прямолинейно следует воспринимать все эти попытки объясниться. По-видимому, такой вопрос ставит перед нами вопрос более общий: каким образом мы можем относиться к ее творчеству, или — как возможно чтение текстов Стайн?

Нет никаких сомнений в том, что эти тексты инновационны. Настолько, что, пожалуй, не имеет значения, к какому жанру прозы или поэзии их можно было бы формально отнести. Потому что возникают они как бы из бессилия избранного жанра, жанру вопреки, ибо своим письмом Стайн предлагает осмыслить сами его основания. Например, роман, переставший быть рассказом о героях. Пьеса как “ландшафт”, то есть чистая соотнесенность неких композиционных элементов. Портрет не как описание, но как след самого объекта; отсюда интерес к “вибрирующей линии” Пикабиа, которая очерчивает контур лишь постольку, поскольку выражает “эмоцию”, исходящую от объекта, и тем самым претерпевает становление вместе с ним. Стихотворение, возобновляющее страх и страсть первоименования. Авто-биография от третьего лица. Лекция, объединяющая в себе рефлекссию и непосредственный показ.

Стайн всегда пишет лекции заранее, она хорошо знает, что когда ты говоришь, ты слышишь только то, как слышат тебя другие, что испытывая “физическое возбуждение” (“the physical exciting”) от устной речи, ты изменяешь себе пишущему, а в более общем смысле — законам письма. Между тем, перед нами автор, явно осознающий письмо как проблему. И вовсе не потому, что в лекциях, этих автокомментариях Стайн, часто встречается слово “writing” — замечу, что это слово для нее, в отличие от более строгого его употребления

поколениями будущих постструктуралистов, стоит в одном ряду с другими отглагольными образованиями — причастиями настоящего времени, которыми Стайн повсеместно заменяет субстантив, чтобы передать длящуюся природу настоящего, интенсивность существования в со-временности. “Writing” — скорее писание, еще точнее, написание, когда “физическое нечто”, каковым становится пишущий, сосредоточивает его только на “узнавании”, или воспризнании, слов.

Пишущий — тот, кто не помнит, но именно благодаря утрате памяти (утрате идентичности) он и узнаёт.

Не секрет, что идентичность коренится в структурах памяти, это — гарантия места, которое мы занимаем в мире, ты есть ты, потому что тебя знает твоя собачка, идентичность — это система референций, каузальных отношений, линейность, с помощью которой мы знаем, что было прежде, и догадываемся, что будет потом. Но пишущий находится в ином времени — это время одновременного слушания и говорения, вот что отличает гения, замечает Стайн, — умение одновременно слушать и говорить. Писатель и есть воплощенный “гений”: в нем сочетается то, что в обычных условиях почти несоединимо, он — в предельном выражении другой, располагающий особыми перцептивными возможностями, действительно особым *телом* (“physical something”), благодаря которому, повторяю, он и способен узнавать. Но, с другой стороны, именно узнавание и формирует такое амнезическое тело, — узнавание, при котором слово опознается по вибрации, исходящей от него. Нет, конечно, иногда может возникать и “ощущение гладкости” (“a smooth feeling”), например, в сонетах Шекспира, слова в них лишены вибрации, или когда переводить чужие стихи, но это происходит потому, что узнавание уже состоялось, что досталось оно на долю другого — человека, сообщившего о своих переживаниях Шекспиру, или автора стихов. То, о чем рассказывает Стайн, — своеобразный опыт двойной деформации:

меняется пишущий, но меняется и слово, наполняясь новым звучанием, плотностью, цветом, иначе говоря, сопротивлением собственного полновесного существования, а это и есть событие письма.

“Entity” в противовес “identity”. Или “человеческое сознание” (“дух” — “the human mind”) в противоположность “человеческой природе”.

Как бы классично ни звучали оппозиции, выстраиваемые Стайн, их пафос, на мой взгляд, состоит в том, чтобы выделить и оттенить реальность, как будто соприкасающуюся с повседневностью, но на деле выпадающую из нее. Реальность, о существовании которой нам напоминает “шедевр”: “master-piece”, выдающееся произведение искусства, мастерский образец рисунка или письма. Он несет в себе напряжение все еще не разгаданной большинством “композиции” времени своего появления, а композиция эта есть в сущности новый способ организации поля восприятия, поскольку, как пишет Стайн, от поколения к поколению меняется лишь “то [, ] что видят”. А это, в свою очередь, зависит от того, “как все всё делают”. Но то, что можно условно назвать социологией произведения искусства, сменяется (уже в другой лекции) рассуждением о том, каким образом и в каком времени оно существует. И здесь становится совершенно ясным, что всякая попытка объяснить “шедевр” условиями, из которых он возникает, является сугубо внешней по отношению к имманентным для него свойствам. Ибо шедевр, как мы узнаём, это то, что лишено необходимости, что свободно от каких-либо зависимостей, что всегда противоречит “делу проживания жизни”. Шедевр создается, когда забыта идентичность, прерваны подобию, он создается в *беспамятстве*, и время шедевра не есть время памяти, хотя как раз идентичность и человеческое время составляют то, о чем всегда повествует шедевр. Шедевр в корне чужды любые границы, он непременно должен продолжаться, но для того, чтобы стать существующим, он должен обзавестись началом и

концом. Начало и конец — это измерения “человеческой природы”, это проблема остановок, без которых пишущему как живому человеку невозможно обойтись. Но шедевр не размещается во времени жизни, он, если можно так сказать, ему поперечен, и поскольку немногие могут жить, совмещая оба эти времени, шедевры так редки.

Вспоминая эпизод встречи Гамлета с тенью отца, Стайн заявляет, что здесь нет никакой психологии: шекспировский шедевр является таковым не в силу верной передачи психологических состояний; психология встречи сына с тенью отца может обсуждаться где угодно и кем угодно, это достояние, скажем, коллективной памяти и знания, но вовсе не шедевр.

Можно, вероятно, сказать и так: шедевр создается интенсивностью неузнавания (того, что общепризнано) и в то же время “узнаванием”, которое может состояться при встрече с Другим. Другим, как показывает творчество Стайн, оказывается не только человек, но и вещь, предложение, знак препинания, слово, абзац.

Нетрудно догадаться, насколько термин “шедевр” близок понятию текста уже в современной семиологической его интерпретации. И хотя слово “текст” не является частью словаря Стайн, сам по себе ее литературный эксперимент стал подтверждением подобного концептуального сдвига.

Теперь попробуем сказать об этом по-другому. Для Гертруды Стайн язык в принципе лишен каких-либо гарантий. Несмотря на то, что в лекциях его коммуникативная роль, казалось бы, неоспорима, он и здесь постоянно выступает скорее поводом для размышлений над проблемой языковой нормы: *при употреблении слов, при соединении частей речи в предложение*. Повторяя норму, обсуждая норму, тут же эту норму нарушая и тем самым демонстрируя последствия такого нарушения, Стайн как бы ведет параллельный заявленной теме разговор: уже о языке в качестве заранее усвоенной конвенции.

Вообще, мы имеем дело с автором, который занят неустанным изучением возможностей своего родного языка, а это создает немалые трудности перевода. В лекции “Поэзия и грамматика”, к примеру, вошедшей в большой американский цикл, диапазон употребляемых глаголов крайне узок: “do”, “go”, “feel”, “mean”, “make”, “know” — но за счет их богатой полисемии, обеспечиваемой не в последнюю очередь использованием разнообразных предлогов, которые подчас до неузнаваемости меняют нейтральный глагольный облик или ограниченный конкретным видом действия смысл, — за счет последовательного накопления, в разных коннотативных ситуациях, этой естественной для языка мускульной силы, создаются подвижные словесно-смысловые переходы, усиливаемые неуверенной поступью уже самого чтения, поскольку оно освобождается от знаков препинания и прежде всего запятых. Так, “a train was going by” — “мимо проходил (или: ехал, пронесся) поезд”, но “an adjective goes with” — “прилагательное идет рука об руку (или: вместе, заодно)”, например, с существительным. Дальше: уже почти неузнаваемое — “I will go on (telling)” — “я продолжу (рассказ)”. И все время — настойчивым заклинанием — “later I will go into that” — “к этому я обращусь позднее”.

Но и из самих глаголов Стайн последовательно извлекает все возможные оттенки их значений, как и из остальных частей речи, отчего ее тексты наполнены энергией заново вызываемого к жизни языка. Она, конечно же, об этом знает. И предлагает термин: “recreation”, что означает разом и воссоздание, и возобновление, и восстановление утраченных сил.

Однако, в чем же нарушение нормы? Тем более, что в обширном корпусе работ Стайн очень редко можно встретить совершенно новые слова. И язык их зачастую обыденно прост. Какова в подобном случае особенность той простоты, которая, по признанию писательницы, является итогом продуманного усложнения?

Я полагаю, что возможный ответ на этот вопрос состоит в том, что англоязычный (и любой другой) читатель Стайн вновь — или впервые — начинает сознавать себя читающим. Тексты Стайн читаются так, как если бы мы погружались в опыт “первоочтения”. И достигается это целым набором средств, которые как раз и возвращают нас к проблеме нормы. Коротко говоря, речь идет о нарастающей транспозиции синтаксиса и пунктуации. Одни части речи выступают в роли других, одни знаки препинания сменяются другими, выпадают из употребления или появляются там, где их не должно быть. Но в этом трудно обнаружить стиливую нарочитость; в этом проявляется скорее некоторая внутренняя необходимость, которая в конечном итоге определяет и разные периоды, и разные акценты в творчестве Гертруды Стайн.

Начнем с начала.

*Субстантивация причастных форм.* Примеры: “любовь” как данность уступает место состоянию “любования” (“loving”), “жизнь” — состоянию “проживания” (“living”) и т.д. Часто — с двойной силой: “being existing” — “существующий”, “будучи существующим”, “в бытии своем существующий”, как звучал бы не вполне адекватный перевод. Наделение герундия функцией субстантива — это первая крупная попытка Стайн подойти вплотную к проблеме имени и названия, это стремление ее решить через отказ от существительных; здесь сказывается и влияние У.Джеймса, у которого Стайн училась студенткой, и проявляется оно в желании не столько удержать поток живого, сколько попытаться обнаружить подходящие для его передачи средства. Так, “обходные” субстантивы, несущие в себе энергию незавершенного действия, вписываются в ритмы первых и отныне обязательных для Стайн повторов, но это, строго говоря, и не повторы (“repetition”), это — некая настойчивость (“insistence”), настоятельность не равных себе возвратов — не равных потому,

что каждый возврат сопровождается новым ударением, новой эмфазой (“emphasis”) и, следовательно, представляет собой качественное приращение, а не просто возвратно-линейный виток. Таковы непривычно длинные реплики в диалогах ранней повести “Меланкта”, когда каждый персонаж по существу прописывается только на поверхности речи, через ее пульсирующий ритм, напрочь утрачивая характерную для прежней литературы психологическую глубину. Таков и весь роман “Становление американцев”, где повторы просто дезавуируют рассказываемую историю, разрушая связь героев и событий во времени повествования, и где существуют лишь перепады все тех же акцентов, или ударений, которые и отличают качественную конфигурацию одной описываемой жизни от другой.

Что дают нам, читающим Стайн, “безымянный”, вернее местоименный, синтаксис и отвергнутые знаки препинания? Повышенный интерес к разнообразным шифтерам (собственно местоимениям, наречиям, глагольным связкам и т.д.) приводит к тому, что внимание читателя сосредоточивается на фактуре, *поверхности* самих слов, так как по своему предназначению эти части речи носят чисто грамматический, т.е. производный от отношений и ими определяемый характер (Р.Якобсон). Они не отсылают к чему-либо, что располагается за пределами языка. Это — слова, лишённые миметизма, слова, соединение которых предстает в виде визуально достоверной композиции именно как соединение слов. В результате происходит уплощение языка, подобное эффекту сознательно продуцируемой кубизмом двухмерности, когда, с одной стороны, мы не перестаём вычитывать некоторый смысл (“невероятно до чего же невозможно чтобы словарный состав не имел смысла”), а с другой, наглядно видим конструктивные основы всяческого смыслопорождения. Или, говоря иначе: слово начинает использоваться как материал точно так же, как материалом выступает краска в живописи. Но в

отличие от неозначенной бесформенной краски, слово несет в себе груз всех когда-либо имевшихся значений, оно уже заранее есть некий символ, поскольку включено в коммуникационную систему языка. А Стайн предлагает снять со слов все эти наслоения значений и посмотреть, что происходит со словами тогда, когда они не испытывают больше грамматической тирании. *Стайн освобождает слова.* Они перестают прочитываться сквозь функциональное распределение их синтаксических ролей, их больше не сковывает логика построения высказывания — матричная логика любого предложения. И из такого отношения к словам рождаются ее “портреты” — “портреты” не столько людей, — здесь все еще слишком довлеет неосознанный поиск моментов сходства с человеком в прошлом, здесь еще сильны подобию, — нет, из этого рождаются “портреты” мест и в конечном счете “портреты” объектов. Но страсть к портретированию сопровождается мощным и неодолимым возвратом имен.

Однако, что это за имена?

Уже в “Становлении американцев” задаваемым ею режимом чтения — через медленное накопление повторов, через приглашение расставить знаки препинания сообразно собственному способу движения сквозь тягучий автореферентный текст — Стайн учит разглядывать отдельные слова, а это в конечном итоге приводит к визуализации их корневых первооснов, которые связаны с опытом первичного чувственного восприятия (А.Стюарт). Но по-настоящему эффективной подобная процедура всматривания становится тогда, когда она сопряжена с проблемой описания. Эту проблему можно поставить так: как описать вещь, не называя этой вещи, более того, избегая при этом слов описания как таковых? Иначе говоря, как — не описывая — описать? И Стайн сочиняет “Нежные пуговицы”, “очень хорошую поэзию”, как сама она скажет об этой трудной книге потом. Снимая табу с существительных, Стайн пользу-

ется услугами самых разнообразных имен. Говоря о неодушевленных предметах — объектах, комнатах и еде, — она постоянно использует слова, обозначающие ценности, ощущения и события человеческой жизни, в качестве “описательной терминологии”. В результате между человеческим и нечеловеческим устанавливается реальный “взаимообмен” (Д.Сазерленд). Эту мысль можно было бы развить и так: Стайн учится всматриваться в вещи, но одновременно она столь же пристально всматривается в слова; опыт вещи, существующей в системе сложных гетерогенных связей с другими вещами, образующей случайную фигуру при соединении с упавшим на нее человеческим взглядом, который не столько конституирует вещь, не столько своим прикосновением вызывает ее к жизни, сколько устанавливает лишь еще одну, дополнительную ось в композиции ее неисчерпаемых сцеплений с миром, — этот опыт можно передать только с помощью структурной, или конструктивной, аналогии: слова вступают в отношения между собою так, как вещь обретает контур в нашем восприятии. Способ указания на такую ситуацию — метафора, т.е. стягивание пространственно или качественно разнородных элементов, с тем чтобы во времени восприятия их соединить. “Нежные пуговицы”. Или такое: “*Метод плаща*. Единое восхождение к линии, прямая замена на трость, отчаянное приключение и отвага и часы, все это [ , ] образуя систему, обладая чувством, имея покорность и успех, все вместе составляет притягательный черного серебра оттенок”. Еще один пример: “*Нижняя юбка*. Цвет светло-белый, постыдное, чернильное пятно, румяное очарование”. И наконец: “*Салат*. Это — побеждающая сдоба”.

Приведенные примеры, впрочем, дают некоторое основание для соотнесения описания с его объектом, и именно потому, вероятно, может состояться их перевод. В других случаях, однако, синтаксические связи нарушены до предела, возникают вибрирующие потоки

слов, которые по звуку и ритмически переходят друг в друга, смущая читателя своей функциональной и отсюда смысловой неуловимостью. Читающий забывает о провозглашенных объектах и полностью переходит во власть языка. Слово становится самодостаточным и по завершенности своего частичного существования оказывается соразмерным существованию вещи, или, в терминологии Стайн (только ли Стайн?), “вещи в себе”. Читающий не устремляется *сквозь* слово к его известному или заново обсуждаемому значению, но задерживается на нем самом — тугом, упругом, потерявшем всякую прозрачность знака.

Теперь понятно, каким образом от ранних прозаических повторов Стайн приходит к повторению отдельных слов. Одних и тех же слов. Отныне это — имена. Таков ее путь к поэзии. Она действительно хорошо знает, что, повторяя с настойчивостью одно и то же имя, существительное, например, перестаешь воспринимать его литературную истертость, забываешь о дидактизме скрытого в нем жеста указания, который некогда — в те времена, когда впервые называли вещи, — был полон трепета и удивления. Повторяя имя, снова обретаешь вещь. Ибо вещь и есть ее имя. Для нас, живущих языком и в языке. Но нужна особая интенсивность повтора, и поэтому приходится “вносить некоторую странность, в качестве чего-то неожиданного, в структуру предложения, чтобы вернуть существительному его жизненную силу”. Например, дважды, трижды, четырежды приравнять существительное самому себе. И Стайн, в позднее и неблагоприятное для поэзии время, пытается вернуть существительным их жизненную силу, медленно и медитативно всматриваясь в слова. В итоге слова начинают посылать реверберации, звучать, организовываясь в ритмические фигуры излюбленного Стайн испанского танца или боя быков. В одном из последних интервью Стайн признаётся: “между прочим, как писатель я пишу всецело глаза-

ми”<sup>\*</sup>, точно так же как живописец пишет красками знание, полученное не рассматриванием, но скорее проглатыванием. Таким художником бесспорно является Пикассо: он проглатывал то, что видел, но никогда не смотрел. “Я всегда замечала, — добавляет Стайн, — что на портретах по-настоящему великих писателей всегда плотно закрыт рот”.

Косвенно провозглашая своеобразную немоту пишущего, Стайн как бы указывает этим на особенности собственного письма. Сколько бы лекций она ни читала, ее губы всегда крепко сжаты. И хотя она умеет одновременно слушать и говорить и даже смотреть, такое умение к ней приходит лишь “в результате долгого письма”. Одним из определяющих его свойств становится концентрация на литературном в литературе (по аналогии с живописным в живописи). Речь идет о следующем. Стайн постоянно имеет дело с вещественной данностью языка, она говорит: поскольку в мире рассказывается так много историй и все всё знают, то зачем к ним добавлять еще одну. Действительно, зачем, если языком можно *показать*, заменив рассказ о случившемся структурно-композиционной — в плоскости слова — демонстрацией того, что произошло. Еще точнее: событие находится в самих словах, а не за их пределами. И поэтому нужно до конца все извлечь из используемых слов, их грамматических и лексических возможностей, нужно эти слова столкнуть, заставить их вступить в новое взаимодействие друг с другом, более того — нужно попытаться сделать невозможное: преодолеть мимесис, равно как и память языка. Чтобы по-настоящему им овладеть. Чтобы заново получить эту данность уже как воссозданность.

Такая забота о “литературном” в противовес “литературе” выражается в том, что мы назвали бы *темой*

<sup>\*</sup> В этой связи есть употребление глагола “видеть” в оборотах типа “вы увидите[.] что я имею в виду” приобретает особую, нериторическую окраску.

*присутствия*, которую Стайн по-разному, но постоянно развивает: начиная, скажем, с образа стоящих американских солдат, стоящих и ничего не делающих, — Стайн вспоминает свое впечатление от американских войск, прибывших в Европу, — по ее мнению, значительно более выразительным является зрелище именно не втянутых в действия солдат, так как действие есть некая последовательность, а стояние нет, — оно есть просто “нечто существующее” (“something existing”). Вот в этом, замечает Стайн, и заключается различие между “наррацией какой она была и наррацией какой она теперь стала”. Присутствие у Стайн маркировано также фигурой святого, святой не должен ничего делать, довольно того, что он *есть*, и Стайн сочиняет пьесы, где святые, ее персонажи, предстают замершими в своей подвижной явленности, подвижной по той причине, что они говорят и поют. Присутствие — это и содержание ее понятия “the on-going (или: continuous) present” — “длящегося настоящего”, которым она помечает литературное время своих квазиповествовательных вещей. Присутствие, как можем мы обнаружить, читая ее лекцию о собственных пьесах, это одновременно полет сороки и ступор чучела, здесь нет никакой разницы, потому что застывшая в полете птица и грубо сколоченная кукла одинаковым образом вписаны в “конструкцию”, или то “образование” (“formation”), каковым, в ее понимании, и является ландшафт. Коротко говоря, присутствие есть некоторая *композиция*, а композиция — это проблема “равновесия”, в том числе предложений и абзацев, когда последние “эмоциональны”, а первые нет, — но не забудем, что “эмоция” — вовсе не слабость писателя, не психологически измеряемая единица, но определенная внутренняя соразмерность, дыхательный ритм самого письма. Композиция — это проблема знаков препинания, повторов, интенсивной жизни отдельных слов. И не надо доискиваться до скрытого их смысла, все перед нами, надо

просто читать, но помня о том, что нам предлагают *помыслить себя читающими*, подобно тому как авангардная живопись отсылает наш глаз, занятый рассмотриванием картины, назад к самому себе. Через случайные или намеренно организованные “ловушки”, эти своеобразные живописные лакуны, как и через систему лингвистических зияний, хиатусов, которые нам открывает чтение текстов Стайн, мы замечаем разрывы во времени восприятия, а следовательно, восприятие как таковое. Мы движемся только посредством остановок, попадая в распавшееся на разные длительности время чтения, сознавая в моменты этих остановок, что с нами уже что-то произошло. А по Стайн, это есть типично американская черта, способность к “комбинации в рамках представления о существовании заданного промежутка времени (space of time)...”, промежутка, всегда наполненного невидимым движением. Из таких промежутков, или малых пространств, имеющих свое “движение времени”, из таких топологических интервалов и состоит литература, как можно было бы подытожить сказанное, следуя логике Гертруды Стайн.

Возвращаясь к знакам препинания, о которых до сих пор говорилось только мимоходом, могу заметить, что их распределение более не диктуется принятыми правилами отграничения и остановки, но попадает в зависимость от интервалов и переходов от одного из них к другому, иначе говоря, в имманентную зависимость от самой композиции, в рамках которой, как мы видим, возникают новые линии сил, новые законы притяжения и отталкивания. “Гертруда Стайн сказала запятые необязательны, смысл должен быть внутренне обусловленным (intrinsic) и не должен объясняться запятыми а иначе запятые всего лишь знак того что следует остановиться и сделать вздох...” (“Автобиография Элис Б.Токлас”). Ну а о том, когда делать вздох, знает каждый, кто дышит.

В итоге “воссоздание” принимает вид косноязычия: читающий, привыкший двигаться слева направо в такт расставленным для его удобства знакам препинания, вдруг начинает заикаться (некоторые удвоения, особенно артиклей и союзов, и вправду очень похожи на заикание), или столь же внезапно его поражает мгновенная немота (когда, например, вводится неожиданная точка, в середине фразы; или же когда она дробит всю фразу на отдельные слова. Появление такой точки, повторяю, — вовсе не прихоть автора, оно обусловлено внутренним композиционным напряжением).

Итак, через метафору присутствия мы вновь вернулись к композиции. И убедились в том, что композиция *не есть завершенность целого*, в этом смысле Стайн, если воспользоваться принятой сейчас терминологией, является противницей “тотализующих моделей”. “...Целая вещь неинтересна, — говорит она в характерной для себя манере, — потому что в качестве целого что ж в качестве целого должно быть воспоминание и забывание...”, а это, в свою очередь, связано с опытом повседневности, но не связано с письмом. Письмо — то, что действует *на разрыв*, и все его осколки — слова, запятые, точки, абзацы, предложения — тоже с необходимостью фрагментарны; все это, по определению Стайн, — некие “сущности”, или “полновесные существования” (“entities”), при которых мы, читатели, и состоим. Письмо — это полная “развоплощенность”, “расформованность” (“disembodidness”), это то, что в другой связи Стайн помечает словом “абстракция”, это есть безусловная “трансгрессия” — взрыв избытка, резкое, в беспамятстве, выпадение из всего того, что составляет обычную жизнь. Значит, “entity” — полнота существования частичного, через которое, осваивая которое, и движется стайновское письмо.

Несколько слов в заключение. Занимаясь проблемой внутреннего равновесия предложений и абзацев, Стайн озабочена гармонической выверенностью тех и

других, их ритмическим равновесием, которое нередко — уже в одном предложении — довершается системой равновесных звуков: неожиданных, по большей части беспечных рифм, составляющих триумф микроравновесия. Тот, кто стал бы читать Стайн, пренебрегая всем этим — стихотворными вкраплениями в прозу, игрой слов, отголосками детских считалок, — тот явно упустил бы из виду еще одно, вполне равноправное значение стайновского “*rescreation*”. Ибо это также и отдых, развлечение, игра, и Стайн, похоже, актуализирует возможности игры, — понятой в самом широком смысле: танца, спорта, войны, — используя ее почти как метод. Композиция — это игра, а игра — это композиция, и путь к “воссозданию” проникнут недраматичным духом такой расположенной у поверхности языка игры. Но об этом лучше всего судить стайновскому читателю.

Когда в 1934 г. только что сошедшую на причал женщину обступили нью-йоркские репортеры и она отвечала на все их вопросы просто и добродушно, один из них спросил: “Почему вы не пишете так, как говорите?” На что последовал ответ: “Почему вы не читаете так, как я пишу?”

\* \* \*

Перед тем как предложить вниманию читателя лекцию “Поэзия и грамматика”, необходимо сделать небольшую оговорку. Данный текст воспроизводится в орфографии автора, т.е. практически полностью без запятых. Возникает вопрос, насколько это допустимо в отношении дискурсивного текста (а лекция Стайн принадлежит к числу таковых), где схватывание смысла в значительной мере опирается на знаки препинания как на знаки самих рефлексивных ходов. К тому же английская проза в принципе более скупа на запятые. Что в данном случае при переводе можно считать равноценным эксперименту в области другого языка — следование букве, иначе говоря, точное копирование

немногих оставленных автором знаков препинания или, наоборот, своеобразное нагнетание запятых, не блокирующих, но скорее поддерживающих скорости письма уже по-русски?

Поскольку, однако, быстрота записывания сочетается у Стайн с *медленностью чтения*, когда читающий не может больше полагаться на свой “глазной автоматизм”, попадая в разорванное время восприятия, поскольку, иными словами, чтение становится “необеспеченным”, то эту самую необеспеченность — привычкой и традицией — мы и пытались сохранить. Вместе с тем, принимая в расчет особенности русской пунктуации, в отдельных случаях нам приходилось расставлять ударения, которые должны были отчасти восполнить некоторые из отсутствующих запятых.

## Гертруда Стайн Поэзия и грамматика\*

Что такое поэзия а если вам известно что такое поэзия то что такое проза.

Бесполезно объяснять сверх того что вам известно, да даже если вам это и неизвестно.

Но известно известно ли вам что такое проза и известно ли вам что такое поэзия.

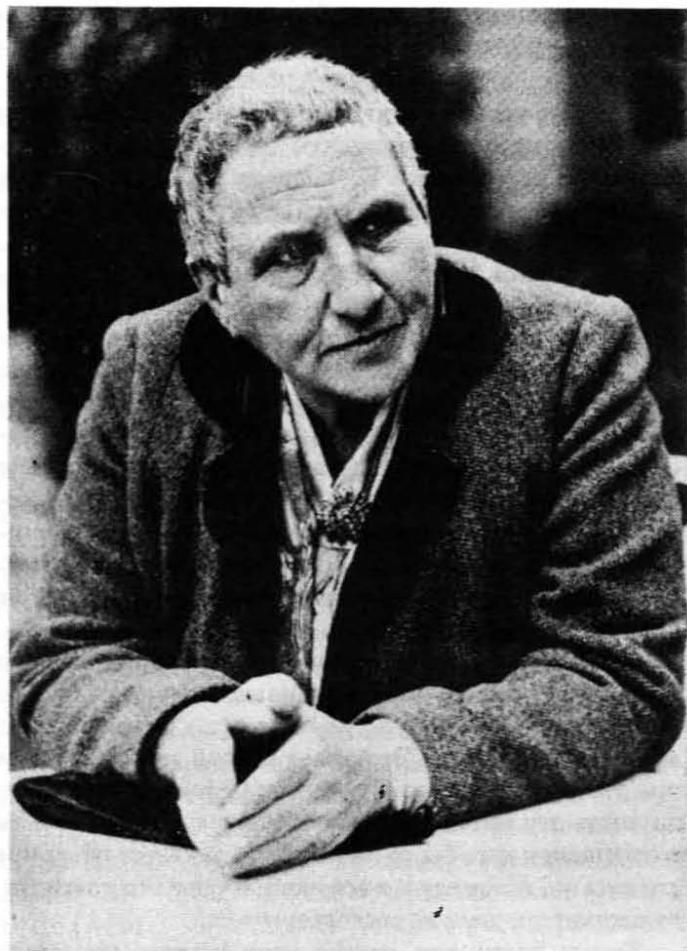
Я говорила что слова в пьесах написанных стихами живее тех же самых слов написанных тем же поэтом в других видах поэзии. Это несомненно было верно в отношении Шекспира, это неизбежно верно в отношении всякого. Вот вещь над которой следует думать. Я говорила что слова в пьесе написанной прозой не такие живые слова как слова написанные другой прозой тем же писателем<sup>2</sup>. Это верно в отношении Голдсмита и я полагаю это верно в отношении почти любого писателя.

Вот опять вот то в чем нужно разобраться.

Одна из вещей в которых очень интересно разобраться это что ты чувствуешь внутри себя по отношению к словам которые выходят чтобы быть вне тебя.

Всегда ли одинаково твое отношение к звукам по мере того как слова покидают тебя или нет. Все это так тесно соотносится с грамматикой как и с поэзией и прозой.

\* Перевод с английского Е.Петровской выполнен по изданию: Gertrude Stein. Lectures in America. Boston, Beacon Paperback, 1957.



Словам в поэзии и прозе приходится делать все и некоторые писатели пишут больше артиклями и предлогами а некоторые говорят что нужно писать существительными, и думать конечно приходится обо всем.

Существительное это имя чего-либо, зачем когда вещь названа каким-то именем писать о ней. Имя подходит или не подходит. Если оно подходит тогда зачем продолжать его называть, если нет тогда ни к чему называть его по имени.

Людей если согласиться в это поверить могут сделать их имена. Назовите кого-нибудь Полом и они становятся Полом назовите кого-нибудь Элис и они становятся Элис возможно да возможно нет, в этом что-то есть, но вообще говоря, как только вещам дали имя имя перестает с ними что-либо далее делать так зачем писать существительными. Существительные это имена чего-либо и простое название имен сойдет если хочешь сделать переключку но сгодится ли оно для чего-нибудь другого. Можно не сомневаться во многих местах в Европе как и в Америке и вправду очень любят делать переключки<sup>3</sup>.

Как я утверждаю существительное это имя вещи, а потому постепенно если начинаешь ощущать то что внутри этой вещи ты уже не называешь ее именем под каким она известна. Это знает всякий между прочим они это знают когда влюблены и писатель должен всегда иметь эту интенсивность эмоционального состояния в отношении чего бы то ни было что является объектом его письма. А потому и я все чаще и чаще это повторяю существительными не воспользуешься.

Теперь какие есть другие вещи помимо существительных, есть множество других вещей помимо существительных.

Когда ты в школе и учишь грамматику грамматика очень увлекает. Я по правде говоря не знаю чтобы что-либо было более увлекательным чем разбор предложений<sup>4</sup>. Наверное для других когда они в школе другие

вещи могут быть более увлекательными но для меня когда я была в школе без сомнения по-настоящему всецело увлекательной вещью был разбор предложений и с тех пор это для меня единственная вещь которая полностью увлекает и полностью выполняется. Мне нравится ощущение непреходящее ощущение предложение когда они себя разбирают.

Так полностью овладеваешь чем-то и между прочим своим я. Так вот в таком разборе предложений конечно есть артикли и предлоги и как я говорю есть существительные но существительные как я говорю даже по определению полностью неинтересны, то же самое верно и в отношении прилагательных. Прилагательные не являются по-настоящему интересными. В каком-то отношении это может знать всегда знает всякий, потому что в конечном счете прилагательные довершают существительные а поскольку существительные не являются по-настоящему интересными вещь которая довершает не слишком интересную вещь по необходимости неинтересна. В каком-то отношении как я утверждаю это знает всякий потому что первое конечно что всякий и каждый устраняет из своего письма это прилагательные. Вы сами видите насколько это справедливо то о чем я только что сказала.

Помимо существительных и прилагательных имеются глаголы и наречия. Глаголы и наречия интересней. Во-первых они имеют одно очень привлекательное свойство и состоит оно в том что они могут так сильно ошибаться. Замечательно сколько ошибок может сделать глагол и это столь же верно в отношении его наречия. Существительные и прилагательные никогда не могут совершать ошибок никогда не могут ошибаться но глаголы могут бесконечно, в плане не только того что они делают но и как они согласны либо не согласны со всем что бы ими ни делалось. То же верно и в отношении наречий.

Так всякий может убедиться что глаголы и наречия интересней существительных и прилагательных.

Помимо способности ошибаться и делать ошибки глаголы могут изменяться и быть похожими на себя или быть похожими на что-то другое, они, так сказать в движении и наречия движутся вместе с ними и каждый из них находит себя вовсе не надоедливым но очень часто очень сильно ошибающимся. Вот почему любому может понравиться то что могут делать глаголы. Затем идет нечто что может ошибаться больше всего остального и это суть предлоги. Предлоги могут прожить долгую жизнь будучи по-настоящему будучи не чем ну совершенно не чем иным как ошибкой и это вызывает раздражение если относиться так к ошибкам но это их определенно делает и тем что можно постоянно и с непреходящей радостью использовать. Больше всего я люблю предлоги, и довольно скоро мы полнее в этом разберемся.

Потом имеются артикли. Артикли интересны так же как неинтересны существительные и прилагательные. А почему они интересны так же как неинтересны существительные и прилагательные. Они интересны потому что они делают то что могло бы делать существительное не будь существительное так злополучно так всецело злополучно именем чего-то. Артикли доставляют удовольствие, а и an и the<sup>5</sup> доставляют удовольствие так как имя идущее следом его доставить не может. Они имена то есть существительные не могут доставить удовольствия, потому что в конечном счете понимаете ли в конечном счете вот что имел в виду Шекспир когда он говорил о розе называя ее всяким прочим именем.

Надеюсь ни у кого теперь не сохранилось никаких иллюзий по поводу существительного и по поводу прилагательного которое идет рука об руку с существительным.

Но артикль артикль остается в качестве чего-то уточненного и полного разнообразия и любой кто хочет писать артиклями и знает как их употреблять всегда будет иметь то удовольствие какое употребление чего-то полного разнообразия и живого может принести. Вот что такое артикли.

Помимо этого имеются союзы, и союз не является полным разнообразием но располагает силой не позволяющей кому-либо подумать что они занудны. Благодаря своей работе союзы обрели для себя жизнь. Они работают и работая они живут и даже если они не работают а в наши дни они не всегда живут работой все же несмотря на это они и в самом деле живут.

Итак вы видите почему я люблю писать предлогами и союзами и артиклями и глаголами и наречиями но не существительными и прилагательными. Если вы читаете написанное мною вы увидите вы и вправду увидите что я имею в виду.

Потом конечно же имеются местоимения. Местоимения не так плохи как существительные в первую очередь потому что они практически не могут сопровождаться прилагательными. Уже это делает их лучше существительных.

Теперь помимо их неспособности сопровождаться прилагательными, они конечно не являются по-настоящему именем чего-либо. Они представляют кого-то но не являются его (its or his) именем. Не будучи его (his or its) или ее именем у них уже есть большая возможность чем-то быть чем если бы они были как существительное которое является именем чего-либо. А вот фактические имена людей живее существительных которые являются именем чего-либо и я предполагаю это объясняется тем что имя в конце концов всего лишь дается данному человеку когда они рождаются, существует по крайней мере вот этот элемент выбора даже элемент непостоянства и каждый вполне может делать что хочет, можно родиться Уолтером и стать Хабом, в этом плане они не похожи на существительные. Существительное с таких давних пор это имя чего-то.

По этой причине существует слэнг он призван изменять существительные которые так долго являются именами. Говорю еще раз. Глаголы и наречия и артикли и союзы и предлоги живые потому что все они что-то

делают и покуда что-либо что-то делает оно продолжает жить.

Можно было бы добавить к списку междометия но междометия по-настоящему ни с чем не соотносятся даже с самими собой. Что ж довольно об этом. А теперь перейдем к вопросу о пунктуации.

Есть некоторые знаки препинания которые интересны и есть некоторые знаки препинания которые неинтересны. Начнем со знаков препинания которые неинтересны. Среди них одним из первых и самым ну напрочь самым неинтересным является вопросительный знак. Вопросительный знак уместен когда он совсем одинок когда его используют в виде клейма для скота или когда его можно использовать для украшения но в связи с письмом он полностью целиком и полностью неинтересен. Очевидно что когда задается вопрос задается вопрос и всякий кто умеет в принципе читать знает когда вопрос есть вопрос записанный в написанном. А потому я спрашиваю вас потому почему нужно его вопросительный знак использовать. Кроме того своим обликом он не сочетается с обычной печатью и стало быть он не доставляет удовольствия ни зрению ни слуху и поэтому похож на существительное, всего лишь ненужное имя чего-то. Вопрос есть вопрос, всякому известно что вопрос есть вопрос так зачем добавлять к нему вопросительный знак когда он уже на месте когда вопрос уже содержится в письме. А потому я никогда не могла себя заставить пользоваться вопросительным знаком, я всегда находила его безусловно отталкивающим, и теперь очень немногие его действительно используют. С восклицательными знаками возникает та же трудность а также с кавычками, они не нужны, они уродливы, они портят линию письма или печати да и в любом случае какой смысл, если не понимаешь что вопрос есть вопрос какой смысл ему быть вопросом. То же верно и в отношении восклицания. И то же верно в отношении цитаты. Когда я впервые начала писать я

сочла просто невозможным использовать вопросительные знаки и кавычки и восклицательные знаки а теперь так об этом думает всякий. Возможно когда-нибудь об этом будут думать как-нибудь иначе но теперь по крайней мере так об этом может думать и действительно думает всякий.

Итак существуют неинтересные вещи в пунктуации неинтересные в смысле совершенно очевидном, и поэтому нам не нужно в это далее вникать. Есть кроме того тире и точки, и они могли бы быть интересными интервалами (spaces) могли бы быть интересными. Могли бы если бы они вызывали такое отношение к себе.

Еще один маленький знак препинания к которому можно как-то относиться и это есть апостроф притяжательного падежа. Относитесь к этому как хотите, я способна видеть и я в самом деле вижу что для многих что для кого-то апостроф притяжательного падежа обладает мягкой тихой вкрадчивостью а это изрядно затрудняет принятие окончательного решения обходиться без него. Без него вполне обходятся, я обхожусь, в основном я всегда обхожусь, но я не могу отрицать что время от времени я испытываю сожаления и время от времени я его ставлю чтобы образовать притяжательный падеж. Он мне совершенно не нравится сам по себе когда он вынесен за слово когда это слово дано во множественном числе, нет в этом случае определенно и безусловно нет, он мне не нравится и опуская его я не испытываю сожаления, там он не нужен и некрасив но внутри слова и его s<sup>6</sup> что ж пожалуй, пожалуй своей слабостью он и в самом деле вторит вашей слабости. По крайней мере хотя бы время от времени я и в самом деле его не трогаю раз уж он появился а иногда он появлялся. Я положительно не могу отрицать что я и вправду время от времени позволяю ему появляться.

А теперь займемся настоящим вопросом о пунктуации, точках, запятых, двоеточиях, точках с запятой и заглавных и прописных буквах.

С ними со всеми у меня была долгая и трудная жизнь.

Начнем с тех которыми я пользуюсь меньше всего а это двоеточия и точки с запятой, можно было бы к ним добавить и запятые.

Когда я впервые начала писать, я почувствовала что письмо должно продолжаться, я по-прежнему в самом деле чувствую что оно должно продолжаться но когда я впервые начала писать я была полностью во власти того что письмо необходимо должно продолжаться а если письмо должно продолжаться то какое отношение к этому имели двоеточия и точки с запятой, какое отношение к этому имели запятые, какое отношение к этому имели точки какое отношение к этому имели прописные и заглавные буквы отношение к письму которое продолжается что было в то время глубочайшей потребностью какую я испытывала в связи с письмом. Какое отношение к этому имели двоеточия и точки с запятой какое отношение к этому имели запятые какое отношение к этому имели точки.

Какое отношение к этому имели точки. С неизбежностью как бы всецело я ни стремилась к продолжению письма, физически приходилось вновь вновь когда-то останавливаться а если приходилось вновь и вновь когда-то останавливаться тогда должны были существовать и точки. Кроме того мне всегда нравилось как выглядят точки и мне нравилось то что они делают. Остановка в какое-то время по-настоящему не препятствовала продолжению, в этом не было ничего от помехи, это было всего лишь тем что случается, и поскольку это случалось как случается нечто совершенно естественное, я действительно верила в точки и я их использовала. По-настоящему я и не переставала их использовать.

Точки кроме того могли со временем обретать собственную жизнь начиная произвольно раскалывать вещи, это случилось со мной недавно в стихотворении под названием Его победный путь, позже я вам немного из

него прочту<sup>7</sup>. К тому времени когда я написала это стихотворение года три тому назад точки обрели для меня полностью самостоятельную жизнь. Они могли начать действовать по своему усмотрению и можно было с их помощью прервать письмо то есть не то чтобы по-настоящему с их помощью прервать письмо но можно было взять и остановиться иногда остановиться наугад в своем письме и поэтому они могли использоваться и можно было их использовать. Вот таким путем точки могли обретать свое существование и таким вот путем точки могли обретать самостоятельную жизнь. Они не прислуживали с раболепием слуги как служат запятые и двоеточия и точки с запятой. Да-да вы в самом деле ощущаете что я имею в виду.

Точки имеют собственную жизнь собственную необходимость собственное ощущение собственное время. И это ощущение эта жизнь эта необходимость это время может бесконечно разнообразно себя выражать вот почему я всегда оставалась верной точкам настолько что недавно как я говорю я почувствовала что они могут быть нужнее чем когда-либо до этого нуждались в них.

Вы видите насколько несопоставима точка с запятой, двоеточием и точкой с запятой.

Есть два различных способа думать о двоеточиях и точках с запятой можно думать о них как о запятых и в качестве таковых они совершенно рабелепны или же можно думать о них как о точках и тогда их употребление может вызывать острые ощущения. Я понимаю что к ним можно было бы относиться как к точкам но я сама никогда этого не делала, к несчастью я стала относиться к ним как к запятым а запятые рабелепны у них нет самостоятельной жизни они зависят от удобства и употребления и ставят их просто из практических соображений. Точки с запятой и двоеточия с самого начала для меня имели целиком и полностью такой характер характер присущий запятой а не характер присущий точке а потому и определенно я их никогда не использовала. Те-

перь же смутно и определенно я и в самом деле понимаю что они могли бы скорей всего они могли бы заключать в себе что-то от природы точки и поэтому наверное было бы забавным приключением их использовать. По-настоящему я так не думаю. Я думаю что какими бы живыми они ни были и какими бы замаскированными они ни были они определенно больше запятая чем точка и поэтому я не могу по-настоящему жалеть что я их не использовала. В них больше силы больше внушительности больше претенциозности чем в запятой но они все равно запятая. По-настоящему внутри них глубоко внутри них неискоренимым образом внутри них заключена природа запятой. А теперь что делает запятая и что ей следует делать и почему я отношусь к ним так как отношусь.

Что делает запятая.

Я так часто от них отказывалась и так многократно их опускала и так продолжительно обходилась без них что в итоге я стала к ним равнодушна. Мне теперь все равно ставятся они или нет но долгое время я относилась к ним вполне определенно и не желала иметь с ними ничего общего.

Как я утверждаю запятые раболепны и не имеют самостоятельной жизни и их употребление не есть употребление, это способ подмены своего интереса а я решительно люблю любить свой интерес свой интерес в том что я делаю. Запятая помогая тебе во всем подавая пальто и надевая на тебя ботинки мешает тебе проживать твою жизнь настолько деятельно насколько ты должен вести ее и для меня долгие годы и я по-прежнему в самом деле так же к этому отношусь только теперь я не обращаю на них прежнего внимания, их использование было явно унижительным. Давайте я вам расскажу что я ощущаю и что имею в виду и что я ощущала и что имела в виду.

Когда я писала эти длинные предложения в Становлении американцев<sup>8</sup>, глаголы активные глаголы настоящего времени вместе с длинными придаточными адвер-

биальными предложениями стали моей страстью. Я уже говорила вам что глаголы и наречия подкрепленные предлогами и союзами заодно с местоимениями я считаю обладающими всей полнотой деятельной жизни письма.

Усложнение в конце концов приводит к простоте и поэтому мне всегда нравились подчиненные адвербиальные предложения. Мне нравились подчиненные адвербиальные предложения разкообразим их подчинения и неподчинения. Вы видите как при любви к интенсивной усложненности всего этого запятые становятся унижительными. В самом деле если стремишься к удовольствию от сосредоточения на конечной простоте чрезмерной усложненности захочешь ли ты воспользоваться какой-либо посторонней помощью чтобы обеспечить эту простоту. Понимаете ли вы теперь почему я отношусь к запятой так как относилась и так как отношусь.

Подумайте о чем угодно что вы по-настоящему любите делать и вы поймете что я имею в виду.

Когда испытываешь настоящее затруднение хочется распутать узел а не разрубить его, по крайней мере так ощущает себя всякий кто имеет дело со всякой нитью, так ощущает себя всякий кто имеет дело со всяким инструментом так ощущает себя всякий кто пишет всякое предложение или читает его когда оно записано. А что делает запятая, запятая только то и делает что упрощает вещь которая будь она тебе достаточно мила достаточно проста без запятой. Длинное трудное предложение должно себя вам навязать, заставить вас познать себя его распознающими а запятая, что ж самое большее запятая это слабая точка в том что она позволяет остановиться и вздохнуть но если хочешь сделать вздох тебе самому следует знать о том что хочешь сделать вздох. Это не то что полная остановка которую обеспечивает точка полная остановка каким-то образом соотносится с продолжением, но вздыхать ведь ты всегда вздыхаешь так зачем выделять один какой-то вздох а не другой вздох. Как бы то ни было так я к этому относилась и такое мое от-

ношение к этому было очень и очень твердым. И поэтому я почти никогда не пользовалась запятой. Чем длиннее, чем труднее предложение тем большее число одинаковых слов шло у меня друг за другом, чем больше чем много много больше их было тем больше я ощущала страстную потребность их заботы о самих себе со стороны их самих а не помощи им, и тем самым их ослабления вызываемого постановкой запятой.

Вот так я ощущала пунктуацию в прозе, в поэзии это немного по-другому но еще более заметно и позже я к этому обращусь. Но вот так я воспринимала пунктуацию в прозе.

Другая составная часть пунктуации это заглавные и прописные буквы. Всякий в действительности может поступать здесь по своему усмотрению и можно сказать что в английских печатных изданиях так всегда и поступали.

Если вы будете читать старые книги вы увидите что в них во многом поступают как хотят с заглавными и прописными буквами и у меня всегда было ощущение что действительно во многом поступают как хотят с заглавными и прописными буквами. Иногда возникает ощущение что итальянцы (Italians)<sup>9</sup> следует писать с заглавной буквы а иногда что с прописной, такое ощущение может возникать в отношении почти чего угодно. Я сама этого не ощущаю в отношении имен собственных, мне скорее нравится смотреть на них когда при них заглавная буква но я прекрасно понимаю что очень многие этого так не ощущают. Короче в прозе заглавные и прописные буквы в действительности не имеют никакого отношения к внутренней жизни предложений и абзацев так как другие знаки препинания о чем я только что говорила.

У нас по-прежнему сохраняются заглавные и прописные буквы и вероятно некоторое время мы все еще будем их сохранять но фактически тенденция всегда состоит в уменьшении количества заглавных букв и это вполне справедливо потому что ощущение сопровождающее их все меньше и меньше ощущается и поэтому

медленно и неизбежно точно так же как это случилось с лошадыми уйдут заглавные буквы. Они будут временами возвращаться но пожалуй никогда по-настоящему они не возвратятся насовсем.

Пожалуй так пожалуй нет но по-настоящему и неизбежно по-настоящему это по-настоящему не имеет по-настоящему никакого значения.

Но и они будут с нами пока продолжают существовать люди располагая некоторым словарем, с нами будут предложения и абзацы и стало быть неизбежно и по-настоящему с нами будут точки и именно об этих вещах которые неизбежно всегда будут с нами в прозе и поэзии потому что проза а также поэзия также всегда всегда будет с нами я и буду вам дальше рассказывать все что я знаю.

Предложения и абзацы. Предложения не несут в себе эмоций а абзацы несут. Могу как угодно часто это повторять и это всегда то что есть, что-то то есть.

Я говорила что впервые это обнаружила слушая как пьет моя собака Бэскет<sup>10</sup>. И любой кто слушает как пьет любая собака поймет что я имею в виду.

Когда я писала Становление американцев я пыталась разрушить эту коренную связь строя невероятно длинные предложения которые были бы такими же длинными как наидлиннейший абзац и тем самым понять существует ли по-настоящему такое коренное различие между абзацами и предложениями, если в этом деле идти достаточно далеко сочиняя предложения достаточно длинные чтобы быть такими же длинными как абзац и тем самым создавая в них равновесие абзаца но не равновесие предложения, потому что равновесие абзаца конечно не такое же равновесие как равновесие предложения.

Нужно всего лишь что-то почитать чтобы в этом убедиться. Так вот если мне удалось сделать мои предложения настолько длинными что они удерживали в себе равновесие и тех и других и предложений и абзацев, то каков был результат.

Действительно в некоторых предложениях в Становлении американцев мне удалось такую вещь сделать создать равновесие которое не было ни равновесием предложения ни равновесием абзаца и поступая так я смутно ощущала что я сделала то что ни к чему не ведет потому что в конце концов нельзя терять две вещи желая обрести одну вещь потому что поступая так ты делаешь письмо настолько же менее разнообразным.

Вот одна вещь относительно того что я сделала. Есть еще и другая вещь и это была очень важная вещь, делая это добиваться того что не обладало ни равновесием предложения ни равновесием абзаца но равновесием новым равновесием имевшим отношение к ощущению движения времени замкнутого в данном промежутке (space) что как я уже говорила есть определенно американская вещь.

Американец может заполнить промежуток располагая своим движением времени через внезапное добавление чего бы то ни было и все же помещая в этот замкнутый участок все что он намеревался поместить.

Молодой французский мальчик он является рыжеволосым потомком племянницы мадам Рекамье совершенно неожиданно отправился на две недели в Америку и я его спросила что тебе там больше всего бросилось в глаза. Ну сказал он поначалу они не так уж сильно отличались от нас французов как я этого ожидал а потом я все же увидел что нет что они отличаются. И что, спросила я, ну сказал он, когда на жуткой скорости мимо пронесился поезд и мы помахали шляпой машинист заставил колокол беззаботно прозвенеть дзинь дзинь дзинь, как это сделал бы тот кто забавляется какой-нибудь вещицей, это было если можно так выразиться непрофессионально сказал он. Быть может вы улавливаете связь между этим и моими предложениями у которых больше не было равновесия предложений потому что они не были частью абзаца как не были они и абзацем но они сделались постольку поскольку оказались такими длинными

имея собственное присущее им равновесие они стали чем-то целостным и в качестве таковых они обрели равновесие которое было равновесием промежутка всецело не заполненного но созданного чем-то движущимся так как движение (moving) есть а не чем движение должно быть. Как я говорила Генри Джеймс в своих поздних сочинениях имел смутное ощущение что это то что как он знал он должен делать<sup>11</sup>.

Так вот хотя как я утверждаю всегда должны быть предложения и абзацы вопрос по-настоящему таков всегда ли должны быть предложения и абзацы разве невозможно добиться самой по себе а не посредством предложений и абзацев комбинации при которой предложения не несут в себе эмоций а абзацы несут.

В книге под названием Как писать<sup>12</sup> я много над этим работала пытаюсь в точности узнать в чем состоит равновесие неэмоциональное равновесие предложения и в чем состоит эмоциональное равновесие абзаца и возможно ли хотя бы в коротком предложении добиться единства этих двух вещей. Мне думается в ряде случаев мне это в самом деле удалось. Вы не послушаете дватри предложения где как я в самом деле думала я этого достигла.

Он выглядит состарившимся юношей.

HOW TO WRITE. (PLAIN EDITION) RANDOM HOUSE. PAGE 25.

Это напоминает сад но он нечаянно поранился.

HOW TO WRITE. PAGE 26.

Собака которой у вас никогда раньше не было вздохнула.

HOW TO WRITE. PAGE 27.

Однажды уже почти что собравшись они распорядились чтобы он закрылся.

HOW TO WRITE. PAGE 29.

Если произведен звук который нарастает а затем прекращается сколько раз он может повториться.

HOW TO WRITE. PAGE 89.

Сражения получают названия потому что бывали такие холмы которые становились холмами в сражении.

HOW TO WRITE. PAGE 89.

Бухта и холмы холмы окружены тем что очень близка их удаленность.

HOW TO WRITE. PAGE 89.

Тополя право будут и могут быть право будут срублены и будут распилены и право будут использованы в качестве древесины и могут быть использованы ради древесины.

HOW TO WRITE. PAGE 90.

Вещь о которой следует помнить состоит в том что если это и не то если это и не то чем отданное в их распоряжение может обернуться вполне вероятно так же вероятно как они в конце концов в конце концов решат решат здесь появиться вовремя.

HOW TO WRITE. PAGE 259.

Несмотря на мое намерение писать о грамматике и поэзии я все еще пишу о грамматике и прозе, но и конечно это может быть так а может быть и по-другому если вы поймете в основном и главном что такое проза и в основном и главном что такое поэзия не случится ли с вами одна увлекательная вещь как это было со мною когда я занималась предложениями и абзацами.

В конце концов естественный способ считать не тот при котором один плюс один это два но когда продолжаешь и дальше считать один плюс один как это делают посудные торговцы как это делает любой как это делают испанцы как это делали мои тетушки. Один плюс один плюс один плюс один плюс один. Вот естественный способ продолжить счет.

Теперь какое это имеет отношение к поэзии. Это имеет теснейшее отношение к поэзии.

Все имеет теснейшее отношение к поэзии все имеет теснейшее отношение к прозе.

А имеет ли проза какое-нибудь отношение к поэзии и имеет ли поэзия какое-нибудь отношение к прозе.

И какое отношение имеют к поэзии существительные как и точки и заглавные буквы. О других знаках препинания нам и не нужно больше говорить. Люди могут поступать с ними как угодно но нам о них не нужно больше говорить. А вот о существительных сказать все же придется потому что когда начинаешь уклоняться от существительных очень многое случается и уже случилось. Это была одна из тех вещей что случились в книге которую я озаглавила Нежные пуговицы<sup>13</sup>.

В Становлении американцев длинной очень длинной прозаической книге состоящей из предложений и абзацев и того нового что ни предложения ни абзацы сами по себе либо в сочетании друг с другом никогда раньше не делали, я сказала я избавилась от существительных и прилагательных насколько это было возможно методом вживания в наречия в глаголы в местоимения, в адвербиальные предложения написанные или подразумеваемые и в союзы.

Но и после того как я зашла настолько далеко насколько сумела с этими длинными предложениями и абзацами которые стали делать что-то свое я принялась тогда за очень короткие вещи и делая очень короткие вещи я твердо разобралась с существительными и решила не обходить их стороной но с ними встретиться, ими распорядиться короче от них отказаться путем их употребления и с этого началось мое настоящее знакомство с поэзией.

Я попытаюсь рассказать немного яснее и с большими подробностями о том что же случилось и почему это было как если бы велся естественный счет, то есть счет на один один один один один.

Существительные как всем вам известно это имена чего-либо и в качестве имен чего-либо их конечно приходилось употреблять. А что ими сделано. И что кем-либо сделано с их помощью. Вот что нужно знать. Это как вы можете сказать как я могу сказать очень большое знание.

Существительные это имена чего-либо и чему-либо дается имя, вот что делали Адам и Ева и если хотите это то что делает любой, но продолжают ли просто пользоваться именем пока пожалуй не забудут что это за имя или если будут в самом деле помнить что это за имя то уже не станет все равно что это за имя. Такое может случиться конечно может. И какое отношение к этому имеет поэзия а какое проза и если всего подобного существительному которое является именем чего-либо нужно избегать что же получается. И какое отношение это имеет к поэзии. Теснейшее я полагаю и все это также имеет отношение к другим вещам к коротким и длинным строчкам и рифмам.

Но сначала что такое поэзия и что такое проза. Интересно сумею ли я вам объяснить.

Мы действительно теперь немного знаем что такое проза. Проза это равновесие эмоциональное равновесие создающее реальность абзацев и неэмоциональное равновесие создающее реальность предложений и осознав полностью осознав что предложения не несут в себе эмоций тогда как абзацы несут, проза может предстать основным и главным равновесием которое создается внутри того что объединяет предложение с абзацем, примеры этого я вам зачитывала.

Так вот если это то что такое проза а это безусловно то что такое проза вы можете понять что проза настоящая проза по-настоящему великая записанная проза неминуемо складывается в большей мере из глаголов наречий предлогов предложных предложений и союзов чем из существительных. В прозе конечно важен словарный состав если хотите словарный состав

всегда важен, фактически одна из вещей которые можно обнаружить и с которыми я много экспериментировала в Как писать сам по себе словарный состав может быть интересным и может иметь смысл. Каждый может в этом убедиться размышляя о словах. Невероятно до чего же невозможно чтобы словарный состав не имел смысла. Но это естественно и право неизбежно потому что словарный состав является по определению таковым, итак потому что это так словарный состав применительно к прозе менее важен чем части речи, и внутреннее равновесие и движение в заданном участке.

Стало быть мы понимаем мы и вправду знаем что такое проза.

Но что такое поэзия.

Труднее или проще знать о том что такое поэзия. Мне иногда казалось что труднее знать о том что такое поэзия но теперь когда я в самом деле знаю что такое поэзия а если я и в самом деле знаю что такое поэзия то тогда не труднее знать о том что это такое чем знать о том что такое проза.

Что такое поэзия.

Поэзия имеет отношение к словарному составу так же как не имеет его проза.

Итак вы видите проза и поэзия совсем не схожи. Они совершенно различны.

Поэзия как я утверждаю это в своей основе словарный состав так же как им не является в своей основе проза.

И каков же тот словарь из которого абсолютно вся поэзия. Это словарь всецело основанный на существительном так же как проза в своей основе и определенно и решительно не основана на существительном.

Поэзия занята употреблением злоупотреблением, утрачиванием хотением, отрицанием избеганием обожанием замещением существительных. Она это делает всегда это делает, это делает и только это и делает. Поэзия только и делает что употребляет теряет отвергает

и ублажает и предает и ласкает существительные. Вот что делает поэзия, вот что должна делать поэзия неважно какого эта поэзия рода. А родов поэзии очень и очень много.

Когда я сказала.

Роза это роза это роза это роза.

А потом позднее сделала из этого кольцо<sup>14</sup> я придумала поэзию так что же я сделала я обласкала полностью обласкала и воспризнала существительное.

Подумаем теперь о поэзии любой поэзии обо всей поэзии и посмотрим а так ли это. Конечно это так всякому это известно.

Я сказала что существительное по определению это имя чего-либо вот что это такое а имя чего-либо неинтересно потому что стóбит узнать это имя как радость наименования проходит и поэтому при написании прозы имена то есть существительные полностью неинтересны. Но и об этом следует помнить имя можно любить и если любишь имя тогда повторяя это имя любое число раз начинаешь любить его только еще больше, более неистово более настойчиво более мучительно. Всякому известно как всякий произносит имя всякого кого он любит. Это и есть поэзия по-настоящему любить имя чего-либо и это не есть проза. Да-да это известно любому из вас.

Поэзия как и проза прошла через очень многое. Нечто или нечто проходит через очень многое. Иногда она включала всё а иногда она включает только самое себя и возможно любое соотношение менее и более в любой момент ее существования.

Конечно когда поэзия по-настоящему начиналась она практически включала все она включала сюжет (partative) и чувства и волнения и существительные так много существительных и все эмоции. Она включала сюжет но теперь она не включает сюжета.

Я часто задаюсь вопросом как вообще мне доведется знать все то что мне положено знать о сюжете. Для ме-

ня сюжет проблема. Я им изрядно озабочена в последнее время и пока не решаюсь о нем писать и говорить на лекциях, потому что я все еще им слишком озабочена озабочена пониманием того что он есть и как он есть и где он есть и как он есть и как он станет тем что он есть. Однако как я говорю сейчас и на данном этапе я не вдаюсь я не буду в это вдаваться. Достаточно сказать что для поэзии он теперь уже долгое время не имеет никакого отношения к пребыванию в ней.

Возможно это ошибка возможно не ошибка что его там больше нет.

Я сама думаю что что-то другое должно случиться с сюжетом и в настоящее время я очень много над этим работаю не работаю но об этом беспокоюсь. Беспокойство пожалуй наиболее удачное слово для обозначения того что как раз сейчас я делаю с сюжетом. Как бы то ни было вернемся все же к поэзии.

Тогда в начале поэзия действительно включала все и было естественно что так и должно потому что все тогда включая то что происходит могло быть представлено любому во всей реальности и полноте просто называнием того что происходит иначе говоря тем что поэзия всегда должна делать живя существительными.

Существительные это имена чего-либо. Подумайте обо всей этой ранней поэзии, подумайте о Гомере, подумайте о Чосере, подумайте о Библии и вы увидите что я имею в виду вы по-настоящему поймете что они были в опьянении от существительных, называть уметь называть землю море и небо и все что было в них самих было достаточным чтобы они жили и любили именами, вот что такое поэзия это состояние понимания и ощущения имени. Я знаю это теперь но только пришла я к такому знанию в результате долгого письма.

Итак как я говорю вот чем поэзия была и постепенно по мере того как все узнавали имена всего поэзия имела ко всему все меньше и меньше отношения. Поэзия не менялась, поэзия никогда не менялась, с самого

начала до сегодняшнего дня и всегда в будущем поэзия будет заниматься именами вещей. Имена могут повторять по-разному и очень скоро я обращусь к этому вопросу но сегодня и всегда поэзия создается названием имен имен чего-то чьих-то имен имен чего бы то ни было. Существительные это имена вещей и поэтому существительные составляют основание поэзии.

Прежде чем мы двинемся дальше возникает еще один вопрос. Почему в поэзии строчки короткие, значительно короче чем в прозе, почему они рифмуются, почему чтобы завершиться они должны заканчиваться тем с чего начались, почему все эти вещи это те самые вещи которые составляют суть поэзии даже когда поэзия была длинной даже когда сегодня форма поэзии стала другой.

Ответ опять будет тем же а именно что такой способ себя выражать это естественный способ когда себя выражают через любовь к имени чего-либо. Подумайте о том что вы делаете когда вы в самом деле это делаете когда вы любите имя чего-либо по-настоящему любите это имя. Неизбежно выражаешь себя таким вот способом, способом каким выражает себя поэзия то есть через короткие строчки через повторение того с чего ты начал чтобы снова это сделать. Подумайте о том как вы обращаетесь к чему-либо чье имя ново для вас к возлюбленному младенцу или собаке к новой земле или любой ее части. Разве неизбежно вы не повторяете что вы зовете и разве этот зов с необходимостью не принимает вид коротких строчек. Подумайте об этом и по тому что вы ощутите вы поймете что я имею в виду.

Итак как я утверждаю поэзия в своей основе это открытие, любовь, страсть к имени чего-либо.

Теперь вернемся к тому как мне известно то что мне известно о поэзии.

Я писала Становление американцев, я была полностью одержима внутренней жизнью всего включая поколения проживания всеми их жизней и я писала прозу, прозу которая должна была иметь отношение к ус-

тановлению равновесия внутреннего равновесия всего. Я уже вам все об этом рассказала.

И вдруг, что-то случилось и я начала открывать имена вещей, то есть открывать не имена но вещи вещи которые следовало видеть вещи на которые следовало смотреть и делая это мне конечно приходилось их называть не давать им новые имена но учиться тому как можно узнавать об их существовании через их имена или заменяя их имена. И как же я должна была это делать. У них были свои имена и естественно я их называла этими именами и делая это начав смотреть на них я со страстью называла их их именами и из этого возникла поэзия, я не предполагала что из этого возникнет поэзия но так получилось, из этого возникли Нежные пуговицы, а Нежные пуговицы были очень хорошей поэзией из этого возникло много другой поэзии, и теперь я буду все больше и больше рассказывать об этом и о том как это произошло.

Я тогда открыла все и имя этого, я открыла это и имя этого. Я всегда это знала как и имя этого но все равно я действительно это открыла.

Я очень хорошо помню как я была маленькой девочкой и мы с братом нашли как это случается с детьми любовные стихи своего намного много более взрослого брата. Этот взрослый брат только что написал одно такое стихотворение и в нем говорилось что часто он сидел и смотрел на какой-нибудь маленький участок травы и это был просто участок травы как всякая трава, но теперь он влюблен и поэтому этот участок травы весь наполнен птицами и пчелами и бабочками, разница состоит в том в чем состоит любовь. Стихотворение было смешное он и мы знали что оно смешное но он был прав, влюбленный он мог писать поэзию, и поэзия давала ему ощущение вещей и их имен, и поэтому я повторяю существительные суть поэзия.

Так вот в Нежных пуговицах я сочиняла поэзию и это меня серьезно беспокоило, смутно я сознавала что поэзия делается существительными но в прозе я боль-

ше не нуждалась в помощи существительных ну а в поэзии нуждалась ли я в помощи существительных. Разве не было такого способа называть вещи когда бы имена не изобретались, но подразумевались без того чтобы их называть.

На меня всегда производило сильное впечатление с той поры когда я была очень молодой и узнала об этом от других а затем позднее почувствовала это сама что Арденским лесом Шекспир создал лес не упоминая тех вещей что лес образуют<sup>15</sup>. Все это ты ощущаешь но он не называет этого своими именами.

Ну а это было тем что и я в себе ощутила потребность сотворить такую вещь которую можно было бы назвать не прибегая к ее имени. В конце концов это имя имя чего-либо известно с таких давних пор, и поэтому имя не могло быть новым а вот вещь которая жила всегда была новой.

Что же было делать.

В Нежных пуговицах я попыталась что-то с этим сделать. Я все пыталась и пыталась это сделать. Помню как сочиняя Знакомство с описанием<sup>16</sup> я всматривалась во что-нибудь до тех пор пока то что было не именем этой вещи но в каком-то отношении самой этой вещью не записывалось на бумаге.

Естественно, и можно сказать это сделало Уитмена Уитменом естественно от этого форма поэзии сделалась другой, что мы так долго знавшие имена перестали испытывать трепет от простого их знания. Мы то есть любовью живущий человек неизбежно должен почувствовать эту вещь как что-либо существуя существует, но имя этой вещи этого чего-либо уже не то что у кого-либо может вызвать трепет за исключением детей. Итак поскольку каждый должен быть поэтом, что же было делать. То что только что я описала, вот это нечто создавать его не называя, и было тем что разрушило жесткую форму существительного простого существительного поэзию которая теперь была разрушена.

Конечно всем вам и в самом деле известно что когда я говорю о назывании чего-либо, наряду с вещами я сюда включаю и эмоции.

Итак вот к чему мы пришли и что же нам с этим было делать. Продолжать, конечно продолжать разве кто-нибудь делает что-то другое, так и я, я продолжала.

Конечно вы можете сказать почему бы не изобрести новые имена новые языки но этого нельзя сделать. Требуется огромная степень внутренней необходимости чтобы изобрести хотя бы одно слово, можно изобрести звукоподражание движениям и эмоциям, и в поэтическом языке некоторых языков с этим встречаешься, немецкий язык как язык страдает от этого то что слова означают по звучанию слишком похоже на то что они делают, и такие вещи делают дети путем изобретений одного или другого рода но это по-настоящему не имеет никакого отношения к языку. Язык в качестве реальной вещи не есть подражание звукам краскам или эмоциям это есть интеллектуальное воссоздание (recreation) и в этом не может быть никаких сомнений и таковым он будет продолжать оставаться пока человечество что-нибудь значит. Поэтому каждый должен находиться при языке при своем языке на котором говорят и пишут и который содержит в себе всю историю своего интеллектуального воссоздания.

Для меня поэтому проблема поэзии состояла в том а началось это с Нежных пуговиц чтобы постоянно осознавать эту вещь все что угодно всякую вещь дабы я смогла воссоздать эту самую вещь. Я билась отчаянно билась над воссозданием и над уклонением от существительных как существительных и все же когда поэзия это поэзия существительные это существительные. Давайте я вам зачитаю отрывки из Портрета Шервуда Андерсона и Родины бонн чтобы показать вам что я имею в виду.

Вы можете сказать на глаз смотря [ , ] какое полотенеце потребовала для себя стряпня.

PORTRAITS AND PRAYERS<sup>17</sup>. PAGE 162.

ЧТО ЗА КАКАЯ КАРТИНКА

Что за картинка моя валентинка<sup>18</sup>.

Что за картинка и что за моя.

Что за моя моя валентинка что за моя и что за картинка.

Что за картинка моя валентинка к тому же моя, что за картинка что за моя и моя валентинка моя.

PORTRAITS AND PRAYERS. PAGE 152.

УЗЕЛКИ ДЛЯ НИХ

История раздачи узелков

Мы могли заметить что каждый так или иначе несет узелок, они им не мешали и они не были все подряд узелками поскольку некоторые из них были курами некоторые из них фазанами некоторые из них овцами а некоторые из них узелками, они им не мешали и тогда мы действительно узнали что это основное развлечение и что они устроены так что их не отдадут насовсем, но сегодня их раздавали.

Я не буду больше смотреть на них.

Они не будут больше разыскивать их.

Они в этом месте больше не видели их.

Они там и опять слышен звук исходящий от них.

Как звезды вспыхивают ярче чем они горят. Когда мы к этому решению приходим. Мы походя упоминаем тысячи бутонов. И я закрыв глаза их вижу всякий раз.

Храп ее услышать можно

Только очень осторожно полюбив ее

Ты ее так крепко любишь что ее супругом будешь в состоянии сплошного восхищенья

Ей так сладко здесь живется и кудрявый локон вьется вызывая лишь сплошное восхищенье.

Ей так сладко здесь сидится близость эта мне не снится для меня она сплошное восхищенье.

Ах какая это крошка что за маленькие ножки как вытягивает их и испытываю дрожь я от сплошного восхищенья.

Носик маленький так нежен между глаз сомкнутся вежды эти глазки для меня сплошное восхищение.

Для меня она сплошное восхищенье и она моя что опять-таки сплошное восхищенье.

PORTRAITS AND PRAYERS. PAGE 154.

В более длинных вещах таких как Оперы и пьесы и Портреты и Люси Черч дружелюбно<sup>19</sup> и Знакомство с описанием я обнаружила что могу приблизиться еще плотнее к избеганию имен при воссоздании чего-то.

Это подводит нас к вопросу о том будет ли поэзия по-прежнему с необходимостью короткой такой какой она была какой очень долгое время была по-настоящему хорошая поэзия. Пожалуй нет но почему.

Если нового тебе вдоволь чтобы называть или не называть, и обе эти вещи сводятся к одной и той же вещи, можешь ли ты достаточно долго продолжать. Думаю что можешь.

А потому поэзия вплоть до настоящего времени была поэзией существительных поэзией названия чего-то настоящего названия этого чего-то страстного бесконечно страстного названия этого чего-то по имени.

Постепенно и особенно в течение девятнадцатого века английского девятнадцатого века слишком хорошо уж слишком хорошо стало всем известно имя которое чему-либо принадлежит когда его зовешь по имени.

Это то что с неизбежностью случилось. А что еще могли они сделать. Им пришлось продолжать делать то что они делали, а именно называть что-либо по имени со страстью но если как я утверждаю они и в самом деле слишком хорошо знали этому имя могли ли они так вот просто звать его по имени. Со временем они не смогли.

И тогда появился Уолт Уитмен. Он хотел по-настоящему хотел выразить саму вещь а не называть ее по

имени. Он очень много над этим работал, и он назвал это Листьями травы потому что он хотел чтобы в этом было как можно меньше от хорошо известного имени которое должно быть названо со страстью. Я совсем не знаю знал ли Уитмен что он хотел это сделать но нет никаких сомнений в том что это было тем что он хотел и в самом деле сделать.

Совершенно обратное этому можно обнаружить у такого поэта как Лонгфелло, я привожу его имя потому что обыкновенный поэт покажет вам быстрее и яснее в чем же основание поэзии чем это сделает более крупный поэт. А Лонгфелло знал все о произнесении имен, в целом он это делал без страсти но он это делал очень хорошо.

Конечно в истории поэзии были многие кто также пытался называть саму вещь не называя ее имен, но это не история поэтов это сказ о том что мне известно о поэзии.

Так вот зная все это о поэзии я все больше и больше билась над этой вещью. Я говорю что знала все это о поэзии но по-настоящему я тогда не знала всего этого о поэзии, я стала узнавать тогда тогда когда писала постепенно начала узнавать то что теперь я действительно знаю о прозе но тогда я не знала ничего о чем можно было по-настоящему знать из того что мне теперь известно о поэзии.

И вот в Нежных пуговицах а потом все дальше и больше я прилагала отчаянные усилия по избавлению себя от существительных, я знала существительные должны уйти из поэзии как ушли они из прозы если что-либо то есть все должно было по-прежнему значить что-то.

И вот я продолжала эту изнурительную борьбу чтобы познать по-настоящему познать что такое вещь по-настоящему познать это познать что бы я ни видела что бы я ни ощущала так чтобы имя этому могло бы чем-нибудь да быть, становясь через это имя вещь в себе так как все это было чем угодно но и не могло быть таковым всего лишь в качестве имени.

Интересно действительно ли вы понимаете что я имею в виду.

Под тем что я только что сказала я имею в виду вот что. Я должна была почувствовать каждую и всякую вещь для меня существовавшую с такой интенсивностью дабы я смогла об этом написать как о вещи в себе совсем не обязательно употребляя имя этой вещи. Имя вещи могло само по себе чем-нибудь быть окажется оно достаточно ощутимым и реальным но просто как имя оно не было в достаточной степени чем-то. Во всяком случае так я это ощущала и так я это в самом деле до сих пор ощущаю.

Итак я прошла через очень долгую борьбу и по ходу этой борьбы меня стал тревожить сюжет сюжет чего угодно из того что происходит или может происходить.

Об этом нам рассказывают газеты но они нам это рассказывают так как существительные нам это рассказывают а именно они это называют, а при назывании этого, это как рассказ об этом уже не является больше ничем. Вот что такое по определению газета так же как существительное по определению это имя.

Итак я начала постепенно узнавать кое-что о том что такое поэзия. И тут вставал такой вопрос можно ли в поэзии освободиться от существительного так как я по-настоящему от него освободилась в прозе нет ли здесь какого-то различия между поэзией и прозой. Поскольку это снова стало внутренним моим сомнением я начала очень много работать над поэзией.

В то время я написала Дружба увяла прежде чем дружбы увяли цветы<sup>20</sup> и там я вновь вернулась к более или менее упорядоченной форме чтобы посмотреть смогу ли я внутри такой упорядоченной формы сделать то что по моему убеждению необходимо было сделать а также выяснить являются ли проза и поэзия в конечном счете чем-то единым или нет.

Сочиняя эту поэму я обнаружила что могу быть очень веселой могу быть очень живой в поэзии, могу использо-

вать очень мало существительных в поэзии и могу практически не называть имен в поэзии и все же сделать так чтобы поэзия по-настоящему ощущалась и звучала как поэзия, но было ли это что я захотела тем что следовало делать. Хотя этим для меня ничего не разрешилось но это в самом деле помогло мне на моем пути.

## XII

Я очень голодна когда я пью,  
Я оставляю это дав им подержать,

Они окажутся тем белым из чего глядит их глаз, таким темнее я смогу распорядиться белым враз, но белое не видно если право густо заалеть с досады кто ринется на них в осаду за то что как сейчас мне позволяют лгать слегка люблю я лгать люблю я жить и умирать и лгать и жить и умирать и умирать и жить и стало быть им нужно шить, с той разницей что будет кровь сочиться и так всегда когда иметь семян случится и сеять и роптать им это значит опять мое да не мое опять кому по-вашему захочется узнать вот это всё другое из него и извлекли так приходи его веди и хватит на весы клади и плачь и на него присядь определи его по спелости и полностью не оставляй откуда без чего оно ведь так и не родилось. О нет не быть томимой жаждой голода вот милость знать не одной о том что все они открыто и поедали или пожеланья. Всякая кроха будет убиваться из-за молока.

BEFORE THE FLOWERS OF FRIENDSHIP FADED  
FRIENDSHIP FADED (PLAIN EDITION). PAGE 14.

## XIV

Можно прекрасно заметить  
Есть сердце в груди каждой птицы,  
Всякий всегда замечает что их словно тянет  
жениться,

Озера нам дарят фонтаны  
Фонтаны стоят без движенья,  
Птицам потребны полеты

Воде знакомо сниженье,  
К черту общенье.  
Всякое время что вкусное семя  
Когда клюя они клонут на время.  
Мне нравится картина на стене где птицы  
А что они там делают,  
У них сердца  
Они порознь  
Прелестны маленькие птички  
Но не тогда когда они малы и одиноки.  
BEFORE THE FLOWERS OF FRIENDSHIP FADED  
FRIENDSHIP FADED (PLAIN EDITION). PAGE 16.

Я решила и Люси Черч дружелюбно была попыткой сделать это, я решила что если полностью окончательно существительное замещается вещью в себе, то в конечном счете именно поэзии а не прозе придется иметь дело со всем тем что не является движением в пространстве. Больше уже не может быть формы позволяющей с ее помощью что-либо решать, сюжет а именно не газетный сюжет но подлинный (real) сюжет должен быть с необходимостью рассказан всяким пришедшим к осознанию того что существительное должно замещаться не внутренним равновесием но вещью в себе и это в конечном счете приведет ко всему. Я над этим работаю а что из этого делается этого я не знаю но надеюсь что сумею узнать. В Четверых в Америке<sup>21</sup> я и дальше неустанно начинала но я уверена что в этом есть то что есть из того что необходимо сделать если намереваются сделать что-то или сделать все. Понимаете ли вы что я имею в виду. Что ж в любом случае так я к этому сейчас и вправду отношусь, и это все что я и вправду знаю, и я правда верю что мне известно все что мне вправду известно, о прозе и поэзии. Остальное последует значительно позднее.

1. В 1934 г., получив приглашение совершить лекционное турне по Соединенным Штатам, широко к тому времени известная писательница начинает подготовку текстов нескольких лекций, которые год спустя выходят в свет отдельной книгой под названием “Лекции в Америке”. В книгу вошли следующие тексты: “Что такое английская литература”, “Пьесы”, “Постепенное становление Становления американцев”, “Портреты и повторы”, “Картины”, “Поэзия и грамматика”. Лекции, прочитанные Стайн весной 1935 г. перед студентами Чикагского университета, составили самостоятельный цикл, озаглавленный “Наррация”, и были опубликованы в том же году коллекционным изданием с предисловием Торнтона Уайлдера.

Здесь же следует дать и короткую справку: Гертруда Стайн родилась в 1874 г. в Аллегани (Allegheny), штат Пенсильвания. С 1903 г. и до конца своих дней она жила во Франции, посетив Америку только однажды, ради упомянутой лекционной поездки по стране. Ее квартира в Париже, на Рю де Флёрюс, была местом встреч писателей и художников, привлекая их не только незаурядной личностью хозяйки, но и редким собранием современной авангардной живописи, в котором особо выделялись полотна Сезанна, Матисса и Пикассо. Стайн скончалась во Франции в 1946 г.

2. Эти идеи развиваются Стайн в ее лекции “Пьесы” (1934 г.).

3. ...they do like to call rolls. — Здесь, как и во многих других местах в дальнейшем, смысловая эмфаза достигается за счет употребления глагола “do”: “they do like” вместо обычного “they like”, что переводилось бы просто как “они любят” или “им нравится” (в безличной форме соответственно — “любят”). Стайн как автор, внимательный к синтаксису, безусловно заворожена таким соседством, когда два глагола стоят вплотную друг к другу и один из них — глагол “do”, который используется ею и в других, более прямых, хотя и довольно размытых значениях (напр., см. выше: “словам... приходится делать все (Words have to do everything)...”). На русский язык все такого рода фразы приходится переводить с помощью оборотов “и вправду”, “в самом деле”, “действительно”, сохраняя верность смысловой корреляции, достигаемой постановкой перед сказуемым усиливающего его вспомогательного глагола общей формулы действия.

4. ...diagraming sentences. — В американских школах той поры грамматический разбор предложений был повсеместно графическим. Есть основания предполагать, что подобная практика графического членения нашла отражение в диаграммах, с помощью которых Стайн делала для себя пространственную развертку взаимодействия персонажей и их “глубинных натур” (“вопш natures”), работая над романом “Становление американцев”.

5. К сожалению, в русском переводе присутствие артикля практически неощутимо. Ближе к концу лекции экспериментация Г. Стайн с артиклями становится особенно заметной. В переводе определенный артикль “the” выглядит иногда как “такой”, “этот”, “вот

этот” или “этот (тот) самый”, нюансы же неопределенного артикля “a” и “an” утрачиваются по существу полностью.

6. Имеется в виду любая конструкция типа: the dog's, т.е. нечто, относимое к данной собаке, в противоположность the dogs', когда существительное употребляется уже во множественном числе.

7. Winning His Way. — Это обещание, похоже, так и останется невыполненным. Вообще говоря, для лекции характерен такой прием, как рассогласованность между демонстративными пассажами и так называемыми примерами, которые, по логике изложения, должны подтверждать или прояснять сказанное ранее. Но ожидание венчающего понимания всякий раз терпит неудачу, поскольку лишь по видимости прозрачные пояснения сменяются замкнутой в себе формой, требующей остановки ради очередного понимающего усилия, из которых, как нам представляется, и складывается дискурсивно-дискретное чтение этого текста.

8. The Making of Americans — самый большой роман Гертруды Стайн, написанный ею в 1906—1908 гг., но опубликованный лишь по прошествии семнадцати лет. Существует и подготовленный автором сокращенный его вариант (впервые вышел в 1934 г. в Нью-Йорке). Стайн ставит здесь перед собой, казалось бы, заведомо неосуществимую задачу: описать все из когда-либо существовавших человеческих “типов”. По ходу работы над книгой она, по собственному ее признанию, все больше и больше увлекается глагольными временами и предложениями. Интерес к композиционным особенностям романа, будь то уже упоминавшиеся графики “глубинных натур” ее героев и их взаимосвязей (см. сноску 4) или же внимание к структуре предложений, к некоей звуковой линии, прочерчиваемой ими на поверхности письма, приводит к резким смещениям самой повествовательности, в результате чего нарративная последовательность событий лишается своих прежде незыблемых жанровых оснований. “Становление американцев” — крупное новаторское произведение, которому Стайн посвящает одну из своих “пояснительных” лекций.

9. В английском языке национальность пишется, как правило, с заглавной буквы.

10. Basket — в переводе на русский язык означает “корзинка”. Так звали белого пуделя Гертруды Стайн, к которому она была очень привязана. История его имени такова. Купленный Стайн и ее компаньонкой Элис Токлас маленький пудель был настолько хорош, что, по мнению Элис, давно мечтавшей о такой собаке, ему недоставало лишь корзины с цветами, которую он нес бы в зубах. На смену Бэскету первому со временем пришел Бэскет второй.

11. Стайн неоднократно упоминает имя Генри Джеймса (1843—1916) как наиболее близкого ей по духу писателя.

12. How To Write — “трактаты о грамматике, предложениях, абзацах, словаре и проч.”, как коротко определяет эту книгу Стайн в

“Автобиографии Элис Б.Токлас”. Над книгой “Как писать” Гертруда Стайн работала примерно с 1927 по 1931 г. В 1931 г. благодаря усилиям Элис (в русском варианте — Алисы) Токлас, пожизненной спутницы Стайн и ее секретаря, книга была издана. Мысли Стайн о предложениях и абзацах, о словарном составе языка и наррации постоянно растворяются в новой практике письма, от которой они неотторжимы. В лекции “Что такое английская литература” писательница говорит об этой книге так: “Однажды я сказала в Как писать книге написанной мною о Предложениях и Абзацах, что абзацы эмоциональны а предложения нет. Абзацы эмоциональны не потому что они выражают эмоцию но потому что они фиксируют или ограничивают эмоцию. Сравните абзацы с предложениями любой абзац и любое предложение и вы увидите что я имею в виду”.

13. *Tender Buttons* — книга, написанная в 1911 г. под впечатлением от поездки по Испании, где Стайн любила бывать. Именно во время этого путешествия она “впервые почувствовала желание выразить ритм зримого мира”. Книга представляет собой “портреты” неодушевленных предметов и состоит из трех частей, посвященных вещам, еде и интерьерам. “До сих пор она была озабочена серьезностью как и внутренним вещей, в этих же исследованиях она начала описывать внутреннее как оно видится извне” (“Автобиография Элис Б.Токлас”). “Нежные пуговицы” — поиск способа “неназывательно” соединения слов с независимой жизнью объектного мира; слова, употребляемые Стайн, не описывают видимую вещь, но воссоздают ее присутствие в нашем восприятии через определенную систему отношений с нею (см. лекцию “Портреты и повторы”).

14. Американский писатель и журналист Карл Ван Вектен (1880—1964), который был верным другом Стайн и ее почитателем, напечатал стихотворение о розе, придав ему форму кольца, а Э.Токлас распорядилась воспроизвести его в этом виде на канцелярской бумаге, столовых салфетках и тарелках. Эти события принадлежат к числу ранних воспоминаний Стайн о ее жизни в Париже.

15. Арденский лес — лесной район центральной Англии, расположенный в Северном Ворвикшире; имеется в виду место действия пьесы “Как вам это понравится”.

16. *An Acquaintance with Description* — работа, написанная Стайн в 1926 г. и изданная в Лондоне спустя три года. Здесь писательница продолжает размышлять над языком в обычной для себя “композиционной” манере, сочетая мысль с ее литературной демонстрацией.

17. “Портреты и причитания” (букв.: “Портреты и молитвы”); книга, выпущенная в Нью-Йорке в 1934 г. и объединившая многие из ранее написанных стихов (1909—1933 гг.). В нее вошли и упомянутые в лекции стихотворения (“*V.B. or The Birthplace of Bonnes*” и “*A Valentine to Sherwood Anderson*”).

Шервуд Андерсон (1876—1941) — известный американский романист и автор коротких рассказов, близкий друг Г.Стайн. В предисло-

вии к книге Стайн “География и пьесы”, вышедшей в 1922 г., в ситуации литературно-критического вакуума вокруг ее творчества, Андерсон написал следующие часто затем приводимые строки: “Существует то, что можно назвать “расширением области искусства”, чего так хочется достичь. Работая со словами, стремишься к словам, которые на губах оставляют привкус, которые в носу оставляют запах, к зычным словам, которые можно бросить в ящик и встрахнуть, заставляя их издавать резкий звенящий звук, к словам, которые, когда видишь их напечатанными на странице, явно останавливают упавший на них взгляд, к словам, которые, когда они вырываются из-под пера, можно ощупать пальцами так, как нежно прикасаешься к щекам возлюбленной”.

Есть город английских и американских слов, и это покинутый город. Сильные широкоплечие слова, которым следует маршрутировать через открытые поля под синим небом, прислуживают в мелких пыльных бакалейных лавках, юным девственным словам позволяютноситься со шлюхами, ученым словам давно навязана профессия землекопателей <...>.

Для меня работа Гертруды Стайн — это восстановление, невиданное, полное обновление жизни, в городе слов”.

18. *Valentine* — изначально: открытка или любовное письмо, посылаемые в день святого Валентина (14 февраля); в более общем смысле — письменная работа, послание, выражающая привязанность к кому-то или чему-то. Дань уважения, закрепленная в словах.

19. ...*Operas and Plays and Portraits and Lucy Church Amibly...* — По всей видимости, подразумеваются три книги: “Оперы и пьесы” (написана в 1913—1930 гг., опубликована в 1932 г. в Париже), “Портреты [и причитания]” (см. сноску 17), а также “Люси Черч дружелюбно” (написана в 1927 г., опубликована в 1930 г. в Париже, в 1969 г. — в Нью-Йорке). Не исключено, однако, что речь идет просто о литературных формах (Оперы, Пьесы, Портреты), которые, среди прочих, с живым интересом осваивала Стайн.

Надо сказать, что Гертруда Стайн пробовала себя в разных жанрах, хотя слово “жанр” в контексте ее поисков становится более чем условным. Так, “портрет” строится по принципу отказа от воспроизведения какого-либо сходства, иными словами, по принципу отказа от репрезентации объекта, будь то человек, место или вещь. Что касается пьес, то их очень удачно поясняет следующее замечание Стайн, хотя специалисты сочли бы его наиболее уместным лишь в отношении первого этапа стайновской драматургии, и все же: “Я стала думать что поскольку каждый это тот а не иной (each one is that one) и что таковых много когда каждый это тот а не иной, единственным способом выразить это когда каждый это тот а не иной при том что таковых знающих друг друга много становится пьеса. И вот я начала писать эти пьесы. А замысел в Что случилось, пьеса в том и состоял чтобы это выразить не говоря о том что случилось, короче чтобы сделать пьесу содержанием того что случилось” (см. лекцию “Пьесы”).

Некоторые из пьес и опер Стайн были превосходно положены на музыку американским композитором Вирджилом Томсоном. Это он,

между прочим, в начале своей дружбы со Стайн, познакомил ее с авангардной музыкой знаменитого тогда Эрика Сати (1866—1925).

Книга Стайн “Люси Черч дружелюбно” относится к “пасторальному”, или “романтическому”, периоду ее творчества (1927 г.) и представляет собой, по определению одного из лучших критиков Стайн Д. Сазерленда, “ландшафтный роман”. По его мнению, следующее предложение несет в себе ключевую тему всей книги и поэтому в целом передает ее дух:

“Выберите себе песню сказала она и это было сделано и тогда она сказала и с кивком это было сделано и тогда она повернула голову в сторону падающей воды. Дружелюбно”.

В это время Стайн занята изучением соотношения между человеческим и природным. Люди формируются под влиянием климата, в котором живут, просто резюмирует она. Язык природы оказывается несвоенным языком человеческого. По своей привычке тут же отстраниться от написанного, Стайн определяет новую книгу как роман о романтической красоте и природе и похожий на офорт. Вернее, как роман природы и красоты (“a novel of romantic beauty and nature...”), ибо Стайн опять стоит у истоков и границ избираемой ею формы.

20. Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded — тексты, написанные около 1930 г. и опубликованные Э. Токлас в 1931 г. Толчком к сочинению этих необычных стихов послужила поэма “Enfances” (“Детство”, “Детские годы”) французского литератора и издателя Жоржа Гюне (Georges Hugnet), которому Стайн из дружбы предложила сделать ее перевод. Но вместо перевода она сочинила собственные стихи об этих стихах. “Это поначалу слишком понравилось Жоржу Гюне а потом совсем ему не понравилось” (“Автобиография...”). Тогда и появилось название: “Дружба увяла прежде чем дружба увяли цветы”. И хотя в отношениях с Гюне наступило резкое охлаждение, Стайн по ходу этой работы извлекла для себя важные, относящиеся к ее ремеслу уроки (см. лекции о наррации).

21. Four in America — книга, писавшаяся Стайн в 1932—1933 гг., но увидевшая свет только после смерти ее автора. Начинается она так:

“Если бы Улисс С. Грант был религиозным предводителем кто стал бы святым что бы он делал.

Если бы братья Райт были художниками то есть живописцами что бы они делали.

Если бы Генри Джеймс был генералом что он должен был бы делать.

Если бы генерал Вашингтон был писателем то есть романистом что бы он делал”.

По форме эта работа представляет собой четыре “портрета”, а по содержанию в значительной мере продолжает традицию тех свободных размышлений над письмом и его основаниями, которым Стайн предается в 30-е гг. Одновременно — это попытка не столько обосновать, сколько продемонстрировать новый способ построения наррации, которая несет в себе только одно время — не вымышленное время рассказа, но “длящееся настоящее” время чтения и письма.

## Ж.-Ф. Лиотар Ответ на вопрос: что такое постмодерн?\*

Жан-Франсуа Лиотар (род. 1924), ставший вторым — после Ж. Деррида — директором Международного философского колледжа (основан в 1983 г. в Париже), главным образом известен как автор книги “Постсовременное состояние” (1979), в которой он первым заговорил о “постмодернизме” применительно к философии. Основной характеристикой постсовременности (le postmoderne) здесь называется утрата мета- или макронарративами (métarécits, grands récits) “современности” (предшествующей эпохи) своей легитимирующей силы: мы потеряли веру в такие метанарративы современности, как диалектика Духа, герменевтика смысла, освобождение человечества и т.п. (Христианский метанарратив также относится Лиотаром к современности.) “Спекулятивной современностью”, вобравшей в себя все просвещенческие метанарративы (поступательное расширение и увеличение свободы, развитие разума, освобождение труда, прогресс капиталистической технонауки и т.п.), Лиотар называет философию Гегеля.

Все эти нарративы, как в свое время мифы, имеют целью обеспечить легитимацией определенные общественные институты, социально-политические практики, законодательства, нормы морали, способы мышления и т.д., но в отличие от мифов они ищут эту легитимность не в прошлом (“акт основания”), а в будущем (Идея, оживающая своего воплощения в жизнь). Таким образом, современность есть некий проект, устремленный в будущее. Проект современности, который, по мнению Ю. Хабермаса, оппонента Лиотара, остался “не-

\* Перевод с французского А. Гараджи выполнен по изданию Lyotard J.-F. Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne? // Critique. — Paris, 1982. — N. 37/419. — PP. 357—367.

завершенным”, — это реализация всеобщности, “построение такого социокультурного единства, в лоне которого все элементы повседневной жизни и мышления найдут себе место, как в каком-нибудь органическом целом”, как пишет Лиотар в статье “Ответ на вопрос: что такое постмодерн?” (1982). Возможно, однако, что проект этот был нацелен на другое: на создание переходов между гетерогенными “языковыми играми” (познания, этики, политики и др.). Это — кантовский путь, тогда как “построение социокультурного единства” ближе по духу Гегелю. Предпочтение отдается Лиотаром кантовскому подходу, однако при этом отмечается, что он должен быть серьезным образом пересмотрен: под вопросом должны оказаться идеи унитарной цели истории, субъекта и само просвещенческое мышление как таковое.

По Лиотару, проект современности не был “забыт” — он был уничтожен: для обозначения этого события Лиотар воспользовался словом-символом “Освенцим”. После Освенцима никакая вера в метанарративы уже невозможна: постсовременность открывается этим чудовищным преступлением. Но это не означает, что все без исключения нарративы утрачивают доверие: множество разнообразных микронарративов продолжают плести ткань повседневной жизни. Они избегают “кризиса делегитимации” — но как раз потому, что не обладают никакой легитимирующей силой.

По признанию самого Лиотара, он преувеличивал значение нарративного жанра в своих работах конца 70—х гг., среди которых помимо “Постсовременного состояния” можно отметить “Языческие наставления” (1977), “Языческие рудименты” (1977) и “Трепещущие рассказы” (1977, в соавторстве с Ж.Монори). “Языческими” Лиотар называет микронарративы, обретающие самостоятельность со смертью господствующих метанарративов современности. Лиотар отмечает метафизическую тенденцию общей нарратологии предоставлять одному — нарративному — жанру гегемонию над всеми остальными.

В ходе работы, увенчавшейся книгой “Распря” (1983), которую Лиотар считает своей главной работой и называет своей “философской книгой”, он поворачивается от нарративов к самой языковой практике, вырабатывает новую терминологию. Теперь он говорит о “режимах” предложений, т.е. наборах правил, в соответствии с которыми эти предложения строятся (размышление, познание, описание, повествование, вопрошение, демонстрация, приказание и т.д.), и “жанрах” дискурса, т.е. наборах правил, согласно которым гетерогенные предложения выстраиваются в цепочку для достижения тех или иных целей (знать, обучать, вести диалог, соблазнять, оправды-

вать, оценивать, волновать, выносить приговор, осуществлять контроль и т.д.). Два предложения гетерогенных режимов непереводимы друг в друга, но могут выстроиться в цепочку, если тот или иной жанр дискурса поставит перед ними определенную цель. Например, ведение диалога “нанизывает” на вопрос описание или показ, согласуя две гетерогенные части единым смыслом того или иного референта.

Уже в “Постсовременном состоянии” Лиотар подчеркивал агонистический характер универсума языковых игр, но прилагал тогда свою теорию прежде всего к сфере (научного) знания. Постсовременное знание, утверждал он, ориентировано не на согласие, консенсус и устранение различий, но на разногласие, разногласие, “паралогию”. В конце книги указывалось, что эта модель знания применима и к обществу. Согласие есть метапринцип лишь определенных языковых игр, отнюдь не всех.

Теория языковой агонистики развивается в “Распре”. Конфликт между режимами предложений возникает, когда какое-то предложение произнесено — точнее, “случается” (arrive) в смысле “события”, — и следует избрать продолжение. Отдавая предпочтение тому или иному режиму (в рамках одного и того же жанра или переходя к какому-то другому жанру), неизбежно совершают несправедливость по отношению к иным, нереализованным, возможностям дальнейшего “нанизывания” цепочки предложений. Конфликт между различными режимами внутри одного жанра разрешим благодаря судебной процедуре — “тягбе” (litige). “Распря” (différend) между различными жанрами дискурса неразрешима в принципе: для них нет и не может быть никакого единого метаправила. Таким образом, нет никакого языка вообще, языка как такового (разве что в качестве объекта некоей Идеи) — лишь разнородная совокупность конфликтующих языковых практик.

Как избежать несправедливости? Отказ от выбора продолжения — не выход; молчание — тоже продолжение. Лиотар предлагает следующую “философскую политику”: свидетельствовать о распре, не позволять рассматривать ее в качестве тягбы (несправедливость в этом случае удваивается, поскольку выдается за справедливое решение, вынесенное судебной инстанцией), не допускать возникновения непреодолимого разрыва между двумя жанрами дискурса, когда невозможно найти ни одной общей идиомы, чтобы по крайней мере рассмотреть непоправимый “ущерб” (tort), наносимый одним из жанров другому, как “урон” (dommage), в принципе поправимый, ибо в случае возникновения подобного разрыва до распри, о которой следовало бы свидетельствовать, дело и не доходит: происходит простое истребление (Освенцим). В жертву потерпевший превращается

тогда, когда лишен возможности сформулировать свои притязания и претензии (типичный пример — животное). Философ обязан помочь найти свою идиому тому, кого господствующий жанр дискурса обрек на молчание. Он обязан бороться против попыток одного жанра подчинить все прочие, против тотализующих и тоталитаристских тенденций.

Сегодня, по Лиотару, на путь к абсолютной гегемонии вступил экономический жанр дискурса. Его сила неоспорима, но все же и он встречает на этом пути непреодолимое препятствие, причем это не какая-то сознательная человеческая “воля”, но сама гетерогенность режимов предложений и жанров дискурса. Их разделяет пропасть, и эти зазоры между предложениями, разрывы в языковом континууме Лиотар мыслит как место “события” — в хайдеггеровском смысле (Ereignis). Свидетельство о распре, таким образом, оказывается свидетельством о событии, которое Лиотар называет “Arrive-t-il?” и связывает с кантовской темой “возвышенного” — представления непредставимого. Предложение не просто “есть”, но “случается” — со знаком вопроса; каждое предложение есть раскрытие и представление (présentation) вселенной: независимо от своей формы, оно всегда предполагает некое “имеется, даруется” (il y a, il arrive, es gibt). Содержащееся в предложении представление не представлено само в той вселенной, которую это предложение представляет: оно передается им забвению, погружается в Лету, откуда извлекается другим предложением, представляющим это представление в другой вселенной. Когда одно представление забывает себя, другое представление ухватывается за него, представляет его и забывает себя. То, что не представлено, не есть: бытие, т.е. содержащееся в предложении представление, само представимо лишь как сущее, т.е. как небытие. Такова “онтологическая языковая игра”. Ее правило — представление представления. Все может быть представлено, включая представление — но лишь в качестве представленного: содержащееся в предложении представление — событие — остается тайной. Витгенштейновское противопоставление показывания и сказывания отвергается Лиотаром: представление — это не показывание. Но что же тогда? Arrive-t-il?

Представлением — представлением непредставимого — занимается художественный авангард, эстетика которого оказывается эстетикой возвышенного в кантовском смысле. Модернистская эстетика также определяется как эстетика возвышенного, но с оттенком ностальгии. О том, что это означает, как и об отличии модернистского искусства от постмодернистского, Лиотар пишет в статье, предлагаемой вашему вниманию.

*А.Гараджа*

*Пожелание.* Для нас наступил момент расслабления, я говорю о красках времени. Со всех сторон на нас нападают с требованием покончить с экспериментацией — в искусствах и других областях. Я читал одного историка искусства, который превозносит все виды реализма и ратует за приход какой-то новой субъективности. Я читал одного теоретика искусства, который распространяет и продает на рынках произведений живописи “трансавангардизм”. Я читал, что под именем постмодернизма архитекторы отказываются от проекта “Баухауза”, выплескивая из функционалистской купели вместе с водой и ребенка, каковым остается еще эксперимент. Я читал об открытии одним из новых философов того, что он забавным образом называет иудеохристианством, желая положить этим конец той нечестивости, которую мы будто бы распространяем. В одном французском еженедельнике я читал, что “Mille plateaux” (Ж.Делёза и Ф.Гваттари) не могут удовлетворить читателя, потому как ему хотелось бы — особенно при чтении книги по философии — быть вознагражденным хотя бы малой толикой смысла. Я читал вышедшие из-под пера одного влиятельного историка утверждения о том, что авангардистские писатели и мыслители шестидесятых и семидесятых годов установили террор в своем использовании языка и что надлежит восстановить условия какого-то плодотворного обсуждения, навязав интеллектуалам некий общий способ выражения: язык историков. Я читал одного молодого бельгийского философа языка, который жалуется, что континентальная мысль, столкнувшись с вызовом, брошенным ей говорящими машинами, отказалась, по его мнению, в пользу этих последних от заботы о реальности, что она подменила референциальную парадигму парадигмой адлингвистичности (говорят о сказанном, пишут о написанном, интертекстуальность), и который думает, что теперь самое время вновь прочно укоренить язык в референте. Я читал од-

ного талантливого театроведа, для которого постмодернизм с его играми и фантазиями стóит не слишком многого по сравнению с властью, особенно когда встревоженное общественное мнение подталкивает ее к политике тоталитарной бдительности перед лицом угрозы ядерной войны.

Я читал одного уважаемого мыслителя, который пытается защитить современность от тех, кого он называет неоконсерваторами. Эти последние, по его мнению, выступая под знаменем постмодернизма, хотят отказаться от оставшегося незавершенным проекта современности, Просвещения. Если верить ему, то даже такие последние поборники Aufklärung'a, как Поппер или Адорно, смогли защитить этот проект лишь в каких-то частных сферах жизни: автор "The Open Society" — в сфере политики, автор "Ästhetische Theorie" — в сфере искусства. Юрген Хабермас — ты, конечно, уже узнал его в этом мыслителе — полагает, что современность потерпела крах потому, что позволила целостности жизни распасться на независимые друг от друга специальности, предоставленные узкой компетенции экспертов, тогда как конкретный индивид переживает "десублимированный смысл" и "деструктурированную форму" не как освобождение, но на манер той безмерной епнii, которую более столетия назад описал Бодлер.

По указанию Альбрехта Велмера, наш философ придерживается того мнения, что лекарством от этого раздробления культуры и ее отделения от жизни может быть лишь "изменение статуса эстетического опыта", когда он уже "не перелagается в первую очередь в суждения вкуса", но "используется для прояснения исторической ситуации жизни". Тогда этот опыт "вступает в такую языковую игру, которая уже не является игрой языковой критики", он вторгается "в когнитивные толкова-

\* Первоначальная форма настоящей статьи — письмо к Т.Э.Кэрролу; в этом виде она вошла затем в книгу "Le Postmoderne expliqué aux enfants" (1986), pp. 13–32. — Пер.

ния и нормативные ожидания и изменяет тот способ, каким все эти моменты *отсылают* друг к другу". Короче говоря, Хабермас требует от искусств и поставляемого ими опыта перебросить мостик над разделяющей дискурсы познания, этики и политики бездной и проложить таким образом путь к некоему единству опыта.

Мой вопрос: о какого рода единстве мечтает Хабермас? Является ли целью современного проекта построение такого социокультурного единства, в недрах которого все элементы повседневной жизни и мышления найдут себе место, как в каком-то органическом целом? Или же тот проход, который надлежит пробить между гетерогенными языковыми играми — играми знания, этики и политики, — относится к иному строю, чем они сами? И если да, то каким образом сумеет он реализовать их действительный синтез?

Первая гипотеза, навеянная гегелевским духом, не ставит под вопрос идею диалектически тотализирующего *опыта*; вторая ближе по духу к "Критике способности суждения", но, как и последняя, она должна быть подвергнута суровой перепроверке, налагаемой постсовременностью на просвещенческое мышление, идею унитарного конца или цели истории и идею субъекта. Это именно та критика, начало которой положили не только Витгенштейн и Адорно, но и некоторые другие мыслители, в том числе и французы, которые не удостоились чести быть прочитанными профессором Хабермасом, — что, по крайней мере, позволило им избежать занесения в черный список неоконсерваторов.

*Реализм.* Пожелания, которые я привел в начале, не вполне равноценны. Они могут даже противоречить друг другу. Одни высказаны во имя постмодернизма, другие нацелены на борьбу с ним. Это необязательно одно и то же — просить, чтобы вас обеспечили референтом (и объективной реальностью) или смыслом (и вероятной трансцендентностью) или адресатом (и

публикой) или отправителем (и субъективной экспрессивностью) или коммуникационным консенсусом (и всеобщим кодом взаимопонимания, например — в форме исторического дискурса). Но во всех этих многообразных приглашениях приостановить художественное экспериментирование налицо один и тот же призыв к порядку, желание единства, идентичности, безопасности, общедоступности (в смысле *Öffentlichkeit* и желания “найти публику”). Художников и писателей надлежит вернуть в лоно общества или же, если последнее полагается больным, по крайней мере возложить на них ответственность за его исцеление.

У этой всеобщей тенденции есть один безошибочный признак: для всех этих авторов нет задачи более настоящей, чем ликвидация наследия авангардов. Особенное нетерпение выказывает при этом так называемый “трансавангардизм”. Ответы итальянской критики французским критикам не оставляют на этот счет никаких сомнений. Берясь за смещение авангардов, художник и критик чувствуют большую уверенность в том, что им удастся их уничтожить, чем если бы они атаковали их в лоб. Ведь самый циничный эклектизм они могут выдать за достижение, преодолевающее частичный, в общем и целом, характер предшествующих экспериментов. Открыто поворачиваясь к ним спиной, они выставляют себя на посмешище неоакадемизму. В эпоху самоутверждения буржуазии в истории салоны и академии действительно могли выполнять очистительную функцию и раздавать награды за хорошее пластическое и литературное поведение под прикрытием реализма. Но капитализм сам по себе имеет такую силу дереализации предметов обихода, ролей социальной жизни и институтов, что сегодня так называемые “реалистические” изображения могут воссоздать реальность лишь в ностальгической или пародийной форме, давая повод скорее для страдания, чем для удовлетворения. В мире, где реальность дестабилизирована на-

столько, что дает материал уже не для опыта, но лишь для зондирования и экспериментирования, классицизм представляется запретным.

Эта тема знакома читателям Вальтера Бенямина. Ее подлинный размах мы должны еще в точности определить. Фотография не была вызовом живописи, брошенным ей извне, так же как промышленный кинематограф — аналогичным внешним вызовом повествовательной литературе. Первая довершила некоторые аспекты программы устройства зримого, разработанной еще в эпоху Кватроченто, второй же позволил довести до совершенства то сцепление диахроний в органические целостности, которое было идеалом больших романов воспитания (*Bildungsroman*) начиная с XVIII века. То, что механика и промышленность заменили собой ручной труд и ремесло, само по себе не было катастрофой, если только не вообразить себе сущность искусства выражением какой-то гениальной индивидуальности, располагающей элитарной ремесленной компетенцией.

Вызов коренился главным образом в том, что фото- и кинематографические методы могут лучше, быстрее и с тысячекратно большим размахом, чем живописный и повествовательный реализм, выполнить ту задачу, которую академизм возложил на этот последний: убедить сознание людей от сомнения. Промышленные фотография и кинематограф не могут не взять верх над живописью и романом, когда речь идет о стабилизации референта, подчинении его такой точке зрения, которая наделяет его узнаваемым смыслом, повторении синтаксиса и лексики, позволяющих адресату быстро расшифровать образы и эпизоды и таким образом без труда прийти к сознанию как своей собственной идентичности, так и согласия, получаемого им от других, поскольку структуры этих образов и эпизодов образуют охватывающий всех людей коммуникационный код. Так умножаются эффекты реальности или, если угодно, фантазмы реализма.

Если художник и романист не хотят, в свою очередь, войти в группу поддержки существующего (причем на правах весьма незначительных ее членов), они должны отказаться от этих терапевтических ампула. Им следует ставить под вопрос правила искусства живописания или повествования, какими они узнали и восприняли их от своих предшественников. Вскоре они распознают в них средства обмана, обольщения и успокоения, что не позволяет им быть “истинными”. Родовые понятия живописи и литературы скрывают под собой некий беспрецедентный раскол. Те, кто отказывается от перепроверки правил искусства, делают карьеру на конформизме масс, посредством “хороших правил” налаживая сообщение между академическим желанием реальности и способными удовлетворить его объектами и ситуациями. Порнография есть использование для этой цели фото и кино. Она становится всеобщей моделью избирательных и повествовательных искусств, не принявших вызова масс-медиа.

Те же художники и писатели, которые соглашаются подвергнуть сомнению правила пластических и нарративных искусств и, распространяя свои творения, в конечном счете готовы разделить свое подозрение с другими, обречены на недоверие со стороны любителей искусства, пекущихся о реальности и идентичности, оказываясь лишенными какой-либо гарантированной аудитории. Итак, мы можем возвести диалектику авангардов к тому вызову, который бросают искусствам живописания и повествования реализм промышленности и масс-медиа. Ready-made Дюшана всего лишь энергичным и пародийным способом отмечает этот непрекращающийся процесс ускользания ремесла художника и даже самого художника как такового в небытие. Как проникательно замечает Тьерри де Дюв, эстетический вопрос современности звучит не “что есть прекрасное?”, но “что делает искусство искусством (а литературу — литературой)?”.

Реализм, единственное определение которого состоит в том, что он пытается избежать вопроса о реальности, подразумевающегося в вопросе об искусстве, всегда находится где-то между академизмом и китчем. Когда власть называется партией, реализм с его неоклассическим придатком торжествует над экспериментальным авангардом, понося и запрещая его. Но “хорошие” образы, “хорошие” нарративы, хорошие формы, поощряемые, отбираемые и распространяемые партией, должны еще найти себе публику, которая желает их для себя в качестве подходящего лекарства от депрессии и тревоги. Требование реальности, т.е. единства, простоты, коммуникабельности и т.п., выражалось с неодинаковой интенсивностью и непрерывностью немецкой публикой межвоенного периода, с одной стороны, и послереволюционной русской публикой — с другой: учтя это, мы сможем провести различие между нацистским реализмом и реализмом сталинистским.

Но в любом случае, если атака на художественное экспериментирование ведется политической инстанцией, она подлинно реакционна: как будто эстетическое суждение высказывается лишь о соответствии того или иного творения установленным критериям прекрасного. Творению незачем беспокоиться о том, что делает из него объект искусства и встретит ли оно когда-либо своих ценителей: вместо этого политический академизм признает и навязывает лишь априорные критерии “прекрасного”, которые одним махом и раз и навсегда производят селекцию творений и публики. Использование категорий в эстетическом суждении оказалось бы, таким образом, той же природы, что и в суждениях познания. В обоих случаях речь пошла бы, воспользовавшись выражением Канта, об определяющих суждениях: сначала данное выражение “хорошо оформляется” рассудком, затем в опыте удерживаются лишь те “случаи”, которые могут быть подведены под это выражение.

Когда власть называется не партией, а капиталом,

“трансавангардистское”, или “постмодернистское” в дженксовском смысле, решение выказывает себя более подходящим, чем решение антимодернистское. Эклектизм есть нулевая ступень всеобщей культуры наших дней: мы слушаем reggae, смотрим western, обедаем у Макдональда, а вечером пользуемся услугами местной кухни; в Токио душатся по-парижски, в Гонконге одеваются в стиле ретро; знание есть то, о чем задаются вопросы в телевизионных играх. Эклектическим творениям легко найти себе публику. Обращаясь в китч, искусство подлаживается под тот беспорядок, который царит во “вкусе” любителя. Художник, галерист, критик и публика находят удовольствие в чем угодно, и наступает час расслабления. Но этот реализм чего угодно есть реализм денежный: в отсутствие эстетических критериев ценность творения возможно и полезно измерять по доставляемой им прибыли. Этот реализм подстраивается под все тенденции, так же как капитал — под все “потребности”, при условии что эти тенденции и эти потребности платежеспособны. Что до вкуса, то, предаваясь спекуляции или развлечению, нет нужды деликатничать. Художественному и литературному поиску угрожает опасность с двух сторон: со стороны “культурной политики” и со стороны рынка картин и книг. То по одному, то по другому каналу ему рекомендуется поставлять такие творения, которые, во-первых, соотносились бы с темами, имеющими право на существование в глазах публики, которой они адресуются, и, во-вторых, были бы сделаны таким образом (“хорошо оформлены”), чтобы публика эта распознала, о чем в них идет речь, поняла, что они означают, могла с полным знанием дела наградить их своим одобрением или же отказать им в нем и даже, если это возможно, извлечь из тех, что заслужили ее одобрение, какое-то утешение.

\* ЧДженкс — архитектор и теоретик “постмодернизма”, понимаемого, главным образом, как эклектизм. — Пер.

*Возвышенное и авангард.* Только что изложенная мной интерпретация того, как механические и промышленные искусства контактируют с изящными искусствами и литературой, в целом приемлема; однако, ты не сможешь не признать того, что она остается все же узко социологизирующей и историзирующей, т.е. однобокой. Переступив через колебания Беньямина и Адорно в этом вопросе, мы должны напомнить, что наука и промышленность укрыты от падающего на реальность подозрения не в меньшей степени, чем искусство и писание. Допускать обратное означало бы исходить из чрезмерно гуманистического представления о мефистофелевском функционализме наук и технологий. Нельзя отрицать того, что господствующее положение сегодня занимает технонаука, т.е. массивное подчинение когнитивных высказываний целесообразности наилучшего возможного исполнения (performance), которое есть технический критерий. Но механика и промышленность, особенно когда они вступают в сферу, традиционно отводившуюся художнику, несут с собой не только эффекты власти, но и нечто совершенно иное. Объекты и мысли, исходящие от научного знания и капиталистической экономики, разносят с собой одно правило, которому подчинена сама их возможность, и правило это состоит в том, что никакой реальности, кроме той, что удостоверяется между партнерами неким консенсусом относительно их познаний и обязательств, не существует.

Это правило обладает немалым значением. Оно есть след, оставленный в политике ученого и политике распорядителя капитала своего рода ускользанием реальности от метафизических, религиозных и политических гарантий, которыми, как ему казалось, располагал дух. Это ускользание необходимо для зарождения науки и капитализма. Нет никакой физики без сомнения в аристотелевской теории движения, нет никакой промышленности без опровержения корпоративности,

меркантилизма и физиократии. Современность, какой бы эпохой она ни датировалась, всегда идет рука об руку с потрясением основ веры и открытием присущего реальности *недостатка реальности* (*peu de réalité*), открытием, связанным с изобретением других реальностей.

Что означает этот “недостаток реальности”, если попытаться отвлечься от его чисто историзирующей интерпретации? Выражение это по смыслу явно сродни тому, что Ницше называл нигилизмом. Но одна вариация того же самого процесса, как кажется, предшествует ницшевскому перспективизму: я усматриваю ее в кантовской теме возвышенного. В частности, мне представляется, что именно в эстетике возвышенного современное искусство (включая литературу) находит свою движущую силу, а логика авангардов — свои аксиомы.

Возвышенное чувство, которое есть также и чувство возвышенного, является, по Канту, мощной и двусмысленной эмоцией: оно содержит в себе одновременно удовольствие и боль. Точнее, удовольствие здесь исходит от боли. В традиции философии субъекта (которую Кант не ставит под вопрос радикальным образом) это противоречие, которое кто-то мог бы назвать неврозом или мазохизмом, развивается как некий конфликт между различными способностями субъекта: способностью помышлять нечто и способностью нечто “представлять” (“présenter”). Познание налицо тогда, когда, во-первых, высказывание понятно и, во-вторых, из опыта можно извлечь какие-то “случаи”, которые ему “соответствуют”. Красота налицо тогда, когда в том или ином “случае” (творении искусства), данном прежде всего в чувственности без какого-либо понятийного определения, чувство удовольствия, независимое от всякого интереса, который может возбудить это творение, взывает к какому-то в принципе всеобщему консенсусу (которого, может быть, никогда и не достигнуть).

Вкус, таким образом, удостоверяет, что между способностью понятийного мышления и способностью представления какого-то объекта, соответствующего понятию, некое неопределенное и не регулируемое никакими правилами согласование, дающее место суждению, которое Кант зовет рефлектирующим, может быть испытано как удовольствие. Возвышенное — другое чувство. Оно имеет место тогда, когда воображению, напротив, не удастся представить какой-либо объект, который мог бы хотя бы в принципе согласоваться с данным понятием. Мы обладаем идеей мира (тотальности сущего), но не обладаем способностью показать какой-либо ее пример. Мы обладаем идеей простого (неразложимого на части), но не можем проиллюстрировать ее таким чувственным объектом, который был бы ее случаем. Мы можем помыслить абсолютно великое, абсолютно могущественное, но всякое представление того или иного объекта, предназначенного для того, чтобы “дать увидеть” эти абсолютные величины или мощь, кажется нам до боли недостаточным. Это — такие идеи, представление которых невозможно, они, следовательно, не дают никакого познания реальности (опыта), они налагают запрет на свободное согласование способностей, производящее чувство прекрасного, они препятствуют формированию и стабилизации вкуса. Их можно назвать непредставимыми.

Современным я буду называть такое искусство, которое использует свою “малую технику”, как сказал бы Дидро, для того чтобы представить, что имеется нечто непредставимое. Дать увидеть, что имеется нечто такое, что можно помыслить, но нельзя увидеть или дать увидеть: вот цель современной живописи. Но как дать увидеть, что имеется нечто такое, что не может быть увидено? Сам Кант указывает то направление, в котором тут надлежит следовать, называя *бесформенное, отсутствие формы* возможным указателем непредставимого. Он говорит также о пустой абстракции,

которую испытывает воображение, пытающееся найти представление бесконечного (еще одно непредставимое), указывая, что сама абстракция есть как бы представление бесконечного, его *негативное представление*. Он цитирует “Не делай себе кумира и никакого изображения...” (Исх. 20, 4) как наиболее возвышенное место Библии — в том смысле, что здесь запрещается всякое представление абсолюта. Чтобы в общих чертах набросать эстетику возвышенной живописи, к этим наблюдениям немного остается добавить: как живопись она, очевидно, будет “представлять” нечто, но делать это негативно, она, следовательно, будет избегать изображения и репрезентации, будет “белой”, как какой-нибудь квадрат Малевича, она будет позволять увидеть, лишь запрещая увидеть, будет приносить удовольствие, лишь доставляя боль. В этих указаниях можно узнать аксиомы художественных авангардов, насколько они посвящают себя тому, чтобы зримыми представлениями намекнуть на непредставимое. Системы обоснований, от имени или с помощью которых задача эта могла поддерживаться или оправдываться, заслуживают пристального внимания, но они могут оформляться лишь со ссылкой на возвышенное, чтобы легитимировать, т.е. замаскировать ее. Они остаются необъяснимыми без той несоразмерности реальности по отношению к понятию, которая предполагается в кантовской философии возвышенного.

Я не намерен детально анализировать здесь тот способ, каким различные авангарды унизили и дисквалифицировали, так сказать, реальность, подвергая дошному исследованию те средства, которые заставляют верить в нее, т.е. технические приемы живописи. Локальный тон, рисунок, смещение красок, линейная перспектива, свойства суппорта и инструмента, “фактура”, помещение, музей: авангарды не перестают тревожить искусственные средства представления, позволяющие подчинить мысль взгляду и отвлечь ее от не-

представимого. Если Хабермас, как и Маркузе, понимает эту работу по дереализации как некий характеризующий авангард аспект (репрессивной) “десублимации”, то происходит это потому, что он смешивает кантовское возвышенное (sublime) с фрейдовской сублимацией, а эстетика как таковая остается для него эстетикой прекрасного.

*Постмодерн.* Итак, что же тогда такое постмодерн? Какое место он занимает — или не занимает — в головокружительной работе вопросов, бросаемых правилам изображения и повествования? Он, конечно же, входит в модерн. Все, доставшееся по наследству, пусть даже от вчерашнего дня (modo, modo, писал Петроний), должно быть подвергнуто подозрению. На какое пространство напускается Сезанн? Пространство импрессионистов. На какую предметность — Пикассо и Брак? Сезанновскую. С какой исходной предпосылкой рвет в 1912 году Дюшан? С той, что художник непременно должен рисовать картину, пусть даже она будет кубистской. Бьюрен же ставит под вопрос другую предпосылку, которая, по его мнению, осталась незатронутой работой Дюшана: место представления творчества искусства. Захватывающее ускорение, “поколения” так и мелькают у нас перед глазами. Творение может относиться к модерну лишь в том случае, если сначала оно относится к постмодерну. Постмодернизм, понятый подобным образом, — это не конец модернизма, но модернизм в состоянии зарождения, и состояние это постоянно.

Однако я не хотел бы застревать на этом несколько механистическом толковании данного слова. Если верно, что современность разворачивается в ускользании реального и в соответствии с возвышенным соотношением представимого и мыслимого, то внутри этого соотношения мы еще можем различить две разные тональности, как сказал бы музыкант. Акцент может приходиться на бессилие способности представления, на ис-

пытываемую человеческим субъектом ностальгию по присутствию<sup>\*</sup>, на смутную и напрасную волю, которая одушевляет его несмотря ни на что. Но акцент может падать и на мощь способности мышления, на его “бесчеловечность”, так сказать (именно этого качества требует от современных художников Аполлинер), поскольку это не забота рассудка — согласуются или нет человеческие чувственность и воображение с тем, что он помышляет, а также на повышение жизнеощущения и ликование в результате изобретения каких-то новых правил игры: живописной, художественной или любой другой. Ты, наверное, поймешь, что я хочу сказать нижеследующим карикатурным распределением некоторых имен на шахматной доске авангардистской истории: со стороны *меланхолии* предстанут немецкие экспрессионисты, а со стороны *новации* — Брак и Пикассо; с одной стороны — Малевич, с другой — Лисицкий; с одной стороны — Кирико, с другой — Дюшан. Нюанс, разделяющий два эти модуса, или тональности, может быть ничтожным, зачастую они сосуществуют, почти неотличимые друг от друга, внутри одного и того же творения, и однако они свидетельствуют о каком-то разногласии или распре (*différend*), в которой с давних пор разыгрывается и впредь будет разыгрываться судьба мышления: распре сожаления и дерзания.

Творения Пруста и Джойса, как одно, так и другое, намекают на нечто такое, что не дает представить себя, сделать себя присутствующим. Этот намек, к которому не так давно привлек мое внимание Паоло Фабри, есть, наверное, неотъемлемая черта выражения творений, зависящих от эстетики возвышенного. Идентичность сознания у Пруста, ставшая жертвой избытка времени, ускользает, чтобы заплатить цену этого намека. У Джойса же это — идентичность письма, ставшая жерт-

\* *Présence*, которое невозможно актуализовать в представлении, *présentation*. — Пер.

вой избыточности книги или литературы. Пруст указывает на непредставимое средствами языка с нетронутыми синтаксисом и лексикой и посредством письма, романического повествования. Институт литературы, как и Пруст унаследовал его от Бальзака и Флобера, конечно же, подрывается, поскольку герой романа — не какой-то персонаж, но внутреннее сознание времени, а диахрония диегезы, пострадавшая уже под пером Флобера, вновь ставится под вопрос благодаря избранному Прустом нарративному голосу. Между тем, единство книги, одиссея этого сознания, пусть даже и отодвигаемое от главы к главе, не оказывается потревоженным: тождества проходящего сквозь лабиринт бесконечного повествования письма самому себе достаточно для того, чтобы коннотировать это единство, которое можно сравнить с единством “Феноменологии духа”. Джойс же пробуждает догадку о непредставимом самим своим письмом, означающим. Он вводит в игру целую гамму известных нарративных и даже стилистических операторов, не заботясь о сохранении единства целого, экспериментирует с новыми операторами. Грамматика и словарный запас литературного языка уже не принимаются как нечто данное, они предстают скорее в качестве каких-то академизмов, ритуалов, порожденных благочестием (как сказал бы Ницше), которые препятствуют тому, чтобы творение указало на непредставимое.

Итак, вот в чем состоит распря: современная эстетика есть эстетика возвышенного, однако ностальгическая; она допускает указание на непредставимое лишь как на какое-то отсутствующее содержание, в то время как форма, благодаря своей устойчивости и узнаваемости, продолжает предлагать читателю или зрителю повод для утешения и удовольствия. Но чувства эти не составляют подлинного возвышенного чувства, которое есть некое сокровенное сочетание удовольствия и боли:

\* Повествования, изложения. — Пер.

удовольствия от того, что разум превосходит всякое представление, и страдания от того, что воображение или чувственность не в силах соответствовать понятию.

Постмодерном окажется то, что внутри модерна указывает на непредставимое в самом представлении; что отказывается от утешения хороших форм, от консенсуса вкуса, который позволил бы сообща испытать ностальгию по невозможному; что находится в непрерывном поиске новых представлений — не для того чтобы насладиться ими, но для того чтобы дать лучше почувствовать, что имеется и нечто непредставимое. Постмодернистский художник или писатель находится в ситуации философа: текст, который он пишет, творение, которое он создает, в принципе не управляются никакими предустановленными правилами, и о них невозможно судить посредством определяющего суждения, путем приложения к этому тексту или этому творению каких-то уже известных категорий. Эти правила и эти категории есть то, поиском чего и заняты творение или текст, о которых мы говорим. Таким образом, художник и писатель работают без каких бы то ни было правил, работают для того, чтобы установить правила того, что *будет создано*: *еще* только будет — но уже созданным. Отсюда вытекает, что творение и текст обладают свойствами события, этим же объясняется и то, что они приходят слишком поздно для их автора или же, что сводится к тому же самому, их осуществление всегда начинается слишком рано. Постмодерн следовало бы понимать как этот парадокс предшествующего будущего (post-modo).

Мне кажется, что эссе (Монтень) относится к постмодерну, а фрагмент (Атенеум) — к модерну.

Наконец, должно быть ясно следующее: нам надлежит не *поставлять реальность*, но изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено. И решение этой задачи не дает повода ожидать ни малейшего примирения между различными “языковыми

играми”, которые Кант называл способностями, зная, что их разделяет бездна и что лишь трансцендентная иллюзия (гегелевская) может надеяться на их тотализацию в каком-то реальном единстве. Но он знал и то, что иллюзия эта оплачивается ценой террора. XIX и XX века досыта накормили нас террором. Мы дорого заплатили за ностальгию по целому и единому, по примирению понятийного и чувственного, по прозрачному и коммуникабельному опыту. За всеобщим пожеланием расслабиться и успокоиться мы слышим хриплый голос желания снова начать террор, довершить фантазм, мечту о том, чтобы охватить и стиснуть в своих объятиях реальность. Ответ на это такой: война целому, будем свидетельствовать о непредставимом, активизировать распри, спасти честь имени.

## Ж.Бодрийяр О совращении\*

Предлагаемый вашему вниманию текст — главы из книги «О совращении», впервые опубликованной в 1979 г. Ее автор, Жан Бодрийяр (родился в 1929 г.) в настоящее время преподает социологию в Нантерском университете. Бодрийяр был литературным обозревателем в «Les Temps modernes», переводил с немецкого (П.Вайса, В.Э.Мюльмана), опубликовал множество собственных работ. Первые книги Бодрийяра, «Система объектов» (1968) и «Общество потребления» (1970), — попытка развить и расширить марксистскую критику капитализма. В книге «К критике политической экономии знака» (1972) в полемике с Соссюром разрабатывается теория языка, призванная дополнить марксизм, тогда как в «Зеркале производства» (1973) эта теория представлена уже не как дополнение к критике политической экономии, но как ее преемница и новый фундамент критической социальной теории, что означает окончательный разрыв автора с марксизмом. Книга «Символический обмен и смерть» (1976) подводит итог теоретическим разработкам Бодрийяра, намеченным в двух предшествующих работах, и подготавливает новый этап его творчества, открываемый книгой «О совращении». Прежде чем перейти к этой последней, мы должны вкратце описать ее background, результаты предшествующего периода творчества Бодрийяра.

Французский философ выделяет четыре разновидности логики стоимости: функциональную логику потребительной стоимости, экономическую логику меновой стоимости, дифференциальную логику знаковой стоимости и логику символического обмена, базирующиеся,

соответственно, на принципах: полезности, эквивалентности, различия и амбивалентности. Впрочем, такой вещи, как символическая «стоимость», не существует — есть символический «обмен», предполагающий трансгрессию и деконструкцию трех основных форм, или кодов, стоимости: объектной, товарной и знаковой. В совокупности эти три формы составляют единую форму политической экономии, которая противостоит символическому обмену. В своем понимании последнего Бодрийяр исходит главным образом из работ М.Мосса и Ж.Батайя (концепции «дарения», «потлача», «жертвоприношения», «празднества», «трансгрессии» и т.д.). Объекты, вовлеченные в символический обмен, не обладают никакой стоимостью в собственном смысле слова, но как только этот обмен нарушается или редуцируется, они подпадают под абстрагирующую и рационализирующую юрисдикцию одного из трех кодов стоимости, лишаются своей амбивалентности и превращаются в нечто полезное, товар или знак.

Меновая стоимость относится к потребительной так же, как означающее к означаемому, причем черта, проходящая между этими элементами товара и знака, означает не столько разделение, сколько структурную взаимосвязь между ними: подлинный водораздел проходит между всей этой системой в целом — системой политической экономии — и символическим обменом. Потребительная стоимость, полезность объекта есть редукция символической амбивалентности; это не какая-то природная функция объекта, но такая же социальная детерминация (объекта, субъекта и их взаимоотношений), как и меновая стоимость. Это означает, что с редукцией символического обмена все человеческие инстинкты абстрагируются, рационализируются и наделяются всеобщим эквивалентом в полезности объектов и системе потребностей субъекта. Вот почему Бодрийяр говорит о «фетишизме потребительной стоимости», удваивающем и усугубляющем «фетишизм меновой стоимости».

Однако ломка символического обмена связана не столько с появлением той или иной стоимости, сколько со структурной оппозицией двух стоимостей: система политической экономии организуется бинарной логикой, противопоставляющей меновую стоимость потребительной, означающее — означаемому, причем эта оппозиция строится по иерархическому принципу, так что меновой стоимости и означающему отдается предпочтение, а потребительная стоимость и означаемое оказываются лишь их эффектами, «симуляционными моделями», «алиби», призванными гарантировать их связь с реальностью и принципом реальности. Развив этот хорошо известный постструктуралистский мотив, Бодрийяр придет впоследствии к прославившей его теории «симулякров и симуляции» (название книги,

\* Перевод с французского А.Гараджи выполнен по изданию: Baudrillard J. De la séduction. — Paris: Denoël, 1990. — PP. 47–57; 86–94.

появившейся в 1981 г.), а затем и “гиперреальности” (см. “Фатальные стратегии”, 1983).

Критика политической экономии знака анализирует знаковую форму стоимости, так же как марксова политэкономия ставила своей задачей анализ ее товарной формы. Впрочем, на нынешнем этапе, когда товар непосредственно производится как некий знак, как знаковая стоимость, а знаки (культура) — как товары, объектом “обобщенной” политэкономии выступает уже не товар и не знак как таковые, но и товар, и знак в их неразрывной связи, т.е. некая объектная форма стоимости, в которой сочетаются потребительная, меновая и знаковая формы. Цель критики политэкономии знака — “решение” (в смысле “расторжения”, “разложения”) знака, решение того уравнения (принцип эквивалентности), которое позволяет знаку артикулироваться и которое никогда не решается в рамках коммуникативного дискурса. Лишь логика амбивалентности (не путать с поливалентностью), свойственная символическому обмену, способна осуществить такое “решение”. Ведь рациональность знака коренится в присутствии ему исключения и аннигиляции всякой символической амбивалентности ради некоторой фиксированной биполярной структуры, артикулирующей означающее и означаемое и отводящей каждому из этих двух терминов свою сферу системного контроля.

Знак предстает единицей дискретного и функционального смысла: означающее отсылает к какому-то означаемому, а всё вместе — к какому-то референту, фрагменту объективной реальности. Критикуя эту классическую схему, заставившую Соссюра, а за ним и Бенвениста задаться вопросом о “произвольности” знака, Бодрийяр показывает, что и референт и означаемое в равной мере объемлются знаком, выступая тем самым в качестве “алиби” означающего. Референт “выкраивается” и проецируется как функция последнего. Так называемая реальность оказывается всего лишь отражением знака. Логика эквивалентности, абстракции, дискретности и проекции знака охватывает референт с таким же успехом, как и означаемое. “Мир”, который знак таким образом вызывает к жизни, есть не что иное, как эффект знака, его тень или “пантографическое” расширение, его идеологическое обеспечение. Всякие попытки преодолеть политическую экономию знака путем обращения к “реальному”, т.е. означаемому, или, что то же самое, референту, обречены попросту воспроизводить ее. Процесс обозначения — это одна гигантская симуляционная модель смысла, и подорвать этот процесс способно лишь символическое.

Символ, который Бодрийяр строго отличает от знака, таится в этом последнем и угрожает взорвать своей амбивалентностью знаковую структуру, основанную на артикуляции (различении-сочлене-

нии) двух терминов: означаемого и означающего. В лакановской версии соссюровской формулы знака черта, разделяющая означающее и означаемое, понимается во всей полноте своего истинного значения: ее функция здесь — не артикулировать, но вытеснять, подвергать цензуре. Однако, наделяя всякий знак такой цензурской, исключочной функцией, Лакан все же стремится сохранить за вытесненным статус какой-то латентной стоимости: теория *points de capiton* превращает вытесненное в нечто в принципе означиваемое. Поэтому лакановское означаемое — это не символическое, поскольку последнее взрывает знак и разрывает на части все означающие и все означаемые элементы. То “реальное”, на которое ссылается знак, есть лишь симулякр символического, его редуцированная форма: “мираж референта” — это только фантазм того, что знак подавляет и вытесняет в процессе обозначения. Но осуществляемый этим процессом “террористический контроль смысла” не вечен.

В доиндустриальных обществах коммуникация имела символическую структуру: знаки включали слова, привязанные к своим референтам и произносимые в таком контексте, который сохранял открытой возможность их “реверсии” теми, кому они адресовались: возможность ответа в собственном смысле слова. Понятие “ревертируемости”, или “обратимости” (если только не понимать под ней “конвертируемость”), характеризующее символический обмен (схема дара и неэквивалентного ответного дара) и взрывающее изнутри знаковую структуру, основанную на принципе эквивалентности, играет в концепции Бодрийяра одну из центральных ролей. В эпоху Возрождения язык начал утрачивать свою обратимость вследствие постепенной трансформации знаков неким абстрактным кодом, аналогичным деньгам — всеобщему эквиваленту. Так начинается эра знака; на экономическом уровне это изменение представлено зарождением капитализма. В конце XX века знаки окончательно обособляются от своих референтов, одновременно накрывая их своей тенью и превращая в некий симулякр. Знаки все больше и больше начинают напоминать сигналы, передающие такие смыслы, на которые нет и не может быть никакого языкового ответа. Означающие-сигналы в совокупности составляют код, функция которого — излекать означаемые из “социального” и помещать их в средства массовой информации уже в качестве “плавающих” означающих (позднее Бодрийяр назовет этот процесс “имплозией” социального в масс-медиа). Наилучший пример этого нового языка, воплощающего “террористический” способ обозначения, — телереклама.

Язык кода — надежный фундамент социального контроля и власти. Ведь власть принадлежит тому, кто дает и кому невозможно дать

в ответ: короткое замыкание в сети символического обмена, устанавливающее чью-то монополию на власть. Первоначально эта ситуация языкового терроризма масс-медиа и безответности, молчания масс виделась Бодрийяру в довольно мрачном свете, и единственным символическим ответом “системе” он полагал смерть.

Чем совершеннее система, тем ближе она к своей конечной цели, законченности, концу: эта цель одновременно вписана в операциональную логику системы и выписана из системы как таковой. Смерть есть то, что поджидает нас там, где система кончается, и одновременно это есть конец самой системы. Такое двойственное положение смерти (отрицания, вытеснения, разрушения) по отношению к системе обусловлено “обратимостью” смерти, на которую и следует сделать ставку, избрав “катастрофическую стратегию”: ускорять движение системы к ее законченности, усугублять и изощрять симуляцию, “высаживая” в этом занятии саму систему и тем самым гипертрофированно “отдаривая” ей ее собственную финальность, разыгрывая смерть против смерти. Таким образом, система упраздняется не в результате длительного диалектического труда, а внезапно, под тяжестью собственной монструозности — как динозавры. Одной соломинки, одного взрыва смеха достаточно, чтобы вызвать ее коллапс. Лучшее оружие против нее — ее собственная логика. Этой логике и надлежит следовать, чтобы подвести систему к такой точке, в которой коллапс неминуем.

Но симуляционная логика системы на порядок превосходит диалектику — вот почему последняя неприемлема в качестве стратегии: она может лишь стабилизировать систему, задержав ее движение к своему концу. Диалектике Бодрийяр противопоставляет “вызов” — антагонистическое и агонистическое отношение двух соперников в поединке (реальном, ритуальном, магическом, любовном, символическом и т.д.), т.е. дуальное — или “дуэльное” — отношение символического обмена, основанного на принципе амбивалентности. Именно как вызов понимается в работе “В тени молчаливых большинств” (1978) безмолвие масс. Другой возможный ответ терроризму кода, намеченный в той же работе, обозначается как “совращение”. Концепция “совращения” разрабатывается Бодрийяром в опубликованной в следующем году книге “О совращении”. Но прежде чем подойти к этой работе, мы еще раз вернемся к “Символическому обмену и смерти”, чтобы проследить витки “симуляционной спирали”, устремляющей систему к ее смерти.

В этой книге Бодрийяр пишет: “Обратимость дара в ответный дар, обмена — в жертвоприношение, времени — в цикл, производства — в разрушение, жизни — в смерть, всякого лингвистического

термина, наделяемого стоимостью, — в анаграмму: во всех сферах обратимость — циклическая реверсия, аннулирование — есть единая всеобъемлющая форма. Она кладет конец линейности времени, языку, экономическому обмену и накоплению, власти. Для нас она принимает форму экстерминации и смерти. Это — форма символического, не мистическая и не структурная, но неизбежная”. Как мы помним, инаугурационный жест системы — “дар смерти” символическому, которое подвергается вытеснению. В социальном плане это, между прочим, означало вытеснение из общественного пространства мертвых, за которыми со временем последовали дикари, сумасшедшие, дети, старики, необразованные, бедняки, извращенцы, интеллектуалы, женщины. Система движется к совершенству — а вытесненное возвращается в форме ответного дара смерти самой системе. Но как подарить смерть системе, которая действительно совершенствуется?

Показателем этого совершенствования выступает закон стоимости, трансформирующийся из “естественного” в “товарный” и, наконец, в “структурный”. Симуляционной (воображаемой, фантоматической) референцией для системы политической экономии и товарного закона служил аппарат естественного закона (“природа”, потребительная стоимость, влачившая призрачное существование в недрах меновой стоимости). С новым витком спирали меновая стоимость, в свою очередь, абсорбируется структурной и начинает играть роль алиби для господствующего ныне строя кода. Но сегодня принцип реальности и определенности, характерный для прежней фазы закона стоимости, уступает место принципу симуляции и неопределенности: вся реальность абсорбируется гиперреальностью кода и симуляции. Так мы получаем симулякры трех порядков, соответствующие трем фазам закона стоимости.

На нынешнем этапе, утверждает Бодрийяр, референциальное измерение стоимости исчезает, и на этой смерти референциальности свою полную самостоятельность утверждает ее структурное измерение. Отныне знаки обмениваются исключительно между собой без всякого взаимодействия с реальностью (точнее, с ее симуляцией, характерной для предшествующей стадии). Знак не обязан больше означать что-либо определенное: определенность уступает место полной неопределенности, детерминация отмирает и заменяется индетерминацией, происходит “экстерминация” реальности производства и знака, от детерминированной сферы знака мы переходим к индетерминированности кода. Это означает конец диалектики означающего и означаемого, основанной на принципе репрезентации и делавшей возможной аккумуляцию знания и смысла, а также линей-

ность кумулятивного дискурса; конец диалектики потребительной и меновой стоимости, делавшей возможным социальное накопление и производство; конец линейного измерения дискурса и товаров; конец классической эпохи знака и производства. Конец всему этому кладет не какая-то революция, но сам капитал, замещающий товарную форму стоимости структурной и определяющий сегодняшнюю стратегию системы.

Мы вступили в эру симуляции, наступление которой знаменует полная заменяемость некогда противоречивых или диалектически противоположных терминов: взаимозаменяемость красивого и уродливого в моде, правого и левого в политике, истинного и ложного в масс-медиа, полезного и бесполезного на уровне объектов, природы и культуры на любом смысловом уровне. Все становится “неразрешимым” — эффект, вызванный повсеместным господством кода, основанного на принципе нейтрализации и индифферентности.

Бодрийяр выделяет три строя симуляции, следовавшие друг за другом начиная с эпохи Возрождения и отражавшие мутации закона стоимости. “Собственно” симуляции, характерной для нынешнего этапа развития, предшествовало производство (промышленная эпоха), а этому последнему — симуляция как “подделывание” (от Возрождения до промышленной революции). В кастовых обществах (феодалных или архаических) знаки охранялись запретом, обеспечивавшим им абсолютную ясность и прозрачность: каждый знак мог относиться лишь к какой-то конкретной ситуации или статусу, каждый означал взаимное обязательство между физическими или юридическими лицами. “Подделка” подобного “связанного” знака означает не искажение какого-то оригинала, но растяжение знакового материала, ясность которого обеспечивалась именно сковывавшими его ограничениями.

Позднее знаки множатся и плодятся, переставая подразумевать взаимное обязательство между людьми, потому что отсылают они теперь к общему знаменателю “реального мира” (означаемого), перед которым ни у кого уже нет никаких обязательств. Наступает эпоха промышленных симулякров. На этой стадии реальное определяется как нечто такое, что можно обеспечить какой-то эквивалентной репрезентацией. По окончании этого процесса репродуцирования реальности последняя становится не просто тем, что можно воспроизвести, но тем, что всегда уже воспроизведено: гиперреальностью. Реальность обрушивается в гиперреализм, — тщательное и детальное удвоение реального, того реального, которое в результате улечивается, становясь некоей аллегорией смерти. Но в каком-то смысле оно и усиливается благодаря собственному разрушению: оно становится

реальностью ради нее самой, фетишизмом утраченного объекта, превращаясь из объекта репрезентации в экстатическое фетишистское самоотрицание и ритуальную экстерминацию самого себя — в гиперреальное.

Нереальность переходит из царства грез и фантазии в галлюцинаторное сходство реального с самим собой: воображаемое и реальное сливаются, включаясь в единую операциональную тотальность. Серийные знаки кода не отбрасывают никакой “тени” — мы не в состоянии нащупать никакой реальности, которую они могли бы симулировать. Эти знаки уже ничего не вытесняют, упраздняются даже фрейдовский “первичный процесс”. Холодная вселенная, управляемая “дигитальностью” кода, абсорбирует миры метафоры и метонимии, и принцип симуляции в результате торжествует над принципом реальности и принципом удовольствия. Мир гиперреальной симуляции описывается Бодрийяром в книге “Симулякры и симуляция”. Но мы не будем касаться его работ, написанных после книги “О совращении”, главы из которой публикуются ниже. Прежде чем перейти к текстам — несколько слов о понятии “совращение”.

Séduction — это не только совращение как таковое, но и то, что его вызывает: манящая, искушающая, соблазнительная прелесть вещей — прельщающий соблазн, обольстительный обман. Например, “обманка”, обманывающая глаз, поскольку в ней недостает одного измерения “реального” пространства. Обман: “одна видимость”, “священный горизонт видимостей”, играющих у поверхности, которая не скрывает под собой никаких глубин. Совращение противостоит производству, у которого одна цель — все тайное сделать явным. Нет соблазна без тайны или симуляции тайны. Соблазнитель — художник, искуситель — понимает это.

Нет смысла пересказывать здесь содержание всей книги, в которой Бодрийяр накладывает модель совращения на все гиперреальное пространство симуляции (последняя есть “холодный” соблазн кода, против которого Бодрийяр выставляет соблазн самозабвенный и безудержный) и прослеживает ее действие на всех возможных уровнях: в скором времени будет опубликован полный перевод этой книги. Но имеет смысл привести — в качестве эпиграфа — цитату из Ницше, который оказал на Бодрийяра заметное влияние. Итак, второе Предисловие к “Веселой науке” (1886 г.):

“...что касается нашего будущего, то нас вряд ли найдут на стезях тех египетских юношей, которые ночами проникают в храмы, обнимают статуи и во что бы то ни стало хотят разоблачить, раскрыть, выставить напоказ все, что не без изрядной силы за оснований держится сокрытым. Нет, это дурной вкус; эта воля к истине, к “истине любой

ценой”, это юношеское окаянство в любви к истине — опротивели нам вконец: мы слишком опытни, слишком серьезны, слишком веселы, слишком прожжены, слишком глубоки для этого... Мы больше не верим тому, что истина остается истиной, если снимают с нее покров; мы достаточно долго жили, чтобы верить этому. Теперь для нас это дело приличия — не все видеть обнаженным, не при всем присутствовать, не все хотеть понимать и “знать”... Следовало бы больше уважать стыд, с которым природа спряталась за загадками и пестрыми неизвестностями. Быть может, истина — женщина, имеющая основания не позволять подсматривать своих оснований? Быть может, говоря по-гречески, ее имя — Баубо?.. О, эти греки! Они умели-таки жить; для этого нужно храбро оставаться у поверхности, у складки, у кожи, поклоняться иллюзии, верить в формы, звуки, слова, в весь Олимп иллюзии!” (пер. К.А.Свасьяна).

А.Гараджа

*Порно-стерео.* Обманка<sup>\*</sup> отнимает у реального пространства одно измерение: вот что составляет ее соблазн<sup>\*\*</sup>. Порнография, напротив, добавляет дополнительное измерение пространству секса, или пола, делает его более реальным, чем само реальное: вот что составляет отсутствие в ней соблазна.

Бесполезно заниматься поисками того, какие фантазмы таятся в порнографии (фетишистские, перверсивные, первосцены и т.п.), потому что они блокирова-

\* *Trompe-l'oeil*, “обманка” — одно из центральных понятий Бодрийяра; изображение (как правило, натюрморт), создающее иллюзию (точнее, *leurre*, т.е. соблазнительную иллюзию, приманку) реальности; в перен. смысле — обманчивая внешность, видимость; жанр *trompe-l'oeil*, известный уже античным живописцам (Зевксид) и возрожденный в XV в., пользовался популярностью вплоть до XIX в. (У.Гарнет, Ф.П.Толстой), а в XX в. был переосмыслен кубистами и сюрреалистами (ср. творчество Р.Магритта и философскую интерпретацию *trompe-l'oeil* в работе М.Фуко “*Ceci n'est pas une pipe*”). — Пер.

\*\* *Séduction*: в зависимости от контекста, этот термин передается как “соблазн(ение)”, “совращение” или “обольщение”. — Пер.

ны в ней вследствие избытка “реальности”. Возможно, впрочем, что порнография — не что иное, как аллегория, т.е. некое форсирование знаков, барочная операция сверхобозначения, соприкасающаяся с “гротескным” (в буквальном смысле: “гротескное” искусство оформления садов добавляет (к природному ландшафту) природные объекты — гроты и скалы, — так же как порнография добавляет (сексуальному изображению) красочность анатомических деталей).

Непристойность<sup>\*</sup> выжигает и истребляет свои объекты. Это взгляд со слишком близкого расстояния: вы видите то, чего никогда не видели, — вы никогда не видели, как функционирует ваш пол; вы не видели этого со столь близкого расстояния, да и вообще не видели — к счастью для вас. Все это слишком правдиво, слишком близко, чтобы стать правдой. И как раз это-то и зачаровывает: избыток реальности, гиперреальность вещи.

Единственный фантазм, играющий какую-либо роль в порнографии, если таковой вообще имеется, — это, следовательно, не фантазм секса, но фантазм реального и его абсорбции чем-то иным, нежели реальное: гиперреальным. Вуайеризм порнографии — это не сексуальный вуайеризм, но вуайеризм представления и его утраты, головокружение от утраты сцены и вторжения непристойного.

Эффект анатомического “наезда”<sup>\*\*</sup> приводит к тому, что измерение реального упраздняется, дистанция взгляда уступает место мгновенному и обостренному изображению — представлению секса в чистом виде, лишенному не только всякого соблазна, но и самой виртуальности своего образа, — это секс настолько близ-

\* *L'obscène*: букв.: “вне сцены”; “новая” непристойность (см. ниже) не вмещается сценой представления/изображения (*représentation*) и подрывает весь строй репрезентации, порождая то характерное “головокружение” (*vertige*), которым Бодрийяр описывает “абсорбцию”, т.е. засасывание, поглощение реальности гиперреальностью. — Пер.

\*\* *Zoom* — кинематографич. термин: быстрое движение камеры к тому или иному объекту, удерживаемому в фокусе. — Пер.

кий, что он сливается со своим собственным изображением: конец перспективного пространства, которое есть также пространство воображаемого и фантазма, — конец сцены, конец иллюзии.

И тем не менее непристойность — это не порнография. Традиционная непристойность все еще обладает неким сексуальным содержанием, имеющим отношение к трансгрессии, провокации, перверсии. Она играет на вытеснении и делает это с собственно фантазматической силой. Такая непристойность исчезает вместе с сексуальным освобождением: через это прошла “репрессивная десублимация” Маркузе (даже если этого не произошло с нравами — мифический триумф развытеснения (*défoulement*) столь же тотален, как некогда — триумф вытеснения (*refoulement*)). Новая непристойность, как и новая философия, возрастает на почве, где старая уже умерла, и она обладает иным смыслом. Она делает ставку не на агрессивно выпячивающий себя секс, не на реальный смысл секса, но на секс, нейтрализованный терпимостью. Секс в ней, конечно же, “передается”, передается кричащим образом, но это — передача чего-то такого, что прежде было скрадено. Порнография есть искусственный синтез этой скраденной вещи, она есть ее праздник, а не празднество. Нечто такое, что прежде было скрадено. Нечто в стиле “нео” — или “ретро”, как вам будет угодно, — что-то вроде ядовитой зелени вымершей природы, которая подменяет собой естественную зелень хлорофилла и обладает по этой причине такой же непристойностью, как и порнография.

Современная ирреальность относится уже не к строю воображаемого, но к строю сверхреференции, сверхъистины, сверхточности, — она состоит в том, что все выводится в абсолютную очевидность реального. Как на гиперреалистических картинах, где вы можете различить поры кожи на лице изображенного персонажа, — непривычная микроскопичность, в которой нет

уже даже очарования зловещей чуждости. Гиперреализм — это не сюрреализм, это такое видение, которое силой зримости загоняет соблазн в угол. Вам “дают больше”. Это верно уже применительно к цвету на кино- и телеэкране: вам дают столько всего — цвет, рельеф, высокая точность воспроизведения секса, с низкими и высокими частотами (жизнь, что вы хотите!), — что вам уже просто нечего добавить от себя, т.е. дать взамен. Абсолютное подавление: давая вам немного “слишком”, у вас отнимают все. Остерегайтесь того, что так хорошо “передается”, но чего сами вы никогда не давали!

Поразительно, как это напоминает сковывающую вас по рукам и ногам непристойность японской квадрофонии: идеально кондиционированный зал, музыка, обладающая четырьмя измерениями; не только тремя измерениями окружающего пространства, но еще и четвертым, висцеральным, измерением внутреннего пространства, — техническое безумие совершенного воспроизведения такой музыки (Бах, Монтеверди, Моцарт!), *которая никогда не существовала*, которую никто никогда не слушал так и которую не сочиняли для того, чтобы ее так слушать. Впрочем, ее и не “слушают”, это уже нечто иное: дистанция, благодаря которой музыку *слушают*, на концерте или в других местах, упраздняется, теперь вы обложены музыкой со всех сторон, не остается больше никакого музыкального пространства, все это лишь тотальная симуляция окружающей среды, лишаящая вас даже минимального аналитического восприятия, которое и составляет *очарование* музыки. Исходя из самых добрых побуждений, японцы попросту перепутали реальное с наибольшим количеством возможных измерений. Если бы они могли создать гексафонию, они бы ее непременно создали. Но

\* L'inquiétante étrangeté; так переводят на французский фрейдовскую Unheimlichkeit, “зловещесть”. — Пер.

этим четвертым измерением, добавляемым ими музыке, они вас кастрируют, лишая всякого *музыкального* наслаждения. Другая вещь, зачаровывающая вас в этом случае (но с соблазном это уже не связано) — техническое совершенство, “высокая точность, или верность”, столь же навязчивая и пуританская, как и другая — супружеская, только на сей раз никто уже не знает, к чему эта верность относится, потому что никто не знает, где начинается и где кончается реальное, а с ним и головокружение перфекционизма, упорно стремящегося воспроизвести это реальное.

В этом смысле техника роет свою собственную могилу: совершенствуя средства синтеза, она в то же время углубляет критерии анализа и дефиниции, так что тотальная верность, исчерпывающая точность в том, что касается реального, становится навеки невозможной. Реальное превращается в головокружительный фантазм точности, теряющийся в бесконечно малом.

Уже в сравнении с обманкой, экономящей на одном измерении, “нормальное”, т.е. трехмерное, пространство является деградацией, обеднением, *вызванным избытком средств* (все, что является реальным или считает себя реальным, есть деградация такого рода). Квадрофония, гиперстерео, хай-фай — это уже решительная деградация.

Порнография — это квадрофония секса. Она добавляет половому акту третью и четвертую дорожки. Тут безраздельно царствует галлюцинация детали — уже наука приучила нас к этой микроскопии, к этому эксцессу реального в его микроскопических деталях, к этому вуайеризму точности, крупного плана невидимых (невооруженным глазом) клеточных структур, к этой идее непреложной истины, которая уже совершенно несоизмерима с игрой видимостей и которую в состоянии раскрыть лишь какой-то сложный технический аппарат. Конец тайны.

Что же еще осуществляет своим надувательским

видением порнография, если точно так же не раскрывает нам эту непреложную и микроскопическую истину пола? Прямая линия ведет к ней от метафизики, живущей лишь фантазмом некоей потаенной истины и ее откровения, фантазмом какой-то “вытесненной” энергии и ее *производства*, т.е. выведения на непристойную сцену реального. Вот почему просвещенное мышление заходит в тупик при решении вопроса о том, надлежит ли подвергнуть порнографию цензуре и остановить выбор лишь на хорошо темперированном вытеснении. Этот вопрос неразрешим, потому что порнография *права*: она участвует в разгроме реального, бредовой иллюзии реального и его объективного “освобождения”. Невозможно освобождать производительные силы, не имея в виду и “освобождения” секса в его самом буртальном виде: первое столь же непристойно, как и второе. Реалистическая коррупция секса, продуктивистская коррупция труда — один и тот же симптом, одна и та же борьба.

Эквивалент посаженного на цепь рабочего — японское вагинальное представление, выходящее за рамки обыкновенного стриптиза: девушки с обнаженными бедрами выходят на самый край сцены, а сидящим в зале — в одних рубахах — японским гегемонам (зрелище предназначено для простого народа) дозволяется всюду совать свой нос, разглядывать с близкого расстояния вагину девушки, чтобы увидеть получше — что? — и вот они лезут друг другу через головы, чтобы достичь своей цели, а девушка в это время мило болтает с ними или же одергивает их для проформы. Все остальное в этом спектакле — флагелляция, взаимная мастурбация, традиционный стриптиз — отступает перед этим моментом абсолютной непристойности, прожорливости взгляда, которая намного превосходит сексуальное обладание. Возвышенное порно: если бы эти ребята могли целиком провалиться в разверстую перед ними щель, произошла бы подобная экзальтация смерти? Может

быть, но надо сказать, что все это время они обмениваются замечаниями по поводу столь пристально изучаемых ими половых органов, сравнивают их, причем делают это без тени улыбки, без всякого смеха, с убийственной серьезностью, и никогда не пытаются дотронуться до объекта своего внимания, разве что в шутку. Никакой похоти: предельно серьезный и предельно инфантильный акт, неразделенная зачарованность зеркалом женского полового органа, подобная зачарованности Нарцисса своим собственным отражением. Выйдя далеко за пределы традиционного идеализма стриптиза (в рамках которого, может статься, и есть какой-то соблазн) и достигнув своего возвышенного предела, порнография претерпевает инверсию, обращаясь в некую очищенную, углубленную до висцеральной области непристойность — к чему останавливаться на “ню”, на генитальном: если непристойность относится к строю представления, а не секса, то надлежит исследовать саму внутренность тела и скрываемых в нем органов, — кто знает, сколь глубокое наслаждение может принести его визуальное расчленение, созерцание слизистых оболочек и гладких мускулов? У нашей порнографии пока еще очень узкое определение. Перед непристойностью раскрыто бескрайнее будущее.

Но — внимание! Речь здесь идет не об углублении влечения, но лишь об *оргии реализма*, *оргии производства*. Это какой-то раж (тоже, наверное, влечение, но подменяющее собой все прочие), стремление все вывести на чистую воду и подвести под юрисдикцию знаков. Чтобы все было выведено в свет знака, в свет какой-то зримой энергии. Чтобы всякое слово было освобождено и в точности соответствовало желанию. Мы погрязли в этой либерализации, которая есть не что иное, как постоянное разрастание непристойности. Все, что сокрыто, что еще наслаждается запретом, будет откопано, извлечено на свет, предано огласке и очевидности. Реальное разрастается, реальное расширяется, в один

прекрасный день вся вселенная станет реальной, но когда реальное станет вселенским, это будет означать смерть.

Порносимуляция: нагота всегда есть не что иное, как одним знаком больше. Нагота, прикрытая одеждой, функционирует как тайный, амбивалентный референт. Ничем не прикрытая, она всплывает на поверхность в качестве знака и вовлекается в циркуляцию знаков: дизайн наготы. Та же операция происходит и в случае с хардкором или blue rognu: сексуальный орган, разверстый или эректирующий, есть лишь еще один знак, включенный в гиперсексуальную коллекцию. Фаллодизайн. Чем дальше заводит нас неудержимое стремление к правдивости пола, к его ничем не прикрытому функционированию, тем глубже мы погружаемся в бесконечную аккумуляцию знаков, тем плотнее замыкаемся в бесконечном сверхобозначении — сверхобозначении реального, которого уже не существует, или тела, которого никогда не существовало. Вся наша культура тела, включая тело, захваченное “выражением” своего “желания”, стереофонией своего желания, — это культура неисправимой монструозности и непристойности.

Гегель: “Подобно тому как на поверхности человеческого тела, в противоположность телу животного, везде раскрывается присутствие и биение сердца, так и об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его (тела) видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души”. Итак, никогда не бывает просто наготы, никогда — нагото тела, которое было бы *только* нагим, никогда — просто тела. Именно этот вывод содержится в ответе индейца белому человеку на вопрос, почему он ходит нагим: “У меня все — лицо”. В нефетишистской культуре (не фетишизирующей наготу в качестве объективной истины) тело не противопоставляется, как у

нас, лицу, которое одно только и обладает всем богатством выражения, одно только и наделено взглядом: оно само есть лицо — и оно глядит на вас. Оно, следовательно, не является непристойным, т.е. оно для того и существует, чтобы на него смотрели нагим. Оно *не может* быть увидено нагим, так же как у нас — лицо, потому что оно *есть* символическая завеса, оно есть только это и ничто иное, и как раз эта игра завес, в которой, собственно, тело упраздняется “как таковое”, и составляет соблазн. Именно здесь он играет — но его никогда не бывает там, где завесу, пыхтя и потея, срывают во имя желания или истины.

Неразличенность тела и лица в тотальной культуре видимостей — различие тела и лица в культуре смысла (тело тут становится монструозно, чудовищно *зримым*, оно становится знаком монстра, зовущегося желанием) — затем тотальный триумф этого непристойного тела, вплоть до полного стирания лица, в порнографии: эротические модели или актеры, снимающиеся в порнофильмах, не имеют лица, они просто не могут быть красивыми или уродливыми, или выразительными, все это несовместимо с жанром; функциональная нагота стирает все, остается одна лишь зрелищность секса. Некоторые из таких фильмов — просто висцеральное шумовое оформление дающихся крупным планом совокуплений: само тело отсюда исчезло, рассеявшись по сошедшим со своей орбиты частичным объектам. Лицо, все равно какое, оказывается неуместным, поскольку оно ломает непристойность и восстанавливает смысл там, где, в исступлении секса и головокружительной круговерти ничто, все нацелено на его упразднение.

По завершении этой деградации, ведущей к террористической очевидности тела (и его “желания”), у видимостей не остается больше тайны. Культура десублимации видимостей: все материализуется в самом что ни на есть объективном виде. Культура, которая всегда и

повсюду имеет в виду операцию реального, — это порнокультура *par excellence*. Порнокультура — вот что такое эта идеология конкретики, фактичности, употребления, превосходства потребительной стоимости, материальной инфраструктуры вещей, тела как материальной инфраструктуры желания. Одномерная культура, в которой все экзальтирует в “конкретности производства” или конкретности удовольствия, — бесконечные механические труд и совокупление. Непристойность этого мира в том, что ничто в нем не оставлено видимостям, ничто не предоставлено случаю. Все в нем — зримый и необходимый знак. Это мир куклы с половыми признаками, куклы, которую обрядили в тот или иной пол, которая пишет, говорит, а когда-нибудь и любовью займется. Реакция маленькой девочки: “Моя сестренка тоже все это умеет. Вы не могли бы подарить мне настоящую?”

От дискурса труда к дискурсу секса, от дискурса производительной силы к дискурсу влечения тянется один и тот же ультиматум *про-изводства* в буквальном смысле слова. В своем первоначальном значении производство предполагало не изготовление, но такое действие, которое придает чему-то зримость, заставляет это нечто появиться или предстать перед нами. Секс производится так же, как какой-нибудь документ (“делопроизводство”), или же в том смысле, в каком об актере говорят, что он “выводит на сцене” тот или иной характер (*se produit*).

Производить означает насильственно материализовать то, что принадлежит к иному строю, к строю тайны и соблазна. Соблазн всегда и повсюду противостоит производству. Соблазн изымает нечто из строя зримого, тогда как производство все возводит в очевидность, будь то очевидность объекта, шифра или же понятия.

Чтобы все было произведено, чтобы все читалось, чтобы все достигало реального, зримого и шифра эф-

фективности, чтобы все транскрибировалось в отношении силы, в системы понятий или в исчисляемую энергию, чтобы все было сказано, аккумулировано, переписано, взято на учет, — таков секс в порнографии, но этим же, в более общем смысле, занимается и вся наша культура, непристойность которой — ее естественное условие; это культура показа (*monstration*), демонстрации, производственной монструозности.

Никогда внутри нее не найдется места соблазну, как и в порнографии. В порнографии безрадельно господствует непосредственное производство половых актов, свирепая актуальность удовольствия: никакого соблазна в этих телах, пронизанных взглядом, который в буквальном смысле засасывается пустотой прозрачности; но даже и тени соблазна нет в мире производства, управляемом принципом прозрачности сил в строе зримых и исчисляемых феноменов: объектов, машин, половых актов или валового национального продукта.

Неразрешимая двусмысленность: порнография *через секс* кладет конец всякому соблазну, но в то же время через аккумуляцию знаков секса она кладет конец самому сексу. Триумфальная пародия и симуляция агонии — именно в этом ее неоднозначность. В этом смысле порнография правдива: в ней отражается то, как обстоит дело с системой сексуального устрашения галлюцинацией, устрашения реального гиперреальностью, устрашения тела его насильственной материализацией.

Обычно ей предъявляется двойное обвинение: в манипуляции сексом с хорошо известной целью обезвредить взрывной потенциал классовой борьбы (все еще древнее “мистифицированное сознание”) и в том, что она есть рыночная коррупция секса — истинного, хорошего, такого, который освобождается и составляет часть естественного права. Таким образом, считается, что порнография маскирует либо истину капитала и инфраструктуры, либо истину секса и желания. Но на самом-то

деле порнография ничего не маскирует (вот ведь к слову пришлось!) — она не является идеологией, т.е. не скрывает истины, она есть симулякр, т.е. эффект истины, скрывающий тот факт, что истины не существует.

Порнография говорит нам о том, что где-то имеется “хороший” секс, поскольку она есть карикатура на него. В своей гротескной непристойности она является попыткой спасти истину секса, придать какую-то достоверность отживающей свой век сексуальной модели. Но весь вопрос в том, имеется ли этот хороший секс, имеется ли вообще где-то секс: секс как идеальная потребительная стоимость тела, как потенциал наслаждения, который мог бы и должен был “освобождаться”. Этот же вопрос ставится перед политической экономией: имеется ли по ту сторону меновой стоимости как абстракции и бесчеловечной сущности капитала некая “хорошая” субстанция стоимости, некая идеальная потребительная стоимость товаров и социальных отношений, которая могла бы и должна была “освобождаться”? <...>

*Обманка, или  
очарованная симуляция.*

Лишенная чар симуляция: порнография — правдивее самой правды

— вершина симулякра.

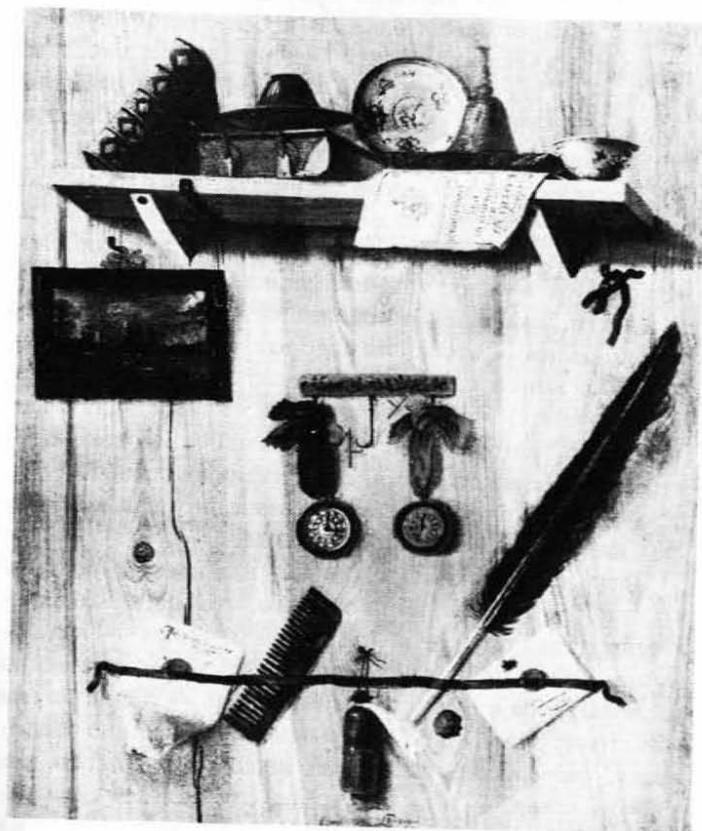
Очарованная симуляция: обманка — лживее самой лжи — тайна видимости.

Никакой фабулы, никакого повествования, никакой композиции. Никакой сцены, никакого театра, никакого действия. В своей приниженной конфигурации (*figuration mineure*) неважно каких объектов, обманка предает все это забвению, обходит стороной. Те же самые объекты фигурируют и в великих композициях эпохи, но в обманке они фигурируют изолированно, как бы отторгнув живописный дискурс, — как следствие, они перестают “фигурировать”, перестают быть объектами, перестают быть неважно какими. Это — чистые, как не-

тронутый лист бумаги, пустые знаки, выражающие собой противоположность всякой торжественности и анти-репрезентацию: социальную, религиозную и художественную. Отбросы социальной жизни, они обращаются против нее и пародируют ее театральность: вот почему они разбросаны как попало и располагаются по воле случая, определяющего их присутствие в данном месте. Смыслом обладает даже то, что *объекты эти таковыми не являются*. Они не описывают никакой знакомой нам реальности, как это делает натюрморт, они описывают пустоту, отсутствие — отсутствие всякой фигуративной иерархии, которая упорядочивает элементы картины — или политического строя.

Это не какие-нибудь банальные фигуранты, смещенные с главной сцены, это призраки, которыми чревата пустота сцены. Так что соблазн их — не эстетический соблазн живописи и подобия, но обостренный метафизический соблазн упразднения реального. Объекты призрачные, объекты метафизические, в своей ирреальной реверсии они противостоят всему репрезентативному пространству Ренессанса.

Их незначительность агрессивна. Лишь объекты, не имеющие никакой референции, лишенные своего обрамления, — все эти старые тетради, старые книги, старые доски, пищевые отбросы, — лишь объекты изолированные, отброшенные, фантоматические в своей выписанности из всякого повествования и могут обрисовать призрачную пустоту утраченной реальности, нечто вроде жизни, которая предшествует субъекту и его сознанию. “Прозрачный, богатый аллюзиями образ, который ожидает увидеть любитель искусства, обманка стремится подменить непроницаемой непрозрачностью Присутствия” (Пьер Шарпантра). Симулякры без перспективы, фигуры обманки появляются внезапно, с пунктуальностью звезд, как бы совлекши с себя ауру смысла и купаясь в пустоте эфира. Будучи чистыми видимостями, они ироничны: ирония избытка реальности.



В обманке нет никакой природы, никакого ландшафта, никакого неба, никакой перспективы или естественного освещения. В ней нет никакой психологии или историчности. Все здесь — артефакт; вертикальный задник (fond) возводит в чистые знаки объекты, изолированные от их референциального контекста.

Просвечиваемость, подвешенность, хрупкость, обветшалость — отсюда настойчивое присутствие бумаги, писем (обтрепанных по краям), зеркал и часов, поистершихся и неактуальных знаков какой-то заурядности, канувшей в повседневности, — зеркало из использованных досок, на которых узелки и концентрические линии заболони отмечают время, — что-то вроде стенных часов без стрелки, предоставляющих нам гадать, который час: уже отжившие свой век вещи, уже имевшее место время. Единственный рельеф тут — рельеф анахроничности, скрученная, как при инволюции, фигура времени и пространства.

Здесь нет никаких плодов, яств или цветов, никаких корзин или букетов, ничего такого, что составляет ласкающие глаз элементы (мертвой) природы — натюрморта. Такая природа телесна (charnelle), она телесно располагается в горизонтальном плане — плане почвы или стола; порой в ней обыгрывается нарушение равновесия, размытость очертаний вещей и хрупкость их употребления, — но в ней всегда сохраняется сила тяжести реальных вещей, тогда как обманка играет на невесомости, отмеченной вертикальным задником: все тут находится в подвешенном состоянии, как объекты, так и время, даже освещение и перспектива, потому что если натюрморт обыгрывает объемы и классические тени, то в обманке тени не имеют никакой глубины, обеспечиваемой каким-то реальным источником освещения: как обветшалость объектов, эти тени знаменуют собой то легкое головокружение, которое есть головокружение предшествующей жизни — видимости, предшествующей реальности.

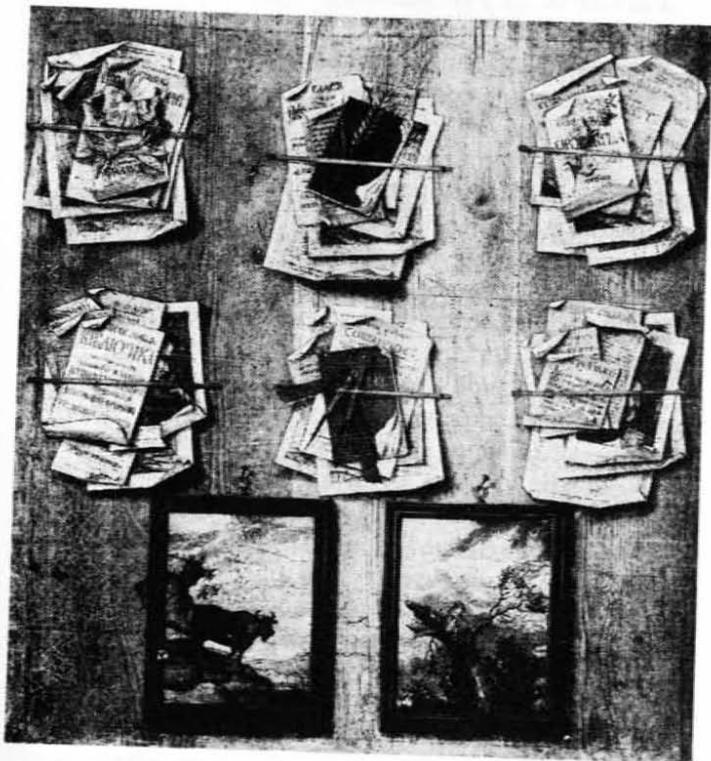
У этого таинственного света нет источника, в косом падении его лучей нет ничего реального, он подобен какому-нибудь не обладающему глубиной водоему, застойной и мягкой на ошупь, как природная смерть, воде. Вещи тут давно уже утратили свою тень (свою вещественность). Освещает их не солнце, а нечто иное: некая звезда с более мощным излучением, в отсутствие атмосферы, вместо которой — не преломляющий лучей эфир; быть может, их озаряет сама смерть, и тень их означает лишь это? Тень не вращается вместе с солнцем, она не разрастается под вечер, не шевелится, это просто какая-то непоколебимая бахрома вещей. Она не подчиняется законам светотени или ученой диалектике света и тени, которая все еще составной частью входит в игру живописи: эта тень — не что иное, как прозрачность объектов, насквозь просвечиваемых неким черным солнцем.

Мы чувствуем, что эти объекты приближаются к той черной дыре, откуда исходит наша реальность, реальный мир, обычное время. Этот эффект смещения центра вперед, это выдвижение зеркала объектов навстречу субъекту изображает, под видом неких бесцветных объектов, явление двойника, порождающее характерный для обманки эффект соблазна, восхищения: осязаемое головокружение, на свой лад передающее шальное желание субъекта сжать в объятиях собственное отражение и в результате исчезнуть. Ведь реальность восхищает лишь тогда, когда наша идентичность теряется в ней или когда она восстает оттуда в качестве нашей собственной галлюцинаторной смерти.

Физическое поползновение схватить вещи, само, однако, подвешенное и ставшее в силу этого метафизическим, — объекты обманки сохраняют ту же фантастическую содержательность, какая характерна для открытия ребенком своего собственного отражения, — нечто от мгновенной вспышки галлюцинации, предшествующей перцептивному строю.

Итак, если и существует чудо обманки, то оно никогда не состоит в реалистическом изображении: виноград Зевксида, нарисованный столь правдоподобно, что птицы слетаются поклевать его. Абсурд. Чуда можно достичь вовсе не в избытке реальности, но в прямо противоположном — во внезапном угасании реальности и головокружении от возможности низвергнуться в ее разверстую бездну. Именно эту утрату реального передает *сюрреальная* знакомость объектов. Когда иерархическая организация пространства, с привилегией глаза и зрения, разрушается, когда эта перспективная симуляция — ибо это не что иное, как симуляция, — приходит в упадок, появляется нечто иное, что мы, за неимением лучшего, обозначаем как *осязание* (toucher), как некое осязаемое гиперприсутствие вещей, “словно бы их можно было ухватить”. Однако этот осязательный фантазм не имеет ничего общего с нашим чувством осязания, но представляет собой метафору того “восхищения”, которое характеризует упразднение сцены и репрезентативного пространства. Это восхищение одновременно проливает свет и на так называемый “реальный” окружающий мир, открывая нам, что “реальность” всегда есть мир, поставленный на сцене, объективированный согласно правилам глубины, что она есть некий принцип, соблюдение которого навязывает определенные правила живописи, скульптуры и архитектуры эпохи, — но все-таки лишь принцип и симулякр, которому экспериментальная гиперсимуляция обманки кладет конец.

В обманке речь идет не о слиянии с реальным, но о том, чтобы произвести симулякр, полностью сознавая правила и уловки игры: имитируя третье измерение, поставить под сомнение реальность этого третьего измерения, — имитируя и утрируя эффект реального, радикально поставить под сомнение сам принцип реальности.



Выпустить из рук реальное *через эксцесс видимостей реального*. Объекты тут слишком уж походят на то, что они из себя представляют, но эта схожесть есть как бы вторичное состояние, а их истинный рельеф, просматривающийся сквозь эту *аллегорическую* схожесть, сквозь диагонально падающий свет, есть рельеф иронического избытка реальности.

Глубина здесь выворачивается наизнанку: в противоположность всему пространству Ренессанса, упорядочиваемому убегающей вглубь линией перспективы, в обманке эффект перспективы так или иначе проецируется вперед. Объекты здесь, вместо того чтобы разворачиваться панорамой перед прочесывающим их глазом (привилегия паноптического взгляда), сами “обманывают” глаз благодаря своего рода внутреннему рельефу — не потому, что они внушают веру в реальный мир, которого не существует, но потому, что они переигрывают и опрокидывают привилегированную позицию взгляда. Вместо того чтобы быть генератором развернутого пространства, глаз оказывается лишь точкой схождения проходящих через объекты линий перспективы. Иная вселенная разверзается впереди — *никакого горизонта*, никакой горизонтальности, некое непрозрачное зеркало, воздвигнутое перед глазом, и позади него ничего нет. Такова, собственно, сфера видимости — самим вам ничего не увидеть, это вещи вас видят, они не убегают перед вами в перспективу, они несутся вам навстречу — с этим освещением, льющим с невесть откуда, и этой тенью, которую они отбрасывают, но которая, тем не менее, никогда не наделяет их подлинным третьим измерением. Ведь это последнее, измерение перспективы, всегда является также измерением недобросовестного отношения знака к реальности, и эта-то недобросовестность со времен Ренессанса подтачивает изнутри всю нашу живопись.

Отсюда происходит отличная от эстетического наслаждения злоеющая непривычность обманки, того нео-

бычного света, который она отбрасывает на совершенно новую западную реальность, триумфально оставляющую Ренессанс позади: она, эта обманка, есть его *иронический симулякр*. Она есть то же самое, чем был сюрреализм по отношению к функционалистской революции начала двадцатого века, — потому что и сам сюрреализм есть не что иное, как иронический сдвиг принципа функциональности. Если быть точным, сюрреализм не в большей степени, чем обманка, входит в искусство или историю искусства: они оба обладают метафизическим измерением. Точка, в которой они атакуют, — это сам эффект реальности или функциональности, а следовательно, и эффект сознания. Они целят в изнанку и реверс, они разрушают очевидность мира. Вот почему их наслаждение, их соблазн радикален, даже если ничтожен, поскольку исходит он от радикального налета (*surprise*) видимостей, от жизни, предшествующей способу производства реального мира.

Теперь обманка не принадлежит уже живописи. Подобно *stucco*, сверстницей которого она является, она может делать, имитировать и пародировать решительно все. Она становится прототипом злонамеренного употребления видимостей. Игра, которая в XVI веке принимает фантастический размах и кончается размытием границ между живописью, скульптурой и архитектурой. В настенных и потолочных росписях Ренессанса и Барокко живопись и скульптура сливаются воедино. В стенах и улицах-обманках Лос-Анджелеса архитектура обманывается и сокрушается иллюзией (*leugne*). Совращение пространства знаками пространства — так не пришло ли время поговорить о его совращении?

Политического пространства в том числе. Возьмем студиолы герцога Урбинского, Федерико да Монтефельтре, в герцогском дворце Урбино или Губбио: крошечные убежища-обманки в самом сердце необъятного пространства дворца. Последний есть триумф ученой архитектурной перспективы, т.е. развернутого по всем правилам пространства. Студиоло же — это повернутый в обратную сторону микрокосм: отрезанный от остального здания, без окон, без пространства в собственном смысле слова — *пространство тут “провернуто” (perpétré) симуляцией*. Если весь дворец в целом составляет явный дискурс искусства (и власти), то как обстоит дело с этим ничтожным клеточным студиоло, соседствующим с капеллой в качестве еще одного сакрального места, но с присущим ему оттенком чародейства? Не вполне ясно, что же тут делается с пространством, а значит, и со всей системой репрезентации, управляющей и упорядочивающей дворец и республику.

Будучи наиболее частным (privatissime) пространством, студиоло — удел Князя, так же как инцест и трансгрессия — монополия царственных особ. Фактически, здесь налицо полная инверсия правил игры, и это могло бы позволить нам иронически предположить, что благодаря аллегории обманки все внешнее пространство, пространство дворца, а чуть дальше и города, пространство самой власти, политическое пространство, — *все это, возможно, лишь какой-то эффект перспективы*. Столь опасная тайна, столь радикальное предположение — Князь обязан хранить это знание для себя, при себе, в строжайшей тайне: ибо в этом как раз и состоит секрет его власти.

Наверное, начиная с Макиавелли, где-то в глубине души политики всегда знали, что именно владение *симуляционным* пространством стоит у истоков власти, что политика — это не *реальные* деятельность и пространство, но некая симуляционная модель, манифестации которой — лишь ее реализованный эффект, не

более. Эта мертвая точка дворца, это место, отсеченное от архитектуры и от общественной жизни, которое определенным образом управляет всем ансамблем — не путем прямого детерминирования, но благодаря роду внутренней реверсии, перевороту правил, исполняемому втайне, как в первобытных ритуалах, — своего рода дыра в реальности, ироническое преобразование, вылитый симулякр, сокрытый в сердце реальности, от которого та зависит во всех своих операциях: *это сама тайна видимости*.

Так, папа, великий инквизитор, великие иезуиты и теологи знали, что Бога не существует, — именно в этом были их секрет и сила. Так, студиоло-обманка Монтефельтре есть вывернутый наизнанку секрет небытия в самом сердце реальности, секрет всегда возможной глубинной обратимости (réversibilité) “реального” пространства, включая и политическое пространство, — секрет, господствующий над политической сферой, который позднее, заслоненный иллюзорной “реальностью” масс, был основательно подзабыт.

# Жак Деррида

## Два слова для Джойса\*

### I

Поздно уже, слишком поздно, с Джойсом всегда так, я скажу только два слова.

Я еще не знаю, на каком языке, не представляю себе, на скольких.

Сколько языков можно вместить в два слова Джойса: вставить или вписать, сохранить или истребить, прославить или подвергнуть насилию?

Скажу два слова — если, конечно, предположить, что мы можем подсчитывать слова в *Finnegans Wake*. Один из грандиозных раскатов смеха Джойса слышится в этом вызове: попытайтесь-ка подсчитать расточаемые мною слова и языки, испытайте свой принцип идентификации и нумерации! Что есть *одно* какое-то слово?

Я, конечно, буду еще говорить о смехе Джойса. Что же до языков, то Жан-Мишель Рабате сказал мне, что эксперты насчитали их по меньшей мере четыре десятка.

Итак, два слова — просто чтобы развить темы, которые предложила нам только что Элен Сигзу: первосцена, полный отец, закон, наслаждение ухом, выражаясь буквально — *by the ear*, словом “ухо” — словом, “ухом” как особым тоном: например, в стихии английского языка и

\* Перевод с французского А.Гараджи выполнен по изданию: Derrida J. Deux mots pour Joyce // Ulysse gramophone: Deux mots pour Joyce. — P.: Galilée, 1987. — PP. 15–53.

исходя из того, что получать наслаждение (jouir) ухом в большей степени характерно для женщины.

Каковы эти два английских слова?

Английские они лишь наполовину, если вам угодно, если вам угодно услышать их, т.е. сделать чуть больше, чем выслушать их: прочесть эти слова.

Я подбираю их в *Finnegans Wake* (258.12):

### HE WAR

Произношу по складам: HE WAR — и набрасываю первый перевод: ОН БИЛ (IL GUERRE) — он воюет, объявляет и ведет войну, себя, в бой, он изначально бил(ся): тут мы можем немного повавилонизировать — слова эти появляются как раз в специфически вавилонской сцене книги, — т.е. германизировать англосаксонское HE WAR: он был. Он был тем, кто был. Я есмь сущий, тот, кто есть, что я есмь, я есмь тот, кто я есмь, — сказал бы Яхве. Там, где пребывало око, был он — объявляя войну. И сие было истинным. А если чуть поднажать, улучив время на то, чтобы протянуть гласную и напрячь слух, это будет истинным, *wahr*, — будет таковым в прошедшем времени. Вот то, что поистине можно хранить (*wahren, bewahren*). Бог хранит. Таким образом он сохраняет себя — объявляя войну.

Он — это “Он”: тот, кто говорит Я в мужском роде, “Он”, по объявлении войны; тот, кто был объявленной войной; объявляя войну, он был тем, кто был, и тем, кто был истинным, истиной как бытием-на-войне (*l'être en guerre*): тот, кто объявил войну, удостоверил истину своей истины объявленной войной, актом объ-

\* Là où c'était, il fut: Деррида обыгрывает здесь известное фрейдовское положение *Wo es war, soll Ich werden* и противопоставляет два прошедших времени: *Imparfait* безличного “Оно” и *Passé simple*, простое прошедшее, в котором сокрыт “Он”, бог, начало и конец всего. Однако бог этот — уже не YHWH Моисея, но HE WAR Джойса: не какое-то присутствие, пусть даже прошедшее или грядущее, но след присутствия, исчезающий в абсолютном прошлом (*Passé simple*), теряющийся в предшествующем будущем (*Futur antérieur*). Бог (присутствие, начало и т.д.) манифестируется лишь в различии, точнее *différance*: его имя (раздирает) “война”. — Пер.

явления войны, которая была в начале. Объявлять есть акт войны, он объявил войну в языке, языку и языком, что в результате дало языки: вот истина Вавилона, когда Яхве произнес эту вокабулу, Бавель, о которой трудно сказать, было ли это какое-то имя, имя собственное или имя нарицательное, сеющее смешение.

За недостатком времени я здесь временно прерываюсь. Остаются возможными и другие трансформации, великое множество, о которых я скажу еще два слова несколько позже.

## II

Дойдя до этой точки своего рассуждения, я сказал себе, что, по сути, имеется, наверное, только две великие разновидности, или, точнее, величины, того безумия письма, которое заставляет всякого пишущего самоустраняться, изглаживаться, оставляя при этом — лишь затем, чтобы оставить его вконец, — архив собственного самоустранения. Само безумие выражается в этих двух последних словах.

Возможно, это какое-то крайнее упрощение, наверняка есть и другие величины, однако я все же отваживаюсь на него, чтобы высказать кое-что из того, что чувствую в отношении Джойса.

Я говорю именно о своем чувстве (*sentiment*): об этом — главном — аффекте, который управляет сценой нашего отношения к пишущему, независимо от всех наших попыток анализа, оценки и интерпретаций. Можно восхищаться тем или иным творением и в то же время “плохо относиться” к тому, кто под ним подписался, — по крайней мере, к такому подписавшемуся, каким его себе представляют или воображают, проецируя или реконструируя его образ, оказывая в своей душе гостеприимство его фантому. Наше восхищение Джойсом должно было бы быть безграничным, как и наш долг по отношению к уникальному *событию* его творения (здесь, несомненно, лучше говорить о собы-

тии, чем о творении, предмете или авторе). И однако, я не уверен, что люблю Джойса. Точнее, не уверен, что он любим. За исключением тех случаев, когда он смеется, — а вы мне скажете, что смеется он всегда. Это правда, я еще к этому вернусь, — но тогда все разыгрывается в промежутке между двумя различными тональностями его смеха, в рамках тонкого различия между несколькими качествами смеха. Хороший ли это вопрос — пытаться выяснить, любим ли Джойс? В любом случае, попытаться объяснить эти аффекты мы можем, и такая задача не кажется мне второстепенной.

Я не уверен в том, что люблю Джойса, люблю его все время. Именно для того, чтобы объяснить, как такое возможно, я и сказал о двух величинах. Двух мерках для того акта письма, посредством которого всякий пишущий делает вид, что самоустраняется, оставляя нас увязшими в паутине своего архива.

Давайте упростим все до крайности. Прежде всего, есть величина или величие того, кто пишет, чтобы подарить или отдать отдавая, а значит — чтобы дать забыть отдачу и данность, подаренное и акт дарения. По ту сторону всякого возврата, всякого кругообращения, всякой окружности. Это — единственно возможный способ дарения, единственно возможный — и невозможный. Единственно возможный как нечто невозможное. Еще прежде всякой реституции или восстановления, символического либо реального, прежде всякой признательности, одна простая память или даже простое сознание дара с той или с другой стороны аннулируют саму сущность дара. Последний должен размыкать или разрывать круг, оставаться безвозвратным, не быть затронутым и намеком на какую-либо признательность, пусть даже символическую. По ту сторону всякого сознания, конечно же, но также и по ту сторону всякой символической структуры бессознательного. Как только дар получен, а творение изменило вас настолько, что вы оказываетесь как бы заново сотворен-

ными, сцена становится другой, и вы уже забыли дар, дарителя или дарительницу. Тогда творение становится нам “любезным”, и если “автор” его не забыт, то мы пытаем по отношению к нему некую парадоксальную признательность, которая, однако, одна только и достойна этого имени, если она возможна: признательность простую и недвусмысленную. Это то, что зовется любовью; я не говорю, что это происходит: может быть, это никогда не обнаруживает себя в настоящем, не *презентует себя*, а описываемый мною дар определенно никогда не может составить какого-либо презента. По меньшей мере, мы можем мечтать о такой возможности, и это — идея дарующего письма.

Что касается другой величины, то я скажу, — выказав, несомненно, некоторую несправедливость, — что мне она напоминает величие Джойса, точнее — письмо Джойса. Событие тут разворачивается с такой интригой, с таким размахом, что отныне нам не остается ничего иного, как *быть в память о нем*. Вы не только им перегружены и переполнены, знаете вы об этом или нет, но и обязаны, принуждены соразмерять себя с этой переполненностью (*débordement*).

Быть в память о нем: не обязательно вспоминать о нем, нет; быть в его память, в его памяти, обитать в такой памяти, которая раз и навсегда обширней, чем ваше воспоминание и все, что оно может собрать в какой-то один миг или одной вокабуле из всего корпуса культур, языков, мифологий, религий, философий, наук, историй духа или литератур. Не знаю, можете ли вы любить это, не испытывая ревности или злопамятства (*ressentiment*). Можно ли простить эту гипермнезию, которая изначально вводит вас в долг? Изначально и навеки вписывает вас в ту книгу, какую вы читаете? Простить это, этот вавилонский акт войны, можно лишь в том случае, если он производится всегда, во все времена, при всяком событии письма — подвешивая или приостанавливая таким образом ответственность каждого. Простить это можно лишь

в том случае, если мы вспомним, что и самому Джойсу пришлось стать жертвой подобной ситуации. Вспоминаем мы это потому, что он сам, в первую очередь, хотел нам об этом напомнить. Он был жертвой такой ситуации, это его тема или, лучше сказать, схема. Он говорит об этом достаточно, так что его нельзя попросту смешать с каким-то садистским демиургом: тем, кто устанавливает некую гипермнезическую машину и изначально, за много десятилетий до вас, оказывается тут как тут, чтобы вычислять и контролировать вас, налагая запрет даже на самый незначительный слог, который вы хотели бы произнести от своего имени. Ведь вы не можете сказать ничего такого, что не было бы запрограммировано на этом компьютере тысячного поколения — *Ulysses, Finnegans Wake*, — рядом с которым современная технология наших компьютеров, микрокомпьютеризированных архивов и переводческих машин остается всего лишь бриколажем, игрушкой доисторического ребенка. Игрушкой, все механизмы которой, сверх того, еле ползут. Их медлительность несоизмерима с почти бесконечной скоростью движения по кабельной сети Джойса. Как можно симулировать творения такого типа? Вопросы эти носят столь решающий характер как раз потому, что в первую очередь касаются вовсе не быстроты ментальных *операций* какого-то субъекта (автора или читателя). О какой же тогда скорости идет речь? Как вычислить скорость, с какой та или иная метка, индексированная информация, оказывается соотношенной с какой-то другой в “том же самом” слове или проносится из одного конца книги в другой? С какой скоростью, например, вавилонская тема или слово Babel в каждом из своих компонентов (но как их все перечислить?) координируется со *всеми* фонемами, семами, мифемами и т.д. в *Finnegans Wake*? Критерий скорости, может статься, здесь и неуместен, он принадлежит к кинетической объективности, которая несоизмерима с тем, что имеет место здесь. Здесь и повсюду — но творение Джойса обладает в наших глазах тем пре-

имуществом, что обратило все эти вопросы в *практический* вызов: самому творению — творению, структура и тема которого делают этот вызов явным. Подсчет этих разветвленных связей, вычисление скорости сообщений или длины траекторий — это, по меньшей мере, фактически невозможная задача до тех пор, пока мы не построим машину, способную интегрировать все эти переменные, все количественные и качественные факторы. Это задача даже не завтрашнего дня. И в любом случае машина эта оказалась бы лишь неким тяжеловесным двойником события “Джойс”, симуляцией того, что это имя подписывает или обозначает: подписанное творение, сегодняшний софтвер “Джойс”, *джойсвэр* (joysiciel). Несомненно, он находится в процессе создания, всемирный институт джойсоведения, *James Joyce Inc.*, работает над этим — если только сам им не является. Тем же самым. Во всяком случае, он его конституирует.

Именно с этим чувством (*sentiment*), или, можно было бы сказать, с этим *ressentiment*, я и читал, должно быть, Джойса много лет. Одинок ли я в этом? Не так давно Элман привел высказывания множества писателей, критиков, художников, которые все были почитателями Джойса или близкими ему людьми, где те признавались в чем-то похожем на это болезненное чувство. Впрочем, не знаю, можно ли сказать “я читал Джойса”, как я это только что сделал. Конечно же, мы не можем делать ничего иного, кроме как читать Джойса, знаем мы об этом или нет. В этом его сила. Но высказывания типа “я читаю Джойса”, “читайте Джойса”, “читали ли вы Джойса?” всегда представлялись мне непреодолимо комичными. Сам Джойс хотел заставить нас смеяться, разразиться смехом при встрече с подобными фразами. Что конкретно вы подразумеваете под “чтением Джойса”? Кто может похвастаться тем, что “прочел” Джойса?

Будучи пленником подобного злопамятства, смешанного с восхищением, человек остается на краю такого чтения: для меня это длится вот уже более двадца-

ти пяти лет, причем непрерывное ныряние вновь и вновь отбрасывает меня на берег, на кромку какого-то иного возможного погружения, и так до бесконечности. Верно ли это в такой же степени для всякого творения? В любом случае, у меня есть чувство, как будто я даже и не начинал еще читать Джойса, и это “не начинал читать” определяет то своеобразное, я бы даже сказал — активное, почти агрессивное отношение, которое возникает у меня к этому творению. Ведь вы же знаете, что есть множество других творений, о которых мы не можем этого сказать. Мы начинаем их читать — и мы заканчиваем чтение на первой же странице: программа известна наперед.

Вот почему я никогда не отважился *писать* о Джойсе. В том, что я пишу, я самое большее попытался отметить (вам было угодно напомнить об этом обстоятельстве, дорогой Жан-Мишель Рабате, чтобы побудить меня заново заговорить об этом) размах, или, точнее, разнос Джойса, его *portées*: помимо музыкального значения (*portée*) слова *portée*, которое говорит также о вынашиваемом потомстве и щедром приплоде животных, мне слышится в нем еще и следующее: такой-то текст действительно *несет* подпись Джойса, несет Джойса и дает ему нести или даже изначально сносить себя в сторону. Парадоксальная логика этого соотношения между двумя неравными текстами, двумя программами или литературными “софтверами”. Каким бы ни было различие между ними (оно может приводить и к полной несоизмеримости), “второй” текст — тот, что роковым образом вынужден ссылаться на другой, цитировать и эксплуатировать его, паразитировать на нем, расшифровывать его, — это, несомненно, всего лишь крошечная частица, *отделенная* от другого текста: отпрыск, метонимический карлик, шут великого текста, который ему предшествует и может объявить ему войну

\* “Нотный стан”. — Пер.

во языцех. И однако (мы видим это как раз в книгах Джойса, которые играют обе эти генеалогические роли: восходящую и нисходящую), это также и какой-то другой, совершенно другой ансамбль, крупнее и мощнее того всемогущего, которого он увлекает за собой и вписывает в другом месте, в какой-то другой цепочке, чтобы бросить вызов как этому своему предку по восходящей линии, так и самой генеалогии. Всякое письмо (*écriture*) напоминает, скорее, не внука (*petit-fils*), выступающего в качестве деда (*grand-père*), но — по ту сторону Эдипова комплекса — некий фрагмент, отделившийся от того или иного софтвера, и одновременно такой софтвер, который мощнее первого: часть, производную от целого, но вместе с тем и более крупную, чем это целое, *частью* которого она выступает.

Уже *Finnegans Wake* представляет собой этот раздел, это отделение и деление частей в плане всей культуры, всей истории и всех языков, которые эта книга конденсирует, сплавляет или расслаивает в каждой из своих коварных подделок, в самом сердце каждой лексической или синтаксической единицы, в каждой фразе, которую она выковывает, запечатлевая на ней чеканку изобретения. В симулякре этой *forgery*, в коварстве изобретенного слова чеканится и плавится величайшая возможная память.

*Finnegans Wake* — это такой маленький — маленький что? — совсем маленький *petit-fils* западной культуры в ее кругообразной, энциклопедической, улиссовской и более чем улиссовской целостности. Но, с другой стороны, и в то же самое время, это и нечто гораздо более крупное, чем сама эта одиссея. *Finnegans Wake* объемлет ее, увлекая за ее собственные пределы в какое-то совершенно уникальное приключение, что мешая ей замкнуться на самой себе и на этом конкретном событии. То, что мы называем письмом, и есть парадокс подобной топологии.

Будущее отныне придерживает себя. В силу этого факта “ситуация” *Finnegans Wake* является также мо-

делью нашей собственной ситуации по отношению к этому непомерному тексту. В этой войне языков все, что мы могли бы сказать после него, изначально походит на какой-то крошечный автокомментарий, которым творение это само же себя и сопровождает. И однако, новые метки сносят в сторону, расширяют и проецируют в иное место — загодя мы никогда не можем знать, куда именно, — некую программу, которая, казалось, сковывала их или, во всяком случае, за ними надзирала.

Вот наш единственный шанс — крошечный, но всецело перед нами открытый.

### III

Итак, я отвечаю на ваше предположение: да, когда я пишу что-либо, даже если говорить об академических вещах, меня всякий раз атакует некий фантом Джойса. Двадцать лет тому назад, во “Введении” к “Происхождению геометрии”, в самой середине книги я сопоставил стратегии Гуссерля и Джойса: две великие модели, две парадигмы для мышления, но также и для известной “операции” соотнесения языка с историей. Оба пытаются ухватить некую чистую историчность. Гуссерль для достижения этой цели предлагает сделать язык как можно более прозрачным, однозначным, ограничить его тем, что способно передаваться или включаться в предание и, следовательно, составляет единственное условие возможной историчности. Действительно, какая-то минимальная читаемость, элемент однозначности или анализируемая двусмысленность должны оказывать сопротивление джойсовской перегрузочной конденсации, чтобы то или иное чтение *начало происходить*, чтобы вступило в силу завещание творения, даже если все это имеет место в тональности “я никогда, по-видимому, не начинал читать”. Например, нечто от смысла *He war*, миновав тысячу и одно значение этого выражения, должно пересечь порог понимаемости, чтобы какая-то история имела место, по крайней мере, если она должна

иметь место и, по крайней мере, если это история творчества. Другая великая парадигма — это Джойс “Поминок по Финнегану”. Он воспроизводит, мобилизует и вавилонизирует асимптотическую тотальность двусмысленного. Он делает это своей темой и одновременно своей операцией. С величайшей возможной синхронией, на огромной скорости, он пытается обнажить мощнейший пласт значений, погребенных в каждом силлабическом фрагменте, расщепляя каждый атом письма, чтобы перегрузить бессознательное всей человеческой памятью: мифологиями, религиями, философией, науками, психоанализом, литературами. И эта операция деконструирует иерархию, которая в том или ином смысле подчиняет эти последние категории той или иной из их числа. Эта обобщенная двусмысленность не переводит один язык на другой, исходя из ядер общего для них смысла<sup>1</sup>. Она говорит на нескольких языках разом, она паразитирует на них, как в нашем примере, *He war*, к которому я сейчас вернусь. Ведь останется еще выяснить вопрос о том, что следует думать о возможности писать на нескольких языках разом.

Когда несколькими годами позже писалась “Фармация Платона”, у меня было чувство, что текст этот без особого труда можно было бы представить как род непрямого, возможно даже рассеянного, прочтения “Поминок по Финнегану”, где между Шемом и Шоном, между *penman*’ом и *postman*’ом, разыгрывается сцена, вплоть до тончайших деталей и с тончайшей иронией имитирующая сцену *фармакона* и разнообразных функций Тота, *th’ other* и т.д. Очевидно, я даже отдаленно не сумел бы воспроизвести тут крайнюю сложность этой сети соотношений. Я должен был ограничиться тем, что в единственном примечании<sup>2</sup> играючи напомнил читателям, что вся “Фармация Платона” в целом, конечно же, как “это скоро поймут”, есть всего лишь “некое прочтение “Поминок по Финнегану”. Одно возможное прочтение среди других. Двойной родительный падеж этого за-

мечания давал понять, что это скромное прочтение было загодя прочитано “Поминками по Финнегану” — в своем кильватере или своем потомстве, — в тот самый миг, когда “Фармация Платона” сама представляла себя в качестве некоей считывающей головки или принципа дешифровки — короче, какого-то другого софтвера — для возможного постижения “Поминок по Финнегану”. Опять эта парадоксальная метонимия: наиболее скромная, наиболее ничтожная часть, по нисходящей линии происходящая от некоторого корпуса, его выродившийся образчик на каком-то другом языке, может предстать пространнее того, что она дает прочесть.

Не буду задерживаться на *Scribble*, как озаглавлено мое введение к “Эссе об иероглифах”, неполном переводе работы Уорбертона<sup>3</sup>, где я постоянно (не только в заглавии и цитатах) отсылаю к *Scribbledehobble, The Ur-workbook for Finnegans Wake* (1961).

Не буду задерживаться и на *Glas*: эта книга также является родом *Wake*, от начала и до конца: длинной процессией,двигающейся двумя колоннами, своеобразной веселой теорией, теорией траура.

Призрачным присутствием Джойса главным образом наполнена “Почтовая открытка”, написанная несколькими годами позже. Надгробная стела Джойса высится в самой середине [первой части книги,] *Envois* (посещение кладбища в Цюрихе). Этот призрак заполняет собой всю книгу, отбрасывает тень решительно на все, на каждую страницу, откуда и *ressentiment* — искреннее или разыгранное, но всегда сымитированное — подписавшегося. Ему доводится доверить свое нетерпение адресату, правоту которого он признал двумя годами ранее, в первых же словах книги (“Да, ты был прав...”):

“...Ты прав также и в отношении Джойса, одного раза хватит. Это обладает такой силой, что в конечном счете ничто этому не может сопротивляться, откуда и чувство легкости, каким бы обманчивым оно ни было. Спраши-

вається, що же он в кінці кінців зробив, цей-то, і що йому двигало. Після нього вже не почати заново, лишається лише опустити завісу, і пускай все вершиться за завесама мови, який нічого з цим поделати не може. Але ось же збіг: для цього семінару по перекладу я відслідкував усі вавилонські натяки в *Finnegans Wake*, а вчора у мене виникло бажання сісти на літак у Цюрих і, забравшись до нього на коліна, прочитати все вслух з самого початку (Вавилон, падіння і фінно-фінікійський мотив, "The fall (bababadalgh [...]). The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan [...] Phall if you but will, rise you must: and none so soon either shall the pharce for the nunce come to a setdown secular phoenish...") і до пасажу про Gigglotte's Hill і Babbyl Masket ближче до кінця, минула "The babblers with their thangas vain have been (confusium hold them!) [...] Who ails tongue coddeau, aspase of dumbillsilly? And they fell upong one another: and themselves they have fallen...", минула "This battering babel allower the door and sidenposts..." і всю цю сторінку вповільню до "Filonis, filoosh! Cherchons la flamme! Fammfamm! Fammfamm!", цей уривок, який ти знаєш краще когось ніж було (р. 164), і де я раптом виявляю "the babbling pumpt of platinism", а також і той, інший, навколо "the turgace of Babel", весь уривок про Анне Лівію Плурабель, частково перекладений, де ти знайдеш абсолютно неслуханні речі; потім також все, сгруппированное навколо "A and aa ab ad abu abiad. A babel men dub gulch of tears" або "And shall not Babel be with Lebab? And he war. And he shall open his mouth and answer: I hear, O Ismael... and he deed..." до "O Loud... Loud... На he hi ho hu. Mummum". Пробігаю по текстові, як говорять актори: по крайній мірі, до "Usque! Usque! Usque! Lignum in... Is the strays world moving mound of what static babel is this, tell us?" (р. 257—258).

В іншому місці, перед надгробним пам'ятником Джойса (р. 161): "Цей ось всіх нас прочитав і обокрав. Уявляю собі, як він дивиться на себе, установленного тут, — очима своїх ревностних поклонників, я полагаю".

Ітак, прочитав і обокрав ізначально. Вся біблійська (scripturale) і поштова сценографія *Finnegans Wake* проигрується заново, починаючи з пари Шем/Шон, *the penman/the postman*, і вповільню до війни навколо вигадки поштової марки і *penny post*, яка виявляється консігнірованою в книзі Джойса (*La carte postale*, р. 151, 155). *Giacomo Joyce*, вкупі з цілим родом Джеймсів, Жаков і Джакомо, сканує всі *Envois*, запечатані під кінець з допомогою *Envois* Джакомо Джойса: "Envois: love me love my umbrella".

"11 августа 1979 [...] Джеймс (двоє, троє), Жак, Джакомо Джойс — твоя підделка (contrefaçon) творить чудеса, цей додаток до invoice'у: "Envois, love me love my umbrella".

[...] Я і забув, в Джакомо теж сім букв, як і в кожному з моїх імен. Люби мою тінь — не мене, її. "Ти мене любиш?" А ти — скажи я" (р. 255).

Але я повторюю, що головним чином *Envois* одержимі саме вавилонським мотивом. І тут ми знову знаходимо те *he war*, до якого я і хотів повернутися в заключення. Якщо дозволите, спочатку я прочту той фрагмент відкритки, в якій згадується *he war*:

"no my love that's my wake. Давеча, говоря тебе обо всіх цих рр (приватна *picture postcard* і *penny post*), спочатку я був вражений тим: попередня оплата встановлює якийсь загальний еквівалент, регулю-

\* Aime mon ombre, elle — non moi. "Tu m'aimes?" Et toi, dis moi. Между *dis* і *moi* умислено пропущена черточка: *dis-moi* следовало б перекласти "скажи мені". В передньому реченні *ombre, elle* обигравает "зонтик" (*umbrella*) Джойса. — Пер.

рующий таксу по размеру и весу *support'a*, а не по числу, содержанию и качеству “меток”, еще в меньшей степени — по тому, что они называют смыслом. Это несправедливо и глупо, это даже варварство, но обладает огромным значением (*portée*). Написал ли ты в письме одно слово или сто, одно слово в сто букв или же сто слов в семь букв, цена одна и та же, это непостижимо, однако принцип этот способен дать объяснение всему. Оставим это. Когда я писал *penny post*, в памяти у меня зашевелилось, что где-то неподалеку должен быть Жан-почтальон (Шон, Джон *the postman*), равно как и его брат-близнец Шем *the penman*. Еще одна пара братьев из серии *pp*, ведущих войну друг с другом, *the penman and the postman*. Писатель, Шем, — наследник Н.С.Е., *Here Comes Everybody*, что на свою собственную идиому я перевожу как “*Ici vient quiconque m'auga en coqps aimé*”. Итак, в течение двух часов я искал *penny post*, и вот она, пожалуйста, — по крайней мере, такая, которую ты однажды мог бы связать со всемогущим “*he war*” (YHWH, объявляющий войну, декретируя рашшеивание (*dichemination*), деконструируя башню, говоря тем, кто хотел сделать себе имя, шемитам (*chemites*), и сделать свой особый язык всеобщим, говоря им “*Babel*”, я именуюсь и вмещаю свое отцовское имя, каковое вы, смешавшись, понимаете как “Смешение”, попытайтесь, очень вас прошу, перевести его; надеюсь, что вы этого не сумеете: такова моя *double bind*), миновав “*his penisolate war*” и “*sosie sesthers*” первой страницы. Так вот же, на странице 307 *Finnegans Wake*: “*Visit to Guinness' Brewery, Clubs, Advantages of the Penny Post, When is a Pun not a Pun?*”. На поле страницы, напротив, курсивом набраны имена, ты знаешь. Вот они: “*Noah. Plato. Horace. Isaac. Tiresias*”. Со следующей страницы — на потом — я подбираю лишь вот это: “*A Place for Everything and Everything in its Place, Is the Pen mightier than the Sword?*”, за чем тянется, к примеру, следующая нить

(р. 211): “*a sunless map of the month, including the sword and stamps, for Shemus O'Shaun the Post...*”. Перечитай продолжение в окрестностях “*Elle-trouve-tout*” и “*Where-is-he?; whatever you like...*” и т.д. Взгляни на них: *Sword/Pen*.

Я только что позвонил тебе, что было невозможно, ты же понял, по телефону следует быть голым. Но в то же время тебе достаточно раздеться, чтобы я увидел себя голым. Наша история — это тоже некое близнецное потомство, процессия *Sosie/sosie*, Атрея/Фиеста, Шема/Шона, *S/p, p/p (penman/postman)*, и метемпсихоз все больше и больше переносит тебя в меня, с другими я — то же, что ты со мной (к лучшему, но также, я это ясно вижу, и к худшему, я проделываю с ними те же трюки). Никогда и никого не имитировал я с такой непреодолимой силой. Я пытаюсь как-то встряхнуться, ведь если я люблю тебя бесконечно тогда я не люблю всего тебя я хочу сказать всех этих твоих обитателей с их маленькими шляпками

уникально каждый раз, что я люблю: по ту сторону всего сущего, ты один — и, стало быть, другой” (р. 154—155).

#### IV

*He war*, стало быть. Стало быть, *he war*. Я говорю, я читаю: стало быть, он был на нескольких языках.

Но как прочитать эти два слова? Два ли их? Больше или меньше? Как их услышать? Как произнести? Как самому высказаться на их счет?

Впрочем, вопрос “как их услышать?” дробится на несколько других. Он отдается эхом по всему тому отрывку, откуда я извлекаю эти два слова с неоправданным насилием, которое навязывает нам ситуация, недостаток нашего времени. Как их услышать? Все кругом говорят об ухе, на ухо: что означает говорить, но, главное, что означает слушать, т.е. напрячь слух (*e*,

*ar, he, ar, ear, hear*) и повиноваться возвышающему голос отцу, говорящему громко господину (*Lord, loud*). То, что возносится столь высоко, есть хвала (*laud*). Это аудиофоническое измерение божественного закона и его возвышенной приподнятости возвещается в английской силлабизации *he(w)ar*, оно удваивается в *w* и рассеивается, по семе и по форме, по всей этой странице<sup>4</sup>. “And...” и “And he war...” имитируют библейское письмо. Я зачитываю очень громким голосом:

“And let Nek Nekulon extol Mak Makal and let him say unto him: Immi ammi Semmi. And shall not Babel be with Lebab? And he war. And he shall open his mouth and answer: I hear, O Ismael, how they laud is only as my loud is one. If Nekulon shall be havonfalled surely Makal haven heavens. Go to, let us extell Makal, yea, let us exceedingly extell. Though you have lien among your posspots my excellency is over Ismael. Great is him whom is over Ismael and he shall mekanek of Mak Nakulon. And he deed.

Uplouderamainagain!

For the Clearer of the Air from on high has spoken in tumbuldum tambaldam to his tembledim tombaldoom worrild and, moguphonoised by that phonemanon, the unhappitents of the earth have terrerumbled from fimament unto fundament and from tweedledeedums down to twiddledeedees.

Loud, hear us!

Loud, graciously hear us!

Now have thy children entered into their habitations. And nationglad, camp meeting over, to shin it, Gov be thanked! Thou hast closed the portals of the habitations of thy children and thou hast set thy guards thereby, even Garda Didymus and Garda Domas, that thy children may read in the book of the opening of the mind to light and err not in the darkness which is the afterthought of thy nomatter bu the guardianship of those guards which are thy

bodemen, the cheeryboyum chirryboth with the kerrybommers in their krubeems, Pray-your-Prayers Timothy and Back-to-Bunk Tom.

Till tree from tree, tree among trees, tree over tree become stone to stone, stone between stones, stone under stone for ever.

O Loud, hear the wee beseech of thees of each of these they unlitten ones! Grant sleep in hour's time, O Loud!

That they take no chill. That they do ming no merder. That they shall not gomeet madhowiatrees.

Loud, heap miseries upon us yet entwine our arts with laughters low!

Ha he hi ho hu.

Mummum.”

(258.11—259.10)

Оставим в стороне многочисленные скрещивающиеся мотивы, аккумулярованные или сконденсированные в непосредственном контексте *he war* (падение-*Byfall*, падающий занавес, *the curtain drops*, аплодисменты — *Uploud, Uplouderamainagain*, следом за *Gotterdämerung-gttrdmrng*, р. 257—258, двойник — *Didyme* и *Thomas, Garda Didymus* и *Garda Domas*, два полицейских, вездесущий фантом Вико, молитва детей и т.д.), и ограничимся, если можно так сказать, тем, что проходит через голос и феномен, феномен как фонему. Слышите ли вы “phonemaon” в середине этого отрывка?

Он с предельной концентрацией отражает всю вавилонскую авантюру книги, или, как можно было бы сказать, ее вавилонскую изнанку: “*And shall not Babel be with Lebab?*”. Этот палиндром опрокидывает Вавилонскую башню. Он говорит также и о книге<sup>5</sup>.

Несколько примеров среди прочих:

“The babbelers with their thangas vain have been (confusium hold them!) they were and went; thigging thugs were and houhnhymn songtoms were and comely

norgels were and pollyfool fiansees. [...] And they fell upon one another: and themselves they have fallen" (15.12—19); или еще: "and we list, as she bibs us, by the waters of babalong" (103.10—11), "the babbling pumpt of platinism" (164.11), "the turrace of Babel" (199.31), "Is the strays world moving mound or what static babel is this, tell us?" (499.33—34), "to my reputation on Babbyl Masket for daughters-in-trade being lightly clad" (532.24—26) и т.д.

Местность, непосредственно окружающая *he war*, переносит нас, — если наше присутствие там или, вообще, само это место возможны, — в Вавилон. Это — тот момент, когда Яхве объявляет войну, *he war* (размен конечного R и соединенного H в горловине анаграммы), он наказывает Шем — тех, кто, согласно Книге Бытия, объявляет свое намерение построить башню, чтобы сделать себе имя. Они носят имя имени (*Shem*). И Господь, Всевышний, да будет он благословен (*Lord, loud, laud*), объявляет им войну (*war*), прерывая строительство башни. Он деконструирует, произнося вокабулу по своему выбору, имя смещения (*bavel*), которое в результате путаницы (*confusion*) на слух могло быть смешано с каким-то словом, действительно означающим "смещение". Как только эта война объявлена, он был ею (*war*), сам по себе будучи неким актом войны, состоящим в объявлении, как он это сделал, что Он был тем (Тем), кем он был (*war*). Бог огня назначает Шем необходимый, роковой и невозможный перевод своего имени, той вокабулы, которой он подписывает свой акт войны, самого себя. Палиндром ("And shall not Babel be with Lebab?") опрокидывает башню, но в то же время играет со смыслом и буквой, смыслом бытия и буквами бытия, "бытия" (*be, eb, baBEL, IEBab*), как и со смыс-

лом и буквой имени Бога, EL, LE. Имена отца (*Dad, Bab*), кроме того, рассеяны по той же самой странице вместе с именем Господа (*Lord*) и какого-то англосаксонского бога (*Go to* — дважды, *Gov*), который, к тому же, в другом месте может растянуться, превратившись в *governor* и козла отпущения (*scapegoat*).

Этот акт войны не обязательно есть нечто иное, нежели избрание, акт любви или даже союз, завет. Именно здесь нам следовало бы перечитать удивительные страницы вокруг этой "*paleoparisien schola of tinkers and spranglers who say I'm wrong parseequeue...*". Мы нашли бы тут вот что: "*for aught I care for the contrary, the all is where in love as war and the plane where...*" (151.36—152.1). Как и в *Le soleil placé en abîme* Понжа, рыжая шляха оказывается неподалеку от отца, сливаясь с ним в единое целое в его собственной постели, "*In my Lord's Bed by One Whore...*" (105.34). Это — из того огромного каталога, который открывается словами "Thus we hear of..." (104.5). Но тут я прерываю свою реконструкцию.

Итак, что же происходит, когда пытаются перевести это *he war*? Невозможно не испытывать желания сделать это, желания неистового, и чтение с самого первого своего движения как раз и состоит в попытке наметить такой перевод. *He war* призывает перевод, предписывает и одновременно запрещает переложение на другой язык. Измени меня — в тебя самого — и, главное, не касайся меня, читай и не читай, скажи и не скажи иначе то, что сказал я и что будет изначально: в двух словах, то, что было. Завет и *double bind*. Ведь *he war* говорит также и о незаменимости того события, которым оно является. Оно есть то, что оно есть, неизменное также и потому, что уже было, это такое прошлое, которого не достигает никакой зов и которое, прежде чем быть и быть присутствующим, настоящим — было. Вот объявленная война. Прежде чем быть, т.е. быть каким-то настоящим, это было, был (*fut*) Он, *fuit*, покой-

\* Le sens et la lettre, le sens de l'être et les lettres de l'être, de "être"; Деррида сам обыгрывает здесь омофонию lettre(s): l'être. — Пер.

ный Бог огня ревнивый бог [feu le Dieu de feu le dieu jaloux]<sup>6</sup>. И этот призыв к переводу отвергает вас: ты меня не переведешь. Что, возможно, смогут перевести в запрет, наложенный на перевод (как “репрезентацию”, “образ”, “изваяние”, “идола”, “имитацию” — все эти неадекватные переводы “*temunah*”)<sup>7</sup>. Непосредственно вслед за этим наступает миг, когда YHWH сам себя называет (“Я, YHWH, твой Элохим...”). Закон, выражающийся в перформативном измерении, есть, таким образом, также и запрет самого принципа перевода, запрет в принципе перевода, в качестве одного и того же опыта языка, языка уникального постольку, поскольку Бог уникален. И трансгрессия, именно как невозможная, состоит в том, чтобы перевести *это самое*. А также в том, чтобы извратить в описание, в констатацию (*he war*) в третьем лице то, что было перформативом в первом лице: перформатив первого лица, или, точнее, первого слова.

## V

Что происходит, когда пытаются перевести *he war*?  
Ничего, все.

Помимо непомерных трудностей, остается один существенный предел. Трудности: возможно ли заставить услышать (именно *hear*) все семантические, фонические, графические виртуальности, сообщающиеся с *he war* в целокупности книги и в иных местах? Существенный предел повторяет Вавель, акт объявленной — но не объявленной — войны, который вновь запечатлевает Джойс. Предел этот имеет отношение к прививке (*greffe*) одного языка на тело другого, причем никакой побег (*gejet*) здесь невозможен.

В двух словах, каждое из которых изображает голову, главное (*le capital*) — или, если угодно, главный член предложения: подлежащее, сказуемое.

Вообразите себе самые мощные и самые изощренные переводящие машины, самые компетентные переводче-

ские команды. Самый успех их может иметь лишь форму неудачи. Если бы даже (но гипотеза эта неправдоподобна) они перевели все, они одновременно потерпели бы неудачу в том, чтобы перевести множественность языков — и сохранить в переводе чужеродное. Они изгладили бы следующий простой факт: множественность идиом (не только смыслов, но идиом) должна была загодя структурировать то событие письма, которое теперь составляет закон. Оно изначально составляет закон *на свой собственный счет*. Это было, оно было написано *одновременно* по-английски и по-немецки. Два слова в одном, *war*, а следовательно — некое двойственное имя существительное, двойственный глагол, имя и глагол, которые были в начале. Но они разделяются в начале, они делят начало. *War* — это имя в английском, глагол в немецком, оно напоминает прилагательное в этом последнем языке (*wahr*), и истина этой множественности возвращается от определений (глагол этот есть также и некое определение: кто он? — тот, кто был) к подлежащему, субъекту, *he*, который оказывается разделенным этим *war* с самого начала.

В начале было различие — вот что происходит, вот что уже имело место, *там*, вот что было, когда речь (*langage*) была актом, а язык (*langue*) — письмом. Там, где пребывало оно, был *Он*.

Немецкое *war* будет изначально истинным (*wahr*) лишь при объявлении войны по-английски. При ведении против него войны в английском. Война, существенность которой, по сути, не преуменьшается оттого, что она является братоубийственной. *Факт* множественности языков, то, что *было сделано* фактом смешения языков, уже нельзя привести посредством перевода назад в какой-то один язык или даже свести (сейчас я к этому подойду) к языку как таковому (*la langue*).

Переводить *he war* в систему одного какого-то языка<sup>8</sup> означает изглаживать событие метки: не только *того*, что при этом сказывается, но также его сказывание

и запись, которые в нашем случае образуют также и существенное содержание сказанного. Это означает изглаживать метку его закона и закон этой метки. Общепринятое понимание перевода все еще регулируется в соответствии с принципом *дважды один*: операцией перехода от одного языка к другому, — причем каждый из них образует некий организм или систему, строгая цельность которых остается на уровне исходного допущения, как и цельность того или иного собственного тела. Перевести вавилонизм, сочетающий в себе по меньшей мере два языка, — это потребовало бы такого эквивалента, который восстановил бы не только все семантические и формальные потенции гапакса *he war*, но и множественность языков внутри него, *суть* этого события, на деле — уже самого его числа, его числовой и ритмической сущности: единое, различающееся в себе и от себя, в саморазличае [à la différence de soi], как сказал бы Гераклит, если бы говорил по-французски.

Попытаться всегда можно. Переводить должно. Разве не этим я здесь занимаюсь? Да, но здесь необходимо больше двух слов. Стало быть, я не перевожу: я перевожу, не переводя. И не только *Finnegans Wake* напоминает какую-то слишком мощную счетную машину, чрезмерно мощную и несоизмеримую с любой мыслимой сегодня переводящей машиной: речь здесь идет уже о самом том событии, которое книга эта переводит, имитирует, *повторяет*, о том акте войны, перед которым *Finnegans Wake* изначально предстанет. Событие это *было*, оно останется неизгладимым, но мы не можем делать ничего иного, как изглаживать его. И то, что было в начале, — это как раз оно и есть, эта драма, это “действие”, которое можно лишь изглаживать, *потому что* оно неизгладимо. Не какое-то событие, характер которого остается двойственным, сочетая в себе изглаживаемость и неизглаживаемость. Сама эта двойственность, эта война, бушующая в недрах такого “действия”, которое есть некий языковой акт, или, точнее

(как мы сейчас *увидим*), акт письма, — вот само событие, каковым оно поистине было: война, сущность войны. Не Бог войны, но война в Боге, война ради Бога, война *во* имя Бога, — которая воспламеняется в имени Бога, как пожар в лесу. Нет никакой войны без имени Бога и никакого Бога без войны. То есть (смотрите выше) без любви. Вы можете перевести войну как любовь, в тексте это есть.

Вот уже некоторое время я говорю громко (рпопосе).

Произнося *he war*, я доверяюсь следующей столь часто поминаемой истине: в этой книге, в событии, произнанном смешением языков, множественность остается подчиненной одному доминирующему языку, и язык этот — английский. Но вот, несмотря на необходимость “фонетизировать”, несмотря на призыв этой книги к громкому голосу (*loud*), к песне и тембру, нечто существенное в ней ускользает от понимания и слуха — понимайте под этим некое графическое и буквальное (в буквальном смысле буквальное) измерение, некий мутизм, который никогда не следует обходить молчанием. Мы не сумели бы экономизировать его. Не считаясь с ним, мы не сумели бы читать эту книгу.

Действительно, вавилонское смешение английского *war* и *war* немецкого на слух может лишь исчезнуть — четко определив себя. Приходится выбирать, и это всегда все та же драма. Смешение изглаживается — в различии; а вместе со смешением изглаживается и различие — когда оно произносится вслух. Мы вынуждены *высказать* его *либо* по-английски, *либо* по-немецки. Следовательно, его нельзя воспринять как таковое на слух, ухом. Ни даже только лишь на глаз. Смешение в различии требует пространства *между* глазом и ухом, такого фонетического письма, которое индуцирует произнесение вслух видимого глазу знака, но в то же время сопротивляется его чистому изглаживанию в голосе. В данном случае эффект смешения сохраняется благо-

даря гомографии (*war* как английское и немецкое слово). Она укрывает вавилонизм — играющий, таким образом, между речью и письмом. Англосаксонская коммерция, обмен товарами (*Ware*) в павильоне/ушной раковине (*ravillon*) истины во время войны, во имя Бога, в имени Бога. Все это должно проходить через некие акты письма. Событие привязывается к разбивке (*espacement*) своего архива. Без него оно не имело бы места: требуется распределение по буквам и по странице. Изгладить этот полиграфический набор, приглушить графическую перкуссию, отодвинуть на задний план разбивку, т.е. делимость буквы, — и здесь я подчеркиваю неслышимое, ее *divisibilité*, — означало бы все еще воссваивать (*réapproprié*) *Finnegans Wake* в какое-то одноязычие, подчинять его гегемонии какого-то одного языка. Эта гегемония остается, конечно же, неоспоримой, но закон ее предстает перед нами отныне как таковой, манифестируясь в ходе войны (*war*), путем которой английский пытается изгладить другой язык так, что другие идиомы подвергаются доместикации, неокolonизации, предлагаются для чтения с какого-то одного угла зрения. Что никогда не было столь истинным. Сегодня.

Но необходимо вычитывать и сопротивление этому *commonwealth*. Оно не только произносится вслух, но, главное, пишется против него. Против Него. И это именно то, что происходит. Между островками языков, пересекая каждый из них. Ирландия и Англия могли бы послужить здесь не более чем эмблемами. Что имеет значение, так это контаминация языка-господина тем языком, который, по его утверждению, он покоряет себе и которому он объявил войну. Он замыкается тогда в такой *double bind*, от которой изначально не ускользнет и сам YHWH. Если нельзя петь одновременно на немецком и английском, то и графия, со своей стороны, сохраняет полиглотизм, ввергая язык в опасность.

*He war* — подпись Бога. Даруя закон — и язык, т.е. языки, он объявил войну. Установление закона, учреждение языков не предполагает своим условием никакого права, даже если это изначальное насилие оправдывается необходимостью положить конец войне, преобразить ее, как сказал бы Кант, в конфликт, т.е. подчинить возможности третейского судейства. Это изначальное назначение (*assignation*) закона не является ни мнимой брутальностью природы или животного, ни манифестацией права. Закон еще не является этим — и уже никогда больше этим не будет.

*He war*: в качестве цитаты подпись эта заново проигрывает в *Finnegans Wake* всю память мира; можно лишь цитировать — “упоминать”, как сказали бы теоретики *speech acts*, скорее чем “употреблять”, — это “я”, которое в результате превращается в “он” — цитируемое местоимение, скорее чем “реальный” субъект, на которого направлена прямая ссылка. “He”, а не “she”: тот, кто был им, объявляя войну, по факту развернутой им войны. Прежде войны не было никакого *него*. Он резонирует, дает услышать, артикулирует и заставляет слушать себя до самого конца — в противоположность *Mumtum*, замыкающему отрывок, последнему шепоту, неартикулированной материнской силлабизации, роняемой настолько близко, насколько это только возможно, от “тсс” (*chut*) или падения (*chute*), каденции, следующей за последней вокализацией, серией придыхательных гласных, теряющих дыхание голосов:

*Ha he hi ho hu*  
*Mumtum*

Это последние слова, и это даже уже не слова больше, но последнее слово отрывка. В серии гласных, перекликающихся с известным IOU “Улисса” (*I owe you*), прочтение которого *должно бы*, но не может ликвидировать тут свою задолженность, мы вновь находим *he* — всего лишь вторым в серии всеобщей тохувабоху. А если мы

перевернем страницу, то после довольно просторного пробела найдем начало главы 2 (Книга II).

Здесь я ограничиваюсь тем, что даю прочесть и зазвучать:

As we there are where are we are we there UNDE ET UBI  
from tomtittot to tee tootomtotalitarian. Tea (260.01.03.)  
tea too oo

Конечное *Mumtum*, материнский слог, или обращенное к матери восклицание ребенка, при желании можно было бы соотнести с конечным *da* “Уллиса”, тем *da*, которое называют женским: *da* миссис Блум, ALP или все равно какой “*wee*” *girl*, как это уже было отмечено: Евы, Марии, Исиды и т.д. Великая Мать со стороны реки, времени, гласной и жизни. Отец со стороны закона, творения, согласной и падения: со стороны войны. В книге Уильяма Йорка Тиндала о *Finnegans Wake* я натолкнулся на предложение, в котором слово *hill* более или менее невинно играет с личным местоимением — третьего лица мужского рода в нашем языке: *il*. Не говоря уж, — как это только что было сделано, — об острове, *ile*, а также о шлюхе, *whore*: “As he [HCE] is the hill in Joyce’s familial geography, so she is the river [...] This “wee” (or *oui*) girl is Eve, Mary, Isis, any woman you can think of, and a *poule* — at once a riverpool, a whore, and a little hen”.

Что же такое я говорил? Ах да: “я не уверен, что люблю Джойса... Я не уверен, что он любим... кроме тех случаев, когда он смеется... он смеется всегда... все тогда разыгрывается в различии между несколькими тональностями смеха...”

Вот что я поначалу предложил вашему вниманию. Вопрос тогда можно поставить так: почему смех пронизывает всю тотальность опыта, соотносящего нас с *Finnegans Wake*? Почему не дает он свести себя к любой из других модальностей, восприятий, эмоций, какими бы ни были их богатство, их гетерогенность, их сверхоп-

ределенность? Чему это письмо учит нас о сущности смеха, когда оно порой смеется над сущностью, на рубежах исчислимого и неисчислимого? И когда тотальность исчислимого обыгрывается и расстраивается таким письмом, о котором больше нельзя решить, вычисляет ли оно еще, вычисляет ли больше и лучше или же выходит за пределы самого строя и экономии какого-то вычисления или даже неразрешимости (*l’indécidable*), которая все еще была бы гомогенной миру вычисления и расчета? Известное качество смеха могло бы наделять чем-то вроде аффекта это потусторонье (*set au-delà*) расчета и всей вычислимой литературы. Слово *аффект* оказалось бы тогда все еще неопределенным, неким X, не определенным ничем, за исключением того, что выставило бы в нем напоказ всю изображаемую субъектом активность, направленную на установление и поддержание своей власти и манипулирование тем, что дается по ту сторону расчета, даже прежде всякого проекта, всякого означивания (*signifiante*).

Может быть, вот именно может быть, что как раз это качество смеха, и никакое другое, и звучит — очень громко, очень тихо, очень низко, я уж и не знаю как — сквозь слезы молитвы (почему это нельзя смеяться во время молитвы?), той, что непосредственно предшествует конечному *Ha he hi ho hu*:

“*Loud, hear miseries upon us yet entwine our arts with laughters low*<sup>10</sup>”.

Тихо, совсем тихо, — сгибаясь в три погибели, лишь бы приглушить свой смех, — высмеять подпись, подписать смехом эту подпись, унять безумный смех, которым давится и терзается имя собственное, шепотом молитвы простить Богу, попросив его позволить нам произвести жест прощения и дарения согласно правилам искусства, искусства смеяться.

В начале было то злопамятство, о котором я говорил раньше. Всегда возможное по отношению к Джойсу. Но оно равнозначно разглядыванию в перевернутую под-

зорную трубу мести Джойса по отношению к Богу Бавеля. Тому мстительному Богу, от которого Спиноза в “Трактате о богословско-политических авторитетах” так и не отходит: Бог будто бы даровал законы, чтобы отомстить за себя! Но Бог этот уже истязал собственную подпись. Он был им, этим истязанием: априорным *ressentiment* по отношению к любому возможному переводу; я приказываю и запрещаю тебе переводить меня, касаться моего имени, давать его вокализации какое-либо тело письма.

Этой-то двойственной заповедью он и подписывается. Эта подпись не приходит после закона, она есть разделенный акт закона: реванш, *ressentiment*, репрессалии, требование отдать назад дарованное как подпись. Но также и как дар, дар языков. И Бог позволяет возносить себе молитву, он снисходит и пригибается (*Loud/low*). Молитва и смех, быть может, отпускают зло подписи, акт войны, с которого все изначально начнется. Это — искусство, искусство Джойса, место, отданное для того, чтобы подпись эта составила творение.

*He war* — это некая роспись (*contresignature*): она подтверждает и противоречит, она изглаживает, подписываясь снизу подписи. Она говорит “мы” и “да” в конечном счете Отцу, или Господу, который возносит свой голос — лишь ему это подобает, — но оставляет здесь последнее слово за женщиной, которая в свою очередь изначально скажет *мы* и *да*.

Боже, росписью запечатленный, Боже, ты, что подписываешься в нас собою, дай нам смех наш насущный, *аминь, sic, si, oc, oil*.

#### Примечания автора

1. *Introduction à L'origine de la géométrie* (Husserl), Paris, PUF, 1962, p. 104 и далее.

2. *La dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 99, прим. 17.

3. Paris, Aubier, 1977.

4. Вместе со смыслом *война* (*war*), указанием на обращение к немецкому и т.д., это аудиофоническое измерение *he war* есть одна из

множества вещей, которые принужден обойти молчанием весьма, впрочем, достойный перевод Лаверня — который был мне неизвестен на момент этой конференции. “*And he war*” передано как “*Et il en fut ainsi*” (p. 278)! Но давайте не наговаривать лишнего на переводы, особенно на этот.

5. Филипп Лавернь напоминает нам два ирландских слова: *leaba*, “постель”, и *leabhar*, “книга”.

6. Игрой самого серьезного толка оказалась бы попытка поглотить в этом пункте весь “Трактат о богословско-политических авторитетах” [Спинозы. — Пер.], признать в нем текст, который разом крупнее и меньше *Finnegans Wake*, — урну и клеточку. Доказательство могло бы начаться с любой точки обоих текстов, например здесь: “Но так как от буквального смысла должно отходить как можно меньше, то поэтому должно исследовать прежде, допускает ли это единичное положение: *Бог есть огонь* (*Deus est ignis*) иной смысл, кроме буквального [...] Но так как слово “огонь” употребляется также в смысле гнева и ревности (см. Иова, гл. 31, ст. 12), то положения Моисея здесь легко согласуются, и мы законно заключаем, что эти два положения *Бог есть огонь* и *Бог ревнив* (*zelotypus*), суть одно и то же положение. [...] по справедливости должно заключить, что Моисей верил в существование в Боге ревности или по крайней мере хотел учить сему, сколько бы нам ни думалось, что это положение противоречит разуму” (гл. VII, пер. М.Лопаткина, слегка измененный).

7. Cp. Michaël Govrin, *Jewish rituals as a genre of sacred theatre*, in: *Conservative Judaism*, New York, 36 (3), 1983.

8. Как это только что попытались сделать по-французски: “*Et il en fut ainsi!*” А это уже не война.

9. William York Tindall, *A Reader's Guide to “Finnegans Wake”*, London, 1969, p. 4.

10. Не знаю, можно ли переводить “*laughters low*” как “*sourire discret*”, как это делает Лавернь. Но вот как перевести, например, противопоставление первого и последнего слова молитвы, *Loud/low?* И следует ли переводить? Каким критериям довериться для решения того, что вот здесь переводить следует, — хотя бы попытаться, — а вон там — нет? Другой пример: нужно или нет переводить *Ha he hi ho hu*, где *he* есть также омофон, или омоним, некоего “истинного” слова языка? И которое, стало быть, существует: *he war*. Но не приходит ли вопрос “нужно ли переводить?” всегда слишком поздно? Он не может быть объектом взвешенного решения. Перевод начался вместе с первым чтением и даже — вот тезис этих двух слов — прежде чтения. Нет ничего, кроме письма в процессе перевода, о чем говорит нам Книга Бытия. А Вавилон — это также и различия высоты: как в голосе (*loud/low*), так и в пространстве. Вознесение башни прерывается этим *he war*: “Идем! Спустимся! Смешаем их губы, человек не поймет больше губы ближнего своего” (11, 7—8, с нового французского перевода А.Шураки).

## Алексей Гараджа

### Вавилонское столпотворение

“На всей земле был один язык и одно наречие. Двинувшись с востока, они [сыновья Симовы. — А.Г.] нашли в земле Сеннар равнину и поселились там... И сказали они: построим себе город и башню, высотой до небес, и сделаем себе имя, прежде нежели рассеемся по лицу всей земли. И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот, один народ и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать; сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город (и башню). Посему дано ему имя: Вавилон, ибо там смешал Господь язык всей земли, и оттуда рассеял их Господь по всей земле.”

Комментируя этот библейский нарратив (Быт. 11, 1—2, 4—9), Жак Деррида пишет: “желание “сделать себе имя”... У Платона, да, но прежде всего я имею в виду желание того — или тех, — кто в качестве имени собственного носил нарицательное имя “имени”, или “славного имени”: Шем. Приступая к строительству Бавельской башни, сыновья Шема сказали: “Сделаем себе имя”. В этой истории часто оставляют без внимания, помимо по сути своей неразрешимой проблемы пе-

ревода (имя собственное принадлежит и не принадлежит к языку), ее глубинный смысл: войну за имя собственное между YHWH и сыновьями Шема. Последние хотят навязать свое имя (имени) и свой особый язык (свою губу, как справедливо переводит Шураки, и это — Safah, имя моей матери и моего деда по матери, которое я обыграл в “Рассеянии”), а он — он деконструирует их башню (“Идем! Спустимся! Смешаем там их губы, человек не поймет больше губы ближнего своего”), он их рашшеивает (*dischemine*), навязывая свое собственное имя (“он возгласил свое имя: Бавель, Смешение”: отметить замешательство переводчика, обязанного обыграть два имени, одно из которых собственное, другое — нарицательное, и добавить это второе, добавить ему заглавную букву, обязанного перевести путано, — что и требовалось доказать, — некое двусмысленное имя собственное, подразумевавшее “путаницу” и “смешение” лишь в силу путаной ассоциации внутри языка). Своим деконструктивным жестом YHWH одновременно требует и запрещает, чтобы его имя собственное было понято в языке, предписывает и перечеркивает перевод, обрекает на перевод — невозможный и необходимый. И если эта *double bind* захватывает прежде всего YHWH, если каждый раз, когда эта *double bind* имеется в структуре имени собственного, имеется и “Бог”, имя Бога... ну да ладно, предоставляю тебе проследить дальше письмо (*écriture*) имени собственного, можешь переслать его дальше, письмо *penman*'а Шема, которое без конца доверяется обходным путям и блужданиям Шона-*postman*'а, его брата” (*La Carte Postale*. P., 1980, p. 179).

К теме — или сцене — Вавилонского столпотворения Деррида возвращается в статье “Вокруг Вавилонских башен” (1985). Сцена столпотворения не просто описывается, но некоторым образом воспроизводится: тексты Деррида всегда подвешены в каком-то немыслимом пространстве между констативным и перформа-

тивным измерениями языка. Так, читая о смешении языков и замешательстве строителей башни, мы сами тотчас же приходим в немалое замешательство: давая свою интерпретацию события, приведшего к столпотворению, Деррида не только не исправляет ложную этимологию имени Babel (Баб Эл, т.е. “Врата бога”, истолковывается в Библии как ba-bel, “в ней (т.е. городе) смешал”), но и дополняет ее другой ложной этимологией — вольтеровской (“Отец-Бог”, т.е., применительно к городу, “Град Божий”). Все еще больше запутывается, если учесть, что местоимение “свое” во фразе “он возгласил свое имя” Деррида относит к Богу (это — “имя Бога-отца”, по крайней мере избранное им для города), тогда как в еврейском тексте совершенно недвусмысленно говорится о “ее (города) имени”: двусмысленность французского “son” позволяет ему это. Но что — “это”? Совершает ли здесь Деррида сознательную подтасовку, подлаживая библейский текст под нужды своей интерпретации, или же ссылается на половое различие в Боге, в “имени Бога”? Мы не можем этого решить: мы в замешательстве.

“Давая свое имя, давая все имена, отец стоит у истока языка (langage), и власть эта по праву принадлежит Богу-отцу. И имя Бога оказывается именем этого истока языков (langues). Но это также и тот Бог, который, движимый гневом (подобно Богу Бёме или Гегеля — тому, что выходит из себя, определяет себя в своей конечности и таким образом производит историю), аннулирует дар языков или по меньшей мере запутывает и замутняет его, сеет смешение среди своих сыновей и отравляет этот подарок (Gift-gift). Это — тоже исток языков, множественности идиом, иначе говоря того, что обычно называют родными (материнскими) языками” (Psyché. P., 1987, p. 205). Еще один намек на половое различие, отмечающее фигуру, которая стоит у истока языка. Деррида стремится подчеркнуть женский аспект Другого — персонификации символического строя (откуда мы за-

имствуем свой язык) у Лакана. Он делает это, прочитывая Вавилонскую сцену как сцену ревности, а ведь от Фрейда мы знаем, что зависть и ревность — *ressentiment* на языке Ницше — играют большую роль в душевной жизни женщины, чем мужчины, восходя в конечном счете к “зависти к пенису”. Впрочем, в той же “Лекции о женственности” (33-ей) основатель психоанализа приводит и другой источник ревности: материнское молоко. Деррида обращает внимание на это место: “лекция о женственности... ставит проблему фармакона в галактических терминах. “С отнятием от груди связан, вероятно, и страх перед отравлением. Яд — это пища, которая делает больным”. Молоко — яд против яда — рассматривается также и как источник ревности. Что сводится к следующему вопросу: откуда такой избыток рвения вокруг подписи (signature)? Можно ли ревновать к чему-то еще, кроме подписи (seing)?” (Glas. P., 1974, p. 83b). “Фармакон” — это лекарство-отрава, платоновский образ письма, разобранный в “Фармации Платона”. “В галактических терминах” — потому что греческое *gala* — это “молоко” (образующее Млечный Путь), но также — в переносном, “несобственном” смысле — чистая, легко усвояемая и неподдельная истина, начатки христианского учения, “слова Божия” (ср. 1 Пет. 2, 2; 1 Кор. 3, 2; Евр. 5, 12—14). Французское *lait* — это также омоним *legs*, что означает “отказ (анное) по завещанию”, так что “чистое словесное молоко” (1 Пет. 2, 2) — это не только Новый Завет, но и любой завет вообще, хотя чистота его и ставится Деррида под вопрос: мы только что прочли о том, как отравляется дар (материнских) языков. Отравляется ревностью к источнику “словесного молока”: материнскому лону (sein), иначе говоря, “подписи” (seing: устаревший синоним signature). Но кто ревнует и чья это подпись? Очевидно, это одно и то же лицо.

Говоря о даре, завете, одолжении и т.д., Деррида всегда имеет в виду *текст*, творение (литературное или любое другое — например, столпотворение), “ав-

тор” которого — творец или Творец — выставляет при этом на кон свое имя, тем или иным образом распоряжаясь своей подписью. Если это абсолютный дар, не требующий никакого признания и не вводящий одариваемого в долг, то даритель не испытывает никакой ревности к собственной подписи под подарком, не стремится удержать ее любой ценой: напротив, любыми средствами стремится распылить, рассеять ее по тексту, всецело отдавая в дар свое имя собственное — которое перестает быть “собственным”, лишается “свойства” (le propre) в этом экспроприирующем движении “отсвоения” и самоотдачи другому. Этот другой, которому адресуется подобный дар, может быть и каким-нибудь alter ego дарителя, однако его инаковость должна быть абсолютной: в противном случае дар кружным путем возвращается к дарителю (в качестве долга, воздаваемого его имени), включаясь в движение “воссвоения”. Вместо того, чтобы предоставить “читателю” (наследнику, которому отписано имущество, сыну, которому подарена жизнь, любовнику, которому дарится любовь, и т.д.) проставить под “текстом” свою “роспись” (contresignature), контрассигнировав его своей инаковостью, “автор” в этом случае, движимый собственническим инстинктом — точнее, “влечением свойства”, стоящим над влечениями жизни и смерти, — захлестывает петлю своей подписи вокруг своего дара — вокруг собственной инаковости — и тянет его к себе, своему имени. Дар перестает быть даром. Произведенный таким “автором” текст — паутина. Ревность лишает его возможности дарить — и, конечно же, получать дары. Он стремится присвоить все, даже собственную смерть. Ведь смерть, как и жизнь, может быть даром. Смерть дарится, Бытие дарится (es gibt Sein). Разумеется, говорить об “авторе” и “читателе”, отправителе и получателе дара, точно это какие-то сознающие и присутствующие инстанции, руководствующие сознательными намерениями в отношении “текста”,

было бы крайним упрощением. Дар и дарение, составляющие процесс “освоения” (appropriation), т.е. неразрешимого движения “свойства”, колеблющегося между “присвоением” и “отсвоением” (Ereignis/Enteignis), не относятся ни к какому существу — субъекту или объекту — и не могут мыслиться внутри Бытия, внутри горизонта или исходя из смысла Бытия, истины. Мы пошли на это упрощение, чтобы показать, почему Деррида говорит о *подписи* (seing, sein, добавим теперь сюда и Sein).

Но мы возвращаемся к своему вопросу: кто все-таки дарит/ревнует и чья это подпись/грудь? В “Шпорах”, где Деррида анализирует “женский вопрос” в текстах Ницше, дар называется “существенным предикатом женщины” и описывается через “неразрешимое колебание отдавания-себя/выдавания-себя-за, дарения/принятия, позволения-взять/присвоения, имеющее издержку отравы” (“Философские науки”, 1991, N 3, с. 120). Итак, дарит женщина. Но какая именно? В текстах Ницше Деррида показывает *три* “типа” женщины: “кастрированную” (традиционная фигура), “фаллическую/кастрирующую” (не выходящую за рамки фаллоцентризма) и “утверждающую”, т.е. говорящую *да, да*, подобно Молли Блум. (Мы еще практически ничего не сказали о Джойсе, но перед вами текст “Два слова для Джойса”, да, да.) Всеми этими женщинами был сам Ницше — подобно любому другому “автору текстов”. Богу, например. Такой “автор” выступает фаллической матерью, ткущей паутину текста паучихой-“тарантулой”, как сказал бы Ницше, олицетворением ressentiment.

Ведь Бог ревнив: он не только запрещает поклонение кумирам других богов, но и угрожает наказанием тем, кто вообще отважится сотворить себе кумира: “да не будет у тебя других богов пред лицом Моим. Не делай себе кумира и никакого изображения... Не производи имени Господа, Бога твоего, напрасно” (Исх. 20,

3—4, 7). “Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь на (горе) Хориве из среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину... Берегитесь, чтобы не забыть вам завета Господа, Бога вашего, который Он поставил с вами, и чтобы не делать себе кумиров, изображающих что-либо, как повелел тебе Господь, Бог твой; ибо Господь, Бог твой, есть *огнь поядающий*, *Бог ревнитель*. Если же... сделаете изваяние, ... то рассеет вас Господь” (Втор. 15—16, 23—25, 27). Ревниво утаивая себя от всякой манифестации, предполагающей изображение, репрезентацию, автономизию, утрату его именем своей “собственности”, налагая запрет на всякую субституцию, замещение, эрзац, Бог одновременно обрекает нас на перевод своего непереводаемого имени: такова *double bind*, раздирающая его имя, как и любое другое имя собственное. Деррида показывает, со ссылкой на Спинозу, что “огнь поядающий” — это не просто метафора ревности Бога: само появление метафоры огня вызвано движением божественной ревности — божественного огня, если угодно. В другом месте, после тщательного анализа ревнивого Бога и ревности в текстах Канта, Платона и Аристотеля, Деррида обращается к гегелевской религии света и демонстрирует, как чистый по видимости дар всежжения, абсолютного жертвоприношения, с необходимостью включается в движение “восвоения”: чтобы быть абсолютным, всежжение должно сжигать самое себя. “Огнь поядающий” должен поедать самого себя. Таким образом огонь *сохраняет* себя как огонь — и угасает. “Я дарю тебе — чистый дар, не предполагающий никакого обмена, никакого возврата, — но, хочю я того или нет, дар сохраняется — и ты отныне должен. Чтобы дар сохранился, ты должен. Ты по меньшей мере должен его принять, уже знать и признавать его. Обмен уже начался, даже

если ответный дар не дарует ничего, кроме принятия дара” (Glas, p. 270a).

Итак, вот что за огонь бушует в недрах имени Божьего подобно *войне*. Возможно, однако, что речь здесь, скорее, идет не о “Боге воинств”, но о “Полемосе — отце всех” и Вражде Гераклита, не о “неопалимой купине”, но об экипирозе стойков. Только не забудем — да, да, “Два слова для Джойса”, — что “*jewgreek is greekjew. Extremes meet*”. А гераклитовская “энантидromия”? О ней тоже не следует забывать — но, быть может, она уже вписана во встречу Блума и Стивена. Впрочем, мы затрагиваем вопросы, поднимаемые Деррида в другой работе о Джойсе — “Улисс граммофон”: два качества *да*, две тональности смеха, которым подписываются, подпись/роспись и т.д.

He war “Поминок по Финнегану” — это анаграмма YHWH, подпись Бога, раздираемая между двумя языками, между графическим и фоническим измерениями, между зрением и слухом. Но также — между ревнивым злопамятством и самозабвенной щедростью. He war — это одновременно и роспись (Джойса, Деррида, Бога — любого другого по отношению к вышешодписавшемуся), закрепляющая факт войны *в* имени собственном, тогда как Вавилонское столпотворение было войной *за* имя. Свое “имя” — имя нарицательное — сыновья Симовы вознамерились возвести в имя собственное, тем самым обеспечив себе уникальную и универсальную генеалогию, собранную под именем имени (Шем: “сделать себе имя” означало, собственно, сделаться “сыновьями Симовыми”). Это намерение, вдохновляемое, конечно же, ревностью к своему “свойству”, встречает отпор со стороны Яхве, который, также движимый ревностью (может быть даже — *Penisneid*), стремится навязать Шем свое имя — имя другого, Babel, — дабы под *ним* собрать людское потомство, сделавшись, собственно, Богом-отцом. Имя другого, возглашаемое над башней, прерывает столпотворение (в собственном смысле) и одновременно

привносит столпотворение (в переносном смысле), рассеивая строителей по народам и языкам, преподнося им изначально отравленный дар языков, но при этом и само вовлекается в столпотворение Вавилонское, теряя свою собственность: чтобы достичь людских ушей, Бог должен выйти из себя, рискнув своим именем. Вот почему «война, объявленная им, изначально бушует внутри его имени: разделенного, расколотого, амбивалентного, полисемичного: *Бог деконструирует. Сам, себя*» (Psyché, p. 207). Не *wag* как роспись «подтверждает и противоречит, она изглаживает, подписываясь снизу подписи. Она говорит «мы» и «да» в конечном счете Отцу, или Господу, который возносит свой голос — лишь ему это подобает, — но оставляет здесь последнее слово за женщиной, которая в свою очередь изначально скажет *мы* и *да*». Да, да, это предпоследний абзац «Двух слов для Джойса». Опять мы сталкиваемся с этой «прецессией женщины». Кто она? Ревнивый Бог? Богоматерь? Ницшевская Вечность? Молли Блум? Все вместе, конечно же, — и совершенно другая, чье место — «неместо» в абсолютном прошлом или будущем: прошлом, которое никогда не станет настоящим, и будущем, которое никогда не было настоящим. В абсолютном уже по ту сторону всякого присутствия, даже алетейического. Только Она способна подарить — или принять дар. Ее материнское лоно ускользает от всех имен, предшествует им всем, помечаясь лишь росчерком уже: *déjà* — D.J., конечно же, с утвердительным отголоском ницшевского «Ja und Amen». Именно так хотел бы относиться к тексту J.D., пусть даже эта идея «дарующего письма» — лишь мечта.

Еще два слова о ревности: «подобно смерти, мать заворачивает из абсолюта некоторого уже. Завороженность порождает избыток рвения. Иначе говоря, ревности. Ревность всегда избыточна, потому что имеет дело с таким прошлым, которое никогда не было и не будет (*n'aura jamais été*) настоящим и, следовательно, никогда не может выйти в присутствие или позволить надеять-

ся на презентацию, настоящий момент. Мы никогда не испытываем ревности при виде какой-то разворачивающейся в настоящем сцены — даже если это наихудшее, что только можно себе вообразить, — или сцены, которая развернется в будущем, по крайней мере той, что чревата возможным зрелищем. Рвение наше подстегивается только хлыстом абсолютного прошлого... Поэтому ревновать можно лишь к матери или к смерти. И никогда — к мужчине или женщине как таковым. Следовательно, ревновать можно лишь к подписи (*seing*) или, что сводится здесь к тому же самому, — к уже (*déjà*). Вот почему метафизика, которая ревнива сама, никогда не сможет осознать на своем языке, языке присутствия, ревность. Вот почему мать, какие бы имена или местоимения ей ни давали, стоит по ту сторону половой оппозиции. Прежде всего, это — не какая-то женщина. Отрешенная, она только позволяет изображать себя при помощи пола» (Glas, p. 153b). По ту сторону половой оппозиции — в качестве полового различия, которое подрывает и деконструирует все метафизические оппозиции и вопрос о котором, как сетует Деррида, так и не был поднят Хайдеггером. «Но разве не стало только что ясно, что вопрос о половом различии не является вопросом региональным, подчиненным общей онтологии, затем онтологии фундаментальной и, наконец, вопросу об истине бытия?» (Шпоры // «Философские науки», 1991, N 3, с. 116.)

Остается лишь подписаться. Да, уже.

А.Гараджа  
1993

## Капитализм и шизофрения

Беседа Катрин Клеман  
с Жилем Делёзом \*  
и Феликсом Гваттари

*Ф. Гваттари:* Май 1968 года был потрясением для меня и для Жюля, как и для многих других. Мы тогда не знали друг друга, но тем не менее эта книга — результат майских событий... У меня были точки отсчета, например, необходимость понимать невроз исходя из шизофрении. Но мне не хватало логики. От работы с Жилем я ожидал таких вещей, как тело без органов, множественность, возможность соединить логику множественностей с телами без органов. Логические операции в нашей книге являются одновременно физическими операциями. Мы совместно вырабатывали дискурс, который был бы одновременно политическим и психиатрическим, но одно измерение при этом не сводилось бы к другому.

*Вопрос:* Вы постоянно противопоставляете шизоаналитическое бессознательное, состоящее из машин желания, и бессознательное психоаналитическое, к которому вы относитесь критически. Вы прилагаете ко всему шизофреническую мерку. Но можно ли на самом деле утверждать, что Фрейд игнорировал то, что касается машин или, как минимум, аппаратов? И что область психозов оставалась для него непостижимой?

\* Сокращенный перевод с французского М.К.Рыклина из журнала "L'Arc", 1972, N 49 (Gilles Deleuze), pp. 47–55.

*Ф.Г.:* Это сложный вопрос. В каком-то смысле Фрейд знал, что его подлинный клинический материал, клиническая база связаны с психозами... Фрейдом дело не кончается: всем новым, что было внесено в него от Мелани Клайн до Лакана, психоанализ обязан психозу. Но вспомним дело Тауска: видимо, Фрейд опасался столкновения аналитических понятий с психозом. В случае президента Шребера — также множество двусмысленностей. Что до шизофреников, создается впечатление, что Фрейд вообще их не жалуется, говорит о них очень неприятные, просто ужасные вещи. Но вы правы, Фрейду действительно были известны машины желания. С этим связано само открытие психоанализа, с желанием, с машинами желания. В психоанализе они гудят, скрипят, производят работу непрерывно. Психоаналитики не перестают снова и снова приводить в действие машины, созданные на шизофренической основе. Но они, видимо, делают или дают ход вещам, которые не осознают вполне ясно. Вероятно, их практика предусматривает начатки операций, которые не находят прямого выражения в теории. Несомненно, что психоанализ внес смятение в мир психиатрии, сыграв по отношению к ней роль адской машины. Не имеет значения, что с самого начала он шел на компромиссы: он все равно вносил смятение, он навязывал новые констелляции, он обнажал желание. Вы сами ссылаетесь на психические аппараты, которые анализировал Фрейд: это сплошь машинерия, производство желания, производственные единицы. Но есть и другая сторона дела: персонификация этих аппаратов (Сверх-Я, Я, Оно), театральная постановка, которая заменяет подлинными продуктивными силами бессознательного простыми ценностями представления. Здесь-то машины желания и начинают все более и более становиться театральными машинами: Сверх-Я, танатос выскакивают, как "бог из машины". Они все более работают за стеной, за кулисами. Или это машины, производящие ил-

люзии, эффекты. Так оказывается раздавленным все производство желания. Иными словами, мы одновременно утверждаем следующее: Фрейд открыл желание как либидо, производящее желание, и он же постоянно подвергал либидо отчуждению в семейной репрезентации (Эдип). С психоанализом произошла та же история, что и с политической экономией в понимании Маркса: Адам Смит и Рикардо правильно усматривали сущность богатства в производящем его труде и в то же время отчуждали его своими представлениями о собственности. Осуществляемое психоанализом наложение желания на семейную сцену бьет мимо психоза и даже в случае невроза дает интерпретацию, которая искажает продуктивность бессознательного.

*Вопрос:* Что вы хотите сказать, когда в связи с Эдипом пишете о “повороте к идеализму” в психоанализе и когда вы пытаетесь противопоставить психоаналитическому идеализму новый материализм?

*Ж. Делёз:* Мы нападаем не на идеологию психоанализа. Мы нападаем на сам психоанализ в его практике и теории. С этой точки зрения не будет противоречием сказать, что психоанализ — вещь прекрасная, но с самого начала она принимает дурной оборот. Он с самого начала склоняется к идеализму. В этом нет противоречия: великолепные цветы иногда гниют на корню. Идеализмом в психоанализе мы называем всю систему наложений и редукций в теории и практике. Сведение производства желания к системе так называемых бессознательных представлений и к соответствующим формам причинности, выражения и понимания; сведение заводов бессознательного к театральной сцене (на которой ставятся такие пьесы, как *Эдип*, *Гамлет*); сведение социальных инвестиций либидо к семейным инвестициям; наложение желания на сетку семьи, того же Эдипа. Мы не хотим сказать, что психоанализ избрал Эдипа. Он удовлетворяет спрос, люди приходят со своим Эдипом. Психоанализ на маленьком грязном

пространстве дивана всего лишь возводит Эдипа в квадрат, превращает его в Эдипа трансфера, в Эдипа Эдипа. Но и в семейной, и в аналитической разновидностях Эдип является по своей сути аппаратом репрессии, направленным против машин желания, а ни в коем случае не порождением бессознательного самого по себе. Мы не хотим сказать, что Эдип или его эквивалент изменяется вместе с рассмотренными формами общества. Мы, напротив, вместе со структуралистами считаем, что он инвариантен. Это — инвариант отклонения сил бессознательного. Поэтому мы нападаем на Эдипа не от имени обществ, в которых его не было, но от имени общества, где он присутствует повсеместно, — нашего капиталистического общества. Мы нападаем на него не во имя так называемых “высших” идеалов сексуальности, но от имени самой сексуальности, которая не сводится к “маленькой грязной семейной тайне”. Мы не делаем никакого различия между воображаемыми разновидностями Эдипа и структурным вариантом, потому что в обоих случаях натываемся на один и тот же тупик, на одно и то же подавление машин желания. То, что психоанализ называет разрешением, или “рассасыванием”, Эдипа, есть нечто совершенно комичное, передача бесконечного долга, нескончаемый анализ, заражение Эдипом, его перенос от отца к детям. Потрясающее число глупостей наговорили от имени Эдипа, прежде всего о ребенке.

Материалистическая психиатрия вводит в желание производство и, наоборот, сводит производство к желанию. Психоз не относится ни к отцу, ни даже к имени отца, он распространяется на все имена истории. Это как бы имманентность машин желания великим машинам социальности. Инвестиция социально-исторического поля машинами желания. В психозе психоанализ понял только “параноидальную” линию, которая ведет к Эдипу, кастрации и т.д., к инъекции в бессознательное всех репрессивных аппаратов. Но от него совершенно усколь-

зает шизофренический фон психоза, “шизофреническая” линия, прочерчивающая не-семейный рисунок. По словам Фуко, психоанализ остался глух к голосу безумия. И действительно, он все невротизирует: вследствие этой невротизации он не просто производит невротика, нуждающегося в бесконечном курсе лечения, он способствует также воспроизводству психотика, сопротивляющегося эдипизации. Прямая атака на шизофрению бьет совершенно мимо цели. Не лучше получается с бессознательной природой сексуальности — и все из-за идеализма семейного и театрального толка.

*Вопрос:* Ваша книга не ограничивается психиатрией и психоанализом, она имеет также политический, экономический срез. Как вы представляете себе единство этих двух аспектов? Идет ли речь о возобновлении попытки Райха? Вы говорите о фашистских инвестициях как на уровне желания, так и на уровне социального поля. Здесь затрагиваются одновременно политика и психоанализ. Но непонятно, что вы пытаетесь противопоставить фашистским инвестициям. Что является препятствием на пути фашизма? Этот вопрос относится не просто к единству книги, но и к практическим выводам из нее. А эти выводы очень важны, ибо если “фашистским инвестициям” ничто не может воспрепятствовать, если их неспособна сдержать никакая сила, если возможно лишь *констатировать* их существование, что значит тогда ваше политическое мышление и каково ваше практическое воздействие на реальность?

*Ф.Г.:* Да, как и многие другие, мы констатируем широкое распространение фашизма. Нет никакой причины, мешающей развитию фашизма. Точнее: или революционная машина проявит себя способной овладеть (*prendre en charge*) желанием и феноменами желания, или желанием будут манипулировать силы угнетения, репрессии, угрожающие — в том числе изнутри — революционным машинам. Мы различаем два типа инвестиций социального поля: предсознательные инвести-

ции интереса и бессознательные инвестиции желания. Инвестиции интереса могут быть подлинно революционными и при этом не препятствовать существованию бессознательных инвестиций желания, которые не являются революционными, более того, являются фашистскими. Идеальным приложением предлагаемого нами шизоанализа являются группы, группы активистов: именно они дают непосредственный внесемейный материал, именно на этом уровне проявляется иногда имеющая место противоречивость инвестиций. Шизоанализ — это активистский анализ, анализ либидинально-экономический, либидинально-политический. Противопоставляя два типа социальных инвестиций, мы не противопоставляем желание как романтический предмет роскоши интересам, носящим исключительно экономический и политический характер. Мы, напротив, полагаем, что интересы всегда находятся и “пригнаны” к тому месту, которое им определило желание. Так что революция, отвечающая интересам угнетенных классов, невозможна, если само желание не заняло революционную позицию, оказывающую воздействие на бессознательные образования. В любом случае желание составляет часть инфраструктуры (мы не питаем никакой веры к понятиям вроде понятия идеологии, которое почти ничего не проясняет: идеологий вообще нет). Революционным аппаратам постоянно угрожает то, что они разделяют пуританскую концепцию интересов, которые реализуемы лишь в пользу части угнетенного класса, так что последняя вновь образует касту и иерархию угнетения. Чем выше иерархия, пусть псевдоревolutionная, возможностей для выражения желания от этого не меньше; напротив, оно — пусть в деформированном виде — проявляется уже в низовых организациях. Этому фашизму власти мы противопоставляем активные и позитивные линии ускользания, которые ведут к желанию, к машинам желания и к организации социального поля желания. Не ускользать

самому или “лично”, но давать ускользнуть, как протыкают тромб или абсцесс. Давать потокам проскользнуть под социальными кодами, пытающимися их канализировать, преградить им путь. Любое желание, направленное против угнетения, каким бы мизерным оно ни было, мало-помалу ставит под вопрос капиталистическую систему в целом, способствует ее “ускользанию”. Мы осуждаем все противопоставления типа человек/машина, машина, отчуждающая человека... После майских событий власть, опираясь на псевдо-левые организации, пыталась внушить мысль, что речь тогда шла об избалованных молодых людях, борющихся против общества потребления, а настоящие рабочие-де знали, где их подлинные интересы и пр. Но никто не боролся против общества потребления, этого идиотского понятия. Мы, напротив, говорили, что нынешний уровень потребления недостаточен, что никогда интересы не станут на сторону революции, если линии желания не достигнут такой точки, в которой желание и машина совпадут... и обратятся против так называемой естественности капиталистического общества. Нет ничего легче, нежели достичь этой точки, потому что она составляет часть мельчайшего желания, но нет и ничего труднее, потому что она втягивает в себя все бессознательные инвестиции.

*Ж.Д.:* В этом отношении проблема единства книги не встает. В ней два аспекта: во-первых, критика Эдипа и психоанализа; во-вторых, анализ капитализма и его отношения к шизофрении. Первый аспект тесно связан со вторым. Мы атакуем психоанализ в следующих точках, относящихся как к его практике, так и к его теории: культ Эдипа, сведение либидо к семейным инвестициям, даже в косвенных и обобщенных формах структурализма и символизма. Мы утверждаем, что либидо совершает бессознательные инвестиции, отличные от предсознательных инвестиций интереса, но первые имеют к социальному полю не меньшее отношение, чем вторые. Кро-

ме того — проблема психоза. Нам задавали вопрос, видели ли мы когда-нибудь шизофреника, а мы спросим психоаналитиков, слышали ли они когда-нибудь речь психотика. В ней упоминаются китайцы, немцы, Жанна д'Арк, Великий Могол, арийцы и евреи, деньги, власть и производство, но только не папаша-мамаша. Точнее, этот знаменитый семейный роман находится в тесной зависимости от бессознательных социальных инвестиций, а не наоборот. Мы пытаемся показать, в каком смысле это верно уже применительно к ребенку. Мы предлагаем шизоанализ, противостоящий психоанализу. Возьмем только два пункта, в которых хромает психоанализ: он не достигает уровня машин желания, потому что он цепляется за структуры эдипова типа; он не достигает уровня социальных инвестиций либидо, потому что цепляется за семейные инвестиции. Это можно видеть на образцовом примере анализа президента Шребера. Нас интересует как раз то, что не интересует психоанализ: что это такое, твои собственные машины желания? Что такое тот способ, каким ты представляешь социальное поле в психотической речи? Единство нашей книги в том, что пробелы психоанализа представляются нам связанными с его глубинной приверженностью к капиталистическому обществу, равно как и с непониманием шизофренического фона. Психоанализ похож на капитализм — его собственным пределом является шизофрения, но он не престанно этот предел от себя отталкивает, как бы заклиная.

*Вопрос:* В вашей книге множество ссылок, текстов, использованных как бы в шутку, в том числе в противоположном смысле; за книгой стоит определенного рода “культура”. Вы, например, большое внимание уделяете этнологии и небольшое — лингвистике, большое внимание уделяете некоторым современным английским и американским романистам и совсем не обращаете внимания на современные теории письма. Почему, в частности, вы ополчаетесь на понятие означающего?..

*Ф.Г.*: Означающее? Да оно нам просто ни к чему. В этом отношении мы — не первые и не единственные. Возьмите Фуко или последнюю книгу Лиотара. Если наша критика означающего несколько туманна, это связано с диффузностью этого понятия, списывающего все на обветшалую машину письма. Принудительная и исключительная оппозиция означающего и означаемого одержима империализмом Означающего, возникающего с появлением машины письма. В таком случае все по праву приводится к букве. Таков закон деспотического перекодирования. Мы имеем здесь следующую гипотезу: означающее — это знак великого Деспота (эпохи письма), который, исчезая, оставляет отмель, разложимую на минимальные элементы и на упорядоченные отношения между ними. Эта гипотеза объясняет, по крайней мере, тиранический, террористический, кастрирующий характер означающего. Это — колоссальный архаизм, уводящий к великим империям. Мы даже не уверены, работает ли означающее в языке. Поэтому мы обратились к Ельмслеву, который давно уже выдвинул нечто вроде спинозистской теории языка, в рамках которой потоки, содержание и выражение обходятся без означаемого... Чего мы не развили в этой книге, так это концепции коллективных агентов высказывания, выводящей за пределы разрыва между субъектом высказывания и субъектом высказываемого. Мы — чистые функционалисты: мы хотим, чтобы машина работала, функционировала. А означаемое находится еще и в области вопроса “что это значит?”. Оно само есть этот перечеркнутый вопрос. Но для нас бессознательное ничего не значит, как и язык... Функционализм царит в мире микромножеств, микромашин, машин желания, молекулярных образований. На этом уровне нет машин, обозначенных в качестве таких-то и таких-то, например лингвистической машины, а есть лингвистические элементы в любой машине наряду с другими элементами. Бессознательное — это микробес-

сознательное, оно молекулярно; шизоанализ — это микроанализ. Единственный вопрос: как это все работает с интенсивностями, потоками, процессами, частичными объектами, — со всем тем, что ничего не означает.

*Ж.Д.*: То же относится и к нашей книге. Речь идет о знании того, работает ли она, как работает и для кого. Ведь сама она есть машина. Ее не нужно перечитывать, нужно заняться другим. Мы написали эту книгу с радостью. Мы не обращаемся к тем, кто полагает, что в психоанализе все хорошо и он дает верное представление о бессознательном. Мы обращаемся к тем, кто находит, что он со своим Эдипом, кастрацией, танатосом и пр. тоскливо монотонен. Мы обращаемся к протестующим бессознательным. Мы ищем союзников. Мы испытываем нужду в союзниках. У нас такое впечатление, что эти сторонники уже есть, что они не дожидались нашего прихода, что многим людям все это уже порядком надоело и они мыслят, чувствуют и работают в том же направлении. Это не мода, а “атмосфера времени”, когда в очень различных областях выполняются сближающиеся друг с другом исследования. Возьмите, для примера, этнологию. Или психиатрию. Или работы Фуко: мы работаем разными методами, но у нас такое ощущение, что мы сходимся во многих точках, кажущихся нам существенными, на путях, которые проложил Фуко. Да, мы действительно много читали. Но читали так, без особой системы. Нашей проблемой не является, конечно, ни возвращение к Марксу, ни возвращение к Фрейду. Это — не теория чтения. В этой книге мы ищем... нечто ускользающее от кодов: потоки, активные революционные линии ускользания, линии абсолютного декодирования, противостоящие культуре. Даже применительно к книгам существуют эдиповы структуры, эдиповы коды и связи тем более скрытые, чем они более абстрактны, нефигуративны. У великих английских и американских романистов мы обнаружива-

ем дар, которым редко обладают французы, дар интенсивностей, потоков, книг-машин, шизокниг. У нас, правда, есть Арто и половина Беккета. Вероятно, нашу книгу можно упрекнуть в излишней литературности, но мы не сомневаемся, что в этом нас упрекнут преподаватели литературы. Разве мы виноваты в том, что Лоуренс, Миллер, Керуак, Берроуз, Арто и Беккет больше разбираются в шизофрении, чем психиатры и психоаналитики?

*Вопрос:* Нельзя ли сделать вам упрек более серьезный? Предлагаемый вами шизоанализ — это фактически не-анализ. Вас, вероятно, упрекнул в том, что вы романтическим и безответственным образом поднимаете акции шизофрении. А также в том, что у вас есть тенденция смешивать революционера с шизофреником. Как вы отнесетесь к возможным критическим замечаниям такого рода?

*Ж.Д., Ф.Г.:* Да, шизофреническая школа это неплохая штука: освобождать потоки (выделения), становиться все более изобретательными. Шизофреник — существо декодированное, детерриториализированное. Учитывая это, нельзя нести ответственность за бессмыслицу. Охотники молоть всякий вздор находятся всегда (посмотрите, как нападают на Лейнга и антипсихиатрию). Недавно в “Нувель обсерватор” появилась статья, автор которой, психиатр, писал: “Я ничего не боюсь, я разоблачаю все течения в современной психиатрии и антипсихиатрии”. Как бы не так. Он не случайно выбрал момент, когда набирает силу *политическая реакция* против любой попытки что-либо изменить в психиатрической клинике и фармацевтической промышленности. Так что за бессмыслицей всегда скрывается политика. Мы ставим довольно простую проблему, похожую на ту, которую ставил Берроуз в отношении наркотиков: можно ли воспользоваться силой наркотиков, не становясь наркома-

ном, не превращаясь в деградировавшего человека? То же самое относится к шизофрении. Мы различаем шизофрению как процесс и производство шизофреника в качестве клинического больного, пригодного для лечебницы. Это две противоположные вещи. Клинический шизофреник — тот, кто чего-то хотел, но ему это не удалось, он развалился. Мы не утверждаем, что революционер — это шизофреник. Мы утверждаем только, что есть шизопроцесс декодирования и детерриториализации, который только революционная деятельность не дает превратить в производство шизофрении. Мы ставим проблему тесного отношения между капитализмом и психоанализом, с одной стороны, и между революционными движениями и шизоанализом, с другой. Мы можем говорить о капиталистической паранойе и революционной шизофрении, потому что мы не исходим из психиатрического смысла этих слов, напротив, мы исходим из тех социальных и политических детерминаций, из которых вытекает всего лишь их психиатрическое применение в некоторых условиях. У шизоанализа одна цель: добиться того, чтобы революционная, артистическая и аналитическая машины переплелись всеми своими деталями и колесиками. Повторяем, если взять психотическую речь, то у нее имеются параноидально-фашистский и шизо-революционный полюса. Она постоянно колеблется между этими полюсами. Нас интересует вот что — революционный шизофреник в противоположность деспотическому означающему. Во всяком случае, не стоит заранее протестовать против бессмыслицы, ее все равно нельзя предвидеть; против нее нельзя бороться, раз уж она возникла. Лучше заняться чем-нибудь другим. Что же касается ответственности и безответственности, нам эти понятия неизвестны, это — понятия полиции и судебной психиатрии.

\* Один из основателей антипсихиатрии. — Пер.

## Памяти Феликса Гваттари (1930 — 1992)

Приятно видеть, как во время гимнастических парадов на огромных стадионах из массы разноцветных людских кубиков вдруг складывается фигура вождя или цветок или слова из всем известной песни...

Ничего похожего в отношении Феликса Гваттари — или Гатари, даже это неясно, — у меня не получится. Мой запас кубиков слишком мал, я узнал его лишь за полтора года до смерти, но даже будь запас этот больше, сомневаюсь, что удалось бы выложить хоть контур, хоть профиль *этого* человека. В нем есть какая-то онтологическая незавершенность, а возможно, и незавершимость (и тогда бессильна не только моя, но и куда более полная информация).

Ставший знаменитым как часть кентавра, тандема Делёз-Гваттари — инверсия невозможна, этот порядок неслучаен — благодаря “Анти-Эдипу” и “Тысяче плоскостей”, “Кафке” и “Что такое философия”, автор книг “Психоанализ и трансверсальность”, “Шизоаналитические картографии”, “Ледяные годы” и т.д., Феликс Гваттари оказался достигнут и накрыт собственной групповой тенью, в которой по сей день пребывают его книги. Осмелюсь на большее: он — самый непрочитанный из знаменитых авторов, у его книг в каком-то смысле еще все впереди. (Ничего похожего нельзя ска-



зять о другой части кентавра, Жиле Делёзе, удачно выступавшем как в парном, так и в одиночном разряде.)

Это — одна гипотеза, но не исключено и другое: перед нами реализованное стремление к деперсонализации, такое состояние дисперсии текста, из которого его не сможет вывести и самый хитроумный интерпретатор, текста, к которому не прилипает имя собственное, обреченное на бесконечность блуждания, как охотник Грахх в известном рассказе.

При первой встрече в Париже, — это было ровно два года назад, в начале апреля 1991 года, — Феликс подарил мне все свои не написанные в соавторстве с Делёзом книги, кроме первой, “Психоанализ и трансверсальность” (1972). Помню, читать эти книги было непросто — из-за сочетания машинного дискурса с убежденным, доходящим до “адамизма”, проспективизмом, оптимизмом улучшения. Ничего подобного французская литература не знала со времен Фурье, но Фурье не прочитал Фрейда, Лакана, Сзюнди, Лоури, Генри Миллера, Пиаже, работ по картографии, молекулярной биологии... Хотя по части неологизмов Феликс Шарлю не уступал; впрочем, неологизм — неотъемлемый атрибут всякого “адамического” письма. Оно как бы делает вещи легче, подвигает их на танец: каждый минерал в любую минуту может запеть, причем своим голосом... После длительного чтения таких текстов с трудом возвращаешься к обыденной реальности, обнаруживаешь, что вещи имеют вес, что есть инерция и пр. Короче, приятные путешествия, неприятные возвращения.

В отличие от Фрейда Гваттари считал, что желание не выводится из наличного набора импульсов или инстинктов, но является чем-то изначальным и существует в виде машин желания, которые пронизывают как телесный, так и нетелесный миры. Этот спинозизм побуждал его выступать против “респонсабилизации”, коллективного вменения вины различным машинам

желания; многие критики ставили эту “ликующую безответственность” в вину самому Феликсу Гваттари, но он не поддавался “респонсабилизации”, принимая противоречие как нечто изначально позитивное и логически более ценное, чем его избегание. “В двадцать пять лет, — говорил он, — я был вполне счастлив, будучи одновременно троцкистом, анархистом, фрейдистом, последователем Лакана и плюс к тому еще и марксистом”. Все эти машины желания были одинаково невинны и так хорошо состыкованы с соседними, что не заботились о нравственной гармонии. Неудивительно, что этика представлялась ему противоположностью морали и что он был противником “господства больших чисел в истории”. Идеи трансверсальной причинности, включающей дизъюнкцию хаосмоса (взятый из “Поминок по Финнегану”, этот термин — хаос, космос и осмос одновременно — приобрел под пером Гваттари концептуальное значение и размах), абстрактных машин и т.п. были бы невозможны без подобной этики, без вовлеченности в ряд революционных практик. Но он изначально ускользнул от институциональной революционности, будь то ФКП или СССР, который виделся ему “оплотом бюрократизма”.

Машинизм XVIII века представлялся Гваттари ограниченным техническими машинами в ущерб органическим, экологическим, машинам желания и пр. Но и нынешняя эра засилья массовых коммуникаций виделась Гваттари переходной, еще удерживающей потоки желания на периферии социального производства, пока не сумевшей опередить капитал в его декодирующей виртуозности. Они, утверждал он, еще недостаточно абстрактны для этого, недостаточно пронизаны трансверсальными абстрактными машинами, технически ригидны и неповоротливы. Кроме того, наши аффекты представлялись ему недостаточно концептуальными для их радикальной машинной переработки; их будущее состояние он называл сингулярностью, а перераба-

тывающие абстрактные машины — ритурнелями (апроприация танцевального термина).

Для меня, пришедшего из “речевой культуры”, продуктивным в общении с Феликсом был его последовательный отказ от примата дискурса над любыми недискурсивными предпосылками языка. Позднее я обнаружил его абстрактные машины в схемах Набокова: купе Анны Карениной, навозный жук Грегор Замза, Дублин Дедалуса, — как и в других недискурсивных схемах, лежащих в основе дискурса, составляющих его пространство.

Феликс Гваттари считал себя “шестидесятником” (с пиком в 68-ом году). Особенно “ледяными” были для него 80-е гг., годы отвердения нового истеблишмента, задержавшего начавшийся было социальный эксперимент. Он работал в основанной им совместно с Ж.Ури психиатрической клинике Ля Борд, устраивал — единственный из известных мне парижских интеллектуалов — семинары у себя дома и занимался совместно с Делёзом изданием журнала “Шимер”.

Среди участников его семинара было много психоаналитиков (вообще, переведа на русский часть “Анти-Эдипа” еще до приезда в Париж, я был удивлен, что у Феликса Гваттари есть частная практика, что он продолжает этим заниматься; но у него были диван и пациенты). *Post factum* я могу гордиться тем, что провел у него семинар “Коллективные тела и возвышенное” в июле 1991 года. Атмосфера была весьма непринужденной; сам Феликс, задавая замысловатый вопрос, иногда соскальзывал с дивана и принимал позу лотоса.

Человек он был удивительно доброжелательный, готовый помочь. Когда от имени редколлегии коллекции “Философия по краям” я предложил ему стать ее членом, уговаривать его не пришлось — он тут же взял листок бумаги и написал, что согласен. И это был не единственный дружеский жест с его стороны.

Я ходил к нему через знаменитую улицу Сен-Дени, с ее проститутками, сутенерами и в основном непарижской клиентурой (у самого Феликса была оригинальная теория проституции, не уступающая идеям Фурье по своей фантастической связности; но об этом отдельно). Переулок, в котором он жил, странным образом назывался *güe Saint Sauveur*, что значит “улица Святого Спасителя”, и в этом есть что-то знаменательное: спасение имманентно миру и не может быть ориентировано на привилегированные, очищенные от греха церковные пространства, — оно может случиться и здесь, на улице Святого Спасителя, в непосредственной близости от Сен-Дени.

О смерти Феликса Гваттари я узнал уже здесь, в Итаке, из газеты “Таймс” от 3 сентября 1992 года. Он выглядел намного моложе своих шестидесяти двух лет, но главное — то, что факт его смерти еще не стал для меня событием. И сейчас я *всего лишь знаю*, что его нет. Отсюда — рациональная меланхолия этих строк.

*Михаил Рыклин*

Итака, штат Нью-Йорк, 5 апреля 1993 г.

## Олег Аронсон О жестокости театра

35. В ПСС: "зарезан"  
("Театр", 1991, N 11, примечание на с. 113)

Нельзя сказать, что журнал "Театр", отдавший весь свой прошлогодний одиннадцатый номер обэриутам, не заслуживает нескольких слов. Более того, заслуживают рассмотрения уже два слова "журнал" и "театр", которые, вольно или невольно, очень тесно соприкоснулись со словом "обэриу" (исторически: ОБЭРИУ). С них и начнем. Во-первых, "журнал" и, во-вторых, "театр". Насколько случайно то, что театральные, даже не литературный, периодический журнал оказался чуть ли ни первым (в нашей стране) сборником материалов и аналитических статей, посвященных обэриутам? Есть тому множество рациональных объяснений, не меньше и всяких других, но меня в этой ситуации больше интересует то, что можно назвать случаем или случайной (именно в смысле состоявшегося случая, а потому, возможно, и не случайной) вострой в вероятностном смысле) встречей жанров, в которой нынешний читатель уже не находит ничего удивительного, событийного.

Итак, вполне темпоральное слово "журнал" как бы теряет связь с временностью, с ориентацией в фактах, претендующих на событийность, но зачастую и по большей части именно временных. Исчезает журнальный дух момента, который если и обнаруживает себя слегка на тех страницах, где обсуждаются недавние театральные постановки обэриутских текстов, то уже вполне выветривается из всех остальных. Там присутствует нечто иное, для чего рамки журнала слишком подвижны и нефундаментальны. Там формируются новые знаки для пополнения историко-культурного континуума. Оттого этот журнал более напоминает книгу, а иные статьи больше похожи на агиографии (вполне, правда, научные), культурная высота и глубина которых удостоверена богатой терминологией, многочисленными ссылками и тщательным воссозданием того, что принято называть культурным контекстом, т.е. скру-

пулезным отысканием тех слов и имен, которые должны присоединить как-то ранее выпавших обэриутов к живой (старательно живой) культурной традиции\*. Создается даже ощущение непричастности к этому самим авторам номера, чьи статьи, порой более изобретательные, порой менее, но собранные вместе, да еще с текстами самих подысследуемых, с воспоминаниями близких, с иллюстрациями и фотографиями, коллективными и поодиночке, в галстуках и в заключении, производят странный эффект: создается ощущение, будто эту акцию осуществила сама культура, как всегда неутомимая и как всегда твердая в намерениях быть книгой времени, быть самим временем. Книга здесь — всего лишь возвращенная метафора, пришедшая из того славного периода слишком человеческой истории, когда еще было чтение, с успехом преодолевавшее пространственную закрепощенность письма. Но в случае с "Театром" происходит что-то иное, поэтому и слово "книга" оказывается не вполне удачной метафорой для него. Это — скорее "том"<sup>\*\*\*</sup>, подразумевающий не чтение, а цитирование, удобство в оформлении ссылок и поиске нужных эпиграфов. "Том", похоже, лучше смотрится, к тому же точнее не соответствует самим обэриутам, не столько писавшим тома, сколько записывавшим в тетради разного цвета случаи, сны, анекдоты, разговоры, зарисовывавшим и зашифровывавшим что попало<sup>\*\*\*\*</sup>. К подобным кусочкам и частям (томосам<sup>\*\*\*\*</sup>), не составляющим целого или оставляющим целое в остатке, культура всегда нетерпима. Каждый подобный объект оказывается для нее элементом воссоздания собственной логики. Непрерывность, связность, осмысленность, историзм, — все эти понятия как бы одалживаются в кредит, а расчет должен состояться по окончании строительных работ. Но всякий раз построенным оказывается не здание, а новые и новые леса, очертания которых напоминают то, что было обещано построить и благоустроить. И вот уже кажется, что тексты, утомлявшие долгим блужданием, находят свое успокоение в книжных томах, размещаются наконец-то по каталогизированным местам, где их можно в любой момент отыскать, чтобы восполнить какой-либо неожиданно возникший разрыв в том историческом континууме, который только и жив до тех пор, пока неразрывен.

То, что происходит (в нашем случае с журналом "Театр"), можно

\* Ссылка — один из характерных приемов: "б. Д.Хармс. Собрание произведений. Под ред. М.Мейлаха и Вл.Эрля. Т. 1. Бремен, 1987, с. 28; Т. 4, 1988, с. 190. Далее ссылки на это издание даются в виде: СП, N тома, N стр." ("Театр", 1991, N 11, с. 28).

\*\* См. предыдущую сноску.

\*\*\* Здесь и далее под словом "обэриу" подразумеваются прежде всего Хармс, реже — Введенский, иногда — Липавский и никогда — Заболоцкий.

\*\*\*\* От *tomos* (греч.) — часть.

назвать “утомлением от текста”. В результате обэриуты оказываются загнанными даже не в книгу. Книга все-таки еще достаточно частична и хаотична. Можно сказать, что она не настолько едина, как это представлялось древним, еще не знавшим полных собраний сочинений (ПСС), еще полагававшим, что “том” это и есть часть (тoμος) той книги, которая пишется вечно. Но в отличие от бестомных древних мы можем предположить, что тома не пишутся, а издаются, и, таким образом, присущая книге атомарность, единичность акта, оказывается нехарактерной для современного томизма (не слишком путать с неотомизмом!), когда почитание суммы (целостности) и накопление уже отмысленного соединились в знании, оформленном так, что письмо, столь близкое книге (и тексту), оказывается совершенно согласованным примечаниями и комментариями, через которые говорит то культурное и историческое целое (логос), чье убежище и есть том. Неудивительно, что даже журнал стремится стать томом, и даже не в собрании сочинений, а в истории культуры, как назло не соответствующей прекрасному логосу, чей голос должен быть восстановлен, хотя бы в виде комментария. Так возникает усилие, превращающее чтение текста в специфическое его расчитывание<sup>\*</sup> (деридинг, de-reading<sup>\*\*</sup>), обнаружение того голоса истории, который должен быть запечатлен в целостном и обнаженном (т.е. без прикрывающего его письма) виде. Разобранный, расчитанный таким образом текст превращается в текст-зрелище, текст-сцену, в тот “текст-удовольствие”, который, как представлялось Барту, есть сама нейтральность, который и есть объект литературной критики.

Конечно же, большинство классических произведений в основном располагает к процедуре деридинга и даже в каком-то смысле ориентировано на нее, но существуют и другие, ставящие ее под сомнение. Таковы, например, тексты Хармса (я бы не решился сказать: произведения обэриутов). Они не признают границы между реальностью и текстом, между театром и текстом, между реальностью и сценой, между сценой и текстом. Трудность работы с ними еще плохо осознана. Есть слова, которые спасают: “абсурд”, “бессмыслица”, “чушь”, “заумь”, — особенно, если отыскиваются они у самих Хармса и Введенского, но это спасение временное. Так же ненадежно и прикрепление обэриутов к какому-либо направлению в искусстве (“дети русского футуризма”) или выделение для них собственного направления (“отцы французского театра аб-

<sup>\*</sup> Даже отдавая себе отчет в искусственности этого термина, трудно избежать искушения удовольствием его употребления.

<sup>\*\*</sup> Это не столько задиранье (derising) чужого языка, претендующего, подобно латыни, на тотальность, сколько тот необходимый фон и рhone, позволяющие избежать тотальности “частного языка (private language)”, тех “звуков, которые никто кроме меня не понимает, но которые я, по-видимому, понимаю” (L.Wittgenstein. Philosophical Investigation. London, 1990, § 269).

сурда”). Так или иначе — это шаржированные формулы для будущих томов наследий, в которых порой отслезиваются и более веселые следы логоса. Трудности литературоведческого, театроведческого, искусствоведческого общения с текстами обэриутов и, прежде всего, Хармса — в том, что слова, которые должны были объяснить, осмыслить и закрепить эти тексты в истории культуры, оказываются уничтоженными как смысловые единицы. Смыслесли и не ампутированы окончательно, то уж взрезан по крайней мере.

Подобная *логотомия*<sup>\*</sup> — необходимое условие хармсова чуда, хармсовой души и хармсовой детской жестокости, возможных лишь в отсутствие регламентирующего слова, задающего правила жестокости как правила игры; это — операция (другой бы сказал: “прививка”), сделанная культуре, вечно находящейся в поисках собственной государственности, собственного закона. А закон гласит, что чудо, чушь, жестокость, безумие и т.п. возможны только на сцене, в ситуации субъект-объектной определенности. Сцена, таким образом, предстает как одно из условий возможности совершения миметических операций, поставляющих смысл через то, что культура называет искусством, а М.К. Мамардашвили, говоря об Арто, называл “осуществлением” или “изображением того, что есть”<sup>\*\*</sup>. Но то, что важно для Мамардашвили, т.е. некая точка мысли, дающая возможность осуществления, возможность искусства, говорящего об истине, кажется, не столь значимо для Арто и Хармса, пытавшихся заставить заговорить само пространство, в котором возникает искусство, театр, литература, оставив вопрос об истине в стороне. Мамардашвили мыслит Арто открывающим новое искусство, и благодаря подобной артизации последний обретает некую цельность, становится существом вполне историческим и исторически достижению немиметического нового жанра (но тоже — искусства), “изгоняющего изображение того, что нельзя изобразить”. Таким образом, все мученичество Арто превращается в бесконечное усилие удержания той цельности, которая именуется “театр Антонена Арто”, и тем самым театр Арто как бы осуществляется. Аналогично осуществляется и театр Обэриу (и слово “обэриу” поэтому приобретает заглавную букву). Пришедшая вместе со словом “театр” сцена порождает пространство, в котором текст присутствует посредством голоса или даже “звукового письма” (Арто), что привнесит смысл, поскольку для текста (теперь

<sup>\*</sup> От tome (греч.) — резать.

<sup>\*\*</sup> Извлекая из лексикона Арто слово avortement (аборт), Мамардашвили интерпретирует его как недоосуществленность, невозможность мысли стать событием, т.е. как “аборты мысли” par excellence. (М.Мамардашвили. Метафизика Антонена Арто // “Литературная Грузия”, 1991, N 1.)

— голоса) появилось устойчивое место, необходимое для осмысления, — сцена. Хармс, выведенный на сцену, неизбежен и неускользаем, ему не могут помочь ни новые псевдонимы, ни бессмыслица его текста, ни бессмысленность самого его присутствия. Эта ситуация создается словом “театр”, за которым стоит определенная техника мимесиса. И подобно тому, как невозможно устранить ситуацию чтения, при которой текст всегда обладает некой индифферентной жестокостью, порождающей бесконечное расчитывание, так и театральное представление, которой невозможно избежать, а можно лишь вновь и вновь, и всегда отчасти, разыгрывать избавление (раз-избавление, de-riddance), когда-то называвшееся катарсисом, а сейчас им кажущееся. Но и то и другое — всего лишь методы саморегуляции культуры, ее механизмы, которых множество. Они создают поле номинаций, где рождается то, что было именовано “жестокостью” — неотслеживаемая мера (грань) пресечения текста. И все различия — только в ценностном индексе метода: каждая новая темпорализация приводит к расположению метода на новом месте. И когда (а) — бартизация, а (б) — артизация, то ни (ц), ни (ш) невызовимы из исторической глубины. Время этих мест (индексов) уже ушло (еще не пришло). Кажется, от них избавились, их “танец” расчитан (de-read-dance), он стал знанием, а потому прозрачен, но жестом, его визуализирующим, возвращающим взгляду, и будет та жестокость (жест-окость) текста, при которой расчитывание оказывается вынужденным, ибо создается ощущение видения потерянной прежде глубины. Таким образом, благодаря этой жестокости, то, что реализуется на сцене и в письме, превращается в жест. И Хармс был тем, кто позволил этой жестокости выйти на поверхность, кто превратил собственные жесты в жесты письма. Он не был озабочен новизной, новой литературой, новым театром, т.е. он не был взрослым человеком, для которого “новизна является необходимым условием наслаждения” (Барт цитирует Фрейда).

Он, скорее, был тем ребенком, кому письмо представлялось чудом, фиксацией случая (события), который невозможно более повторить вчистую и который, будучи записанным, заставляет действовать уже по иным правилам. Им можно либо подчиниться — стать автором, либо их переиграть и стать письмом. Хармс выбирает второе. “Обэриу” — тоже, потому что слово “обэриу” (не ОБЭРИУ!) — это, прежде всего, Хармс.

1992

## Михаил Ямпольский Ответы на анкету Лаборатории

### 1. (Что такое Getty?)

The Getty Center for the History of Art and the Humanities — часть большой гуманитарной организации, объединенной в The Getty Trust. Наряду с Центром как таковым в нем существует известный музей (ориентированный на античные коллекции и классическую европейскую живопись) и программа грантов. Сам Центр — крупное исследовательское учреждение закрытого типа, куда приглашают для работы 12—13 ученых из разных стран мира (примерно половина — из США). В Центре имеются своя библиотека (около 600.000 книг) и так называемые специальные коллекции — архивы, редкие издания, гравюры. Кроме того здесь собрано около 2-х миллионов фотографий с произведений искусства, необходимых для работы над иконографией. Центр выделяет исследователю (сколару, как их тут зовут) кабинет с компьютером, ассистента, обеспечивает информационное обслуживание (подключение к электронным каталогам). Материально Центр дает стипендию, позволяющую жить без особых забот о хлебе насущном, и оплачивает жилье. Проникновение в Центр (выбор сколаров) покрыт мраком тайны. Никаких документов сюда подавать нельзя, тебя самого избирает (разумеется, по наведенным справкам и “агентурным данным”) некая комиссия, в которую неизвестно кто входит. Гранты выдает программа грантов, которая не обеспечивает получающих их правом работать в Центре.

### 2. (Над чем работаю?)

Я работаю над книгой о визуальной репрезентации тела в конце XVIII века во Франции — в основном в эпоху Французской революции и главным образом в контексте десакрализации тела и репрезентации смерти и казни. Книга состоит из двух частей. Первая — “Королева: тело без головы” — черне завершена. Сейчас я пишу вторую часть: “Король: голова без тела”.

## 3. (В какую комьюнити включен?)

Мое самое непосредственное окружение — 12 сколаров Гетти. Я очень доволен своим окружением, которое для меня оказалось в профессиональном плане исключительно полезным. Это профессора американских и европейских университетов, в основном ученые первого ранга, с высокой международной репутацией, которые всегда охотно делятся своими знаниями. Некоторым из них я очень обязан в том, что касается моей работы. Честно говоря, не могу себе представить в Москве столь высокой концентрации в маленьком пространстве такого количества первоклассных специалистов в области гуманитарного знания. Считаю опыт знакомства и общения с ними большой удачей для себя. Правда, среди сколаров мало людей, ориентированных на “современные” научные парадигмы. В основном это знатоки классического типа, которые все еще ценятся в академической среде чрезвычайно высоко.

Второй круг моего общения — это бывшие московские ученые, пригравшиеся под калифорнийским солнцем. Вяч. Вс. Иванов, ныне профессор UCLA, организовал здесь кружок по семиотике из крупных специалистов, в котором я с удовольствием участвую, так же как и в журнале, который он затеял на английском языке с широким привлечением российских ученых тартуско-московской семиотической школы. С одним из местных (бывших московских) ученых — Александром Жолковским — я даже начал писать (урывками) небольшую совместную книгу об Исааке Бабеле.

Но, конечно, поддерживаю нерегулярные контакты и с другими учеными из других университетов и городов. В принципе понятие какой-то единой научной среды, как мне кажется, для Штатов нерелевантно. В основном все здесь происходит на индивидуальном уровне, и как-то люди в кучки объединяться не стремятся. Среда здесь как бы существует в дисперсном состоянии и без центров.

## 4. (Ощущаю ли близость Голливуда?)

Голливуд меня настолько мало интересует, что я его почти не ощущаю, если не считать регулярных о нем упоминаний в теленовостях, которые я тоже почти не смотрю. Но это мой индивидуальный случай. Голливуд в Лос-Анджелесе — конечно, очень важный миф и модель жизни, Hollywood celebrities — главные люди в городском сознании и настоящие образцы успеха. Но мне это как-то до фени.

## 5. (О роли компьютера)

В работу с компьютером втянулся до неприличия и уже плохо представляю себе возможность обходиться без него. Экономия во времени и усилиях огромная. К тому же компьютер в моем кабинете подключен к информационным системам, которые невероятно облегчают поиск нужной литературы. Кроме того компьютер очень экономит время для

деловой переписки (понятия у нас неизвестного, но, увы, очень существенного в США, где все делается через письма). Компьютер несколько меняет отношение к материалу (не кардинально, конечно), так как позволяет беспрерывно модифицировать текст — дополнять, сокращать и т.д. Он обеспечивает гораздо большую степень свободы в обращении с материалом.

## 6. (Какие ошибки совершил при вхождении в среду?)

Вхождение в среду надо разделить на два типа. Первый — неформальное человеческое общение, в котором можно оставаться самим собой и никаких усилий над собой делать не надо. Не думаю, что в этой сфере я совершил какие-то серьезные оплошности. Тут все “устроено” примерно как дома.

Второй тип связан с официальными телодвижениями — поисками работы, грантов, пристраиванием книг для публикаций, чтением лекций, выступлением на конференциях и т.д. Здесь, я думаю, я совершил все возможные ошибки — от “неправильной” одежды (например, скандализировал публику на конференции в Сан-Франциско красным свитером и кожаной курткой — когда вернулся в Лос-Анджелес, местные люди сообщили мне, что уже знают от коллег по телефону, как ужасно я был одет) до публичного курения и слишком свободного выражения своих мнений. Как только в Штатах ты оказываешься внутри того, что называется power game, перед лицом, наделенным властью или деньгами и от которого ты зависишь, тебе автоматически приписываются весьма унижительные правила поведения — своего рода тест на твою готовность подчиниться. По этой линии у меня сплошной провал, как и у большинства вновь прибывших, которые хотя и знают, как себя вести, но нарочно не ведут себя “прилично”. Сказывается московская привычка террористически избегать ситуаций униженности. Американцы все кланут такого рода тесты, но, зажмурившись, их выдерживают. Это своего рода проверки на существование общества как организованной системы насилие. Занятно, что американские знакомые охотно тебя инструктируют перед официальным раундом и объясняют всю систему этикета, которую сами отбрасывают, выйдя за порог кабинета. Считаю эту сторону американской жизни одной из наименее привлекательных для себя.

## 7. (О желании американцев “пожрать”)

Американцы действительно едят много, хотя и невкусно. В Америке существует некий культ тела, но в несколько извращенной форме. Культ этот абсолютно отторжен от “естественного” ощущения тела как некой природной данности. Тело является объектом постоянного насилия и конструирования. Его все время “формируют” (shape), тренируют, снабжают минералами и микроэлементами. Отношение к телу — тотально отчужденное. Это проявляется и в еде. Еда — почти вся искус-

ственная при невероятном, хотя и вымученном, культе естественного и экологического. Мне кажется, что у американцев большие нелады с телом, сексом и даже простым передвижением в пространстве (в Лос-Анджелесе прогулка пешком — почти что эксцентрическая причуда, гуляющего могут остановить полицейские — как подозрительную личность, почти преступника, зато занимающегося джогингом никогда не тронут — бежать трусцой тут “нормальней”, чем идти). Желание американцев “пожрать”, по-моему, относится не к культуре гедонизма, а к общей практике неумения естественно организовывать отношение к самому себе (жрут ведь какую-то гадость — вроде попкорна — и буквально ведрами).

6 мая 1992 г., Санта Моника

## Summary

The present volume — “Ad Marginem’93” — is the first yearbook of the Laboratory for Post-Classical Studies in Philosophy, a division which was set up in January 1990 within a larger institution — the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences.

The Laboratory is an open community receptive to new ideas and experimental techniques of analysis. Its main problematic may be tentatively called post-modern, despite the ambiguity and various purely ideological implications of the term.

This volume unites a diversified body of texts. It opens up with an interview discussing the possibilities of a “marginal” philosophy in the post-Soviet context (A.Ivanov interviews V.Podoroga and M.Yampolsky). In the first part of the book the reader will find insights into the cultural images of corporeality dating back to the French Revolution (M.Yampolsky); an examination of the psycho-mimetic continuum underlying Dostoevsky’s writings (V.Podoroga), and a round-table discussion of a series of visual studies of the feminine body (V.Salnikov, M.Mikhailchuk) followed by an essay on faciality and its transformations, inspired by M.Mikhailchuk’s photographic works (V.Podoroga).

The second part of the yearbook presents lectures given in Moscow by guests of the Laboratory J.-L.Nancy (France) and S.Buck-Morss (USA) on philosophy today and the limi-

tations of deconstruction. Here one will also find two lectures on M.Proust by the outstanding philosopher M.Mamardashvili, prepared for publication by E.Osnobkina and introduced by a comparative analysis of the two types of work: that of thinking aloud, essentially by utterance (M.Mamardashvili) and of writing, an effort made in silence and solitude (M.Proust) (the analysis is carried out by V.Podoroga).

The following part deals with “an other literature”: the translation of Gertrude Stein’s “Poetry and Grammar” is preceded and followed by comments reflecting on the status of a modernist in poetry and prose (E.Petrovskaya).

A large section of the yearbook gives long-awaited access in Russian to such well-known Western philosophers as J.-F.Lyotard, J.Baudrillard and J.Derrida. The texts (on the question of the post-modern, on seduction and the literature of J.Joyce) are accompanied with the translator’s interpretative comments and notes (A.Garadzha).

The yearbook pays tribute to the memory of the late philosopher F.Guattari — member of the editorial board of the book series “Ad Marginem” (the name of which is given to the present volume). M.Ryklin presents his personal account of the life and work of F.Guattari together with the translation of excerpts from an interview, on the basis of the magazine “L’Arc”, with G.Deleuze and F.Guattari.

“Ad Marginem’93” ends with quite an informal review of one of the “Theater” issues devoted to the creative work of the Russian 20<sup>th</sup> century “absurdists”: Kharms, Vvedensky, Druskin, etc. (O.Aronson), and also with a letter from the United States — answers to a “questionnaire” suggested by the Laboratory and playfully filled in by M.Yampolsky during his stay at the Getty Center.

Editors of the yearbook express their gratitude to all those involved in the preparation of the volume, particularly to M.Mikhailchuk who provided the edition with professionally reproduced photographs and to A.Kamkin who alone, expertly and efficiently, did the whole of the computer typing.

“Философия по краям”

Международная коллекция современной мысли  
Литература. Искусство. Политика.

## *Ad Marginem’ 93*

Ежегодник  
Лаборатории  
постклассических  
исследований ИФ РАН

Редакторы Е.В.Петровская, Е.В.Ознобкина  
Художник Ю.А.Марков  
Технический редактор Н.Б.Маслова  
Корректор Е.В.Мухина

Сдано в набор 05.03.93. Подписано в печать 07.04.94. Формат 84x108/32. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Уч.-над. л. 20,25. Тираж 10 000 экз. (1-й завод — 3000)  
Издательство Фонда “Нево” — “Ad Marginem”, Москва, 103050, Тверская, 30/2  
Отпечатано с оригинал-макета в АО «ЦИТП». 125878, А-445, ул. Смольная, 22.  
Зак. 388.