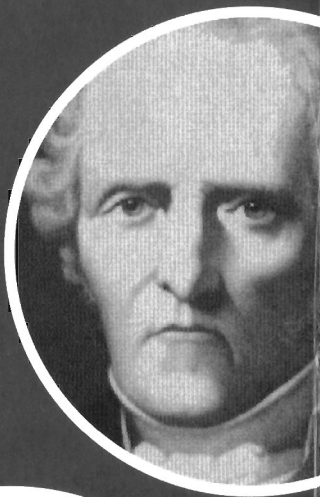


ролан барт



Сад,
Фурье,
Лойола



КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА

Programme *Pouchkine*

*Издание осуществлено в рамках
программы "Пушкин" при поддержке
Министерства иностранных дел Франции
и посольства Франции в России.*

*Ouvrage réalisé dans le cadre du
programme d'aide à la publication
Pouchkine avec le soutien du Ministère
des Affaires Etrangères français et de
l'Ambassade de France en Russie.*



roland barthes

Sade, Fourier, Loyola

ролан барт

Сад, Фурье, Лойола

Éditions du Seuil
Paris 1980

Праксис
Москва 2007



ББК 87.8 фр
Б26

Б26 **Барт Ролан**
Сад, Фурье, Лойола / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. — М.: Праксис, 2007. — 256 с. — (Серия «Культурная политика»).

ISBN 978-5-901574-63-8

Книга известного французского мыслителя посвящена реконструкции дискурсивных практик трех фигур — писателя де Сада, социалиста Фурье и основателя ордена иезуитов Лойолы. На первый взгляд, между этими фигурами нет ничего общего, однако всех троих можно рассматривать как логотетов, основателей новых языков. Эти языки, в отличие от обычных, не нацелены на коммуникацию; они представляют собой замкнутые на себя тексты.

ББК 87.8 фр

© Edition du Seuil, 1980

© Б. М. Скуратов, пер. с франц., 2007

© А. Кулагин, оформление обложки,
2007

© Издательская группа «Праксис»,
2007

ISBN 978-5-901574-63-8

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	9
Примечания	20
Сад I	23
Лойола	53
1. Письмо	54
2. Множественный текст	56
3. Мантика	61
4. Воображение	66
5. Артикуляция	71
6. Дерево	76
7. Топики	78
8. Типы сборки	80
9. Фантазм	83
10. Ортодоксия образа	87
11. Бухгалтерия	92
12. Весы и маркированность	96
Фурье	103
Подступы	104
Подсчет удовольствия	107
Деньги способствуют счастью	113
Изобретатель, а не писатель	115
Мета-книга	117
Пылающий стоптанный башмак	120
Иероглиф	126
Либерал?	131
Страсти	132
Древо счастья	133

Числа	135
Брюньон	141
Система/систематическое	144
Party	147
Компоты	152
Какая погода (какое время) на дворе	154
Сад II	159
Спрятать женщину	160
Пища	162
Конвейер	163
Цензура, изобретение	164
Ненависть к хлебу	165
Освещенное тело	166
Затопление	167
Социальное	169
Вежливость	172
Риторические фигуры	173
Сырость	174
Переливающийся рисунок	176
Impossibilia	177
Платок	179
Семья	179
Зеркала	181
Чеканность	182
Рапсодия	182
Обстановка разврата	183
Маркированность	185
Шлем	187
Разделение языков	188
Исповедь	189
Рассуждение, сцена	190
Пространство языка	191
Ирония	193

Путешествие	195
Сад как предтеча	196
Поэтика либертена	197
Машины	198
Цвета	200
Сцена, машины, письмо	200
Язык и преступление	204
Омонимия	205
Стриптиз	206
Порнограмма	207
Язык Огюстена	208
Услужливость фразы	209
Приводить в порядок	210
Обмен	211
Диктант	213
Цепь	215
Грамматика	216
Безмолвие	217
Низ страницы	218
Ритуал	218
Имена собственные	219
Кражи, проституция	220
Зашивание	220
Красная нить	221
Головное желание	222
Садизм	222
Принцип изысканности	222
Жизни	225
Жизнь Сада	226
Жизнь Фурье	240
Примечания	243

ПРЕДИСЛОВИЕ

При переходе от Сада к Фурье выпадает садизм, при переходе от Лойолы к Саду — общение с Богом. В остальном одно и то же письмо: одно и то же классификационное сладострастие, одно и то же неудержимое стремление раскраивать (тело Христово, тело жертвы, человеческую душу), одна и та же одержимость числами (подсчитать грехи, пытки, страсти и даже ошибки в счете), одна и та же практика образа (практика подражания, картины, сеанса), одни и те же очертания системы — социальной, эротической, фантазматической. Ни один из этих трех авторов не дает читателю свободно вздохнуть; все ставят удовольствие, счастье и коммуникацию в зависимость от некоего негибкого порядка или, ради еще большей агрессивности, от какой-то комбинаторики. Итак, вот они объединены все трое: проклятый писатель, великий утопист и святой иезуит. В этом объединении нет ни малейшей намеренной провокации (если бы провокация была, то она, скорее, состояла бы в том, чтобы описывать Сада, Фурье и Лойолу так, словно у них нет веры: в Бога, в Будущее, в Природу), ни малейшей трансцендентности (садическое, протестное и мистическое не присваиваются, соответственно, садизмом, революцией, религией), и я бы добавил (вот в чем смысл этого предисловия), ни малейшего произвола: хотя каждое из предлагаемых эссе было вначале (частично) опубликовано отдельно, они были сразу же задуманы для того, чтобы объединиться со своими соседями

ми в одной и той же книге: в книге о Логотетах, об основателях языков.

Основанный ими язык — очевидно, не лингвистический, не язык коммуникации. Это новый язык, проникаемый языком естественным (или проникающий его), но он может задействоваться только для семиологического определения Текста. Это не мешает подобному искусственному языку (возможно, потому, что здесь он основан стародавними авторами, взят в рамках двойной классической структуры, структуры репрезентации и стиля, двойственного подхода к которой пытаются избежать авторы эпохи модерна — от Лотреамона до Гюйо) отчасти следовать путями складывания естественного языка; и в логотетической деятельности все три наших автора как будто бы прибегали к одним и тем же операциям.

Первая из них состоит в самоизоляции. Новому языку предстоит возникнуть из материальной пустоты; некое предшествующее пространство должно отделить его от других языков — заурядных, «птичьих» и устаревших, «шум» которых мог бы помешать новому языку: интерференция знаков отсутствует; чтобы разработать язык, с помощью которого упражняющийся сможет вопрошать божество, Лойола требует уединения: никакого шума, необходим тусклый свет, необходимо одиночество; Сад запирает своих либертенов в неприступных местах (замок Силлинг, монастырь Сент-Мари-де-Буа); Фурье объявляет упадок библиотек, шестьсот тысяч томов по философии, экономике, морали оказались цензурированными, поруганными, выброшенными в музей бурлескной археологии, они хороши для развлечения детей (аналогичным образом Сад, увлекая Жюльетту и Клервиль в келью кармелита Клода, пере-

черкивает презрением всю предшествующую эротикку, составляющую вульгарную библиотеку монаха).

Вторая операция состоит в артикуляции. Не бывает языков без отчетливо выраженных знаков. Фурье делит человека на 1620 фиксированных страстей, сочетаемых, но не преобразуемых; Сад распределяет наслаждение подобно словам фразы (позы, фигуры, эпизоды, сеансы); Лойола дробит тело (переживаемое последовательно каждым из пяти чувств) подобно тому, как он «кроит» повествование о Христе (разделенное на «мистерии» в театральном смысле слова). Не бывает языков и без того, чтобы эти выкроенные знаки не повторялись в некоей комбинаторике; три наших автора подсчитывают, сочетают, непрестанно производят правила «сборки», составляют схемы взаимодействия этих правил; они заменяют творение синтаксисом, композицией (слово риторическое и игнатианское); поскольку все трое — фетишисты, привязанные к раздробленному телу, восстановление целостности может быть для них только суммированием умопостигаемых элементов: нет ничего несказанного, нет нередуцируемых качеств наслаждения, счастья, коммуникации; нет ничего, о чем было бы нельзя говорить; для Сада и Фурье Эрос и Психея должны быть артикулированными совершенно так же, как для Боссюэ (обратившегося к Игнатию против мистиков несказанного, св. Иоанна Креста и Фенелона) молитва должна обязательно проходить через язык.

Третья операция — упорядочение (распоряжение): не только составлять схемы взаимодействия элементарных знаков, но и подчинять крупные эротические, эвдемонистические или мистические последовательности высшему порядку, каковой яв-

ляется порядком уже не синтаксиса, но метрики; новым дискурсом снабжается Распорядитель, Церемониймейстер, Ритор: у Игнатия это настоятель монастыря, у Фурье — патрон или матрона, у Сада — какой-нибудь либертен, который, не имея другого преимущества, кроме проходящей и чисто практической ответственности, размещает позы по местам и руководит общим ходом эротической операции; всегда имеется кто-то регулирующий (но не регламентирующий) упражнение, заседание, оргию, но этот кто-то — не субъект; постановщиком эпизода он является всего лишь на момент; он — не больше чем морфема управления в грамматическом смысле, фразовый оператор. Таким образом, ритуал, требуемый тремя нашими авторами, представляет собой всего лишь форму планирования: это порядок, необходимый для удовольствия, для счастья, для беседы с Богом (подобно этому, каждая форма текста в любом случае — лишь ритуал, упорядочивающий в нем удовольствие); правда, такая экономия не является присваивающей, она остается «безумной», она говорит единственно то, что безусловную утрату нельзя назвать неконтролируемой; утрате как раз необходимо сделаться упорядоченной, чтобы она могла стать безусловной; последняя передышка, представляющая собой отказ от всякой экономии укрывательства, сама достигается посредством некоей экономии: садовский экстаз, фурьеристское ликование, игнатианская индифферентность никогда не выходят за рамки образующего их языка; разве не является материалистическим ритуалом тот, за пределами которого ничего нет?

Если бы *логотесис* останавливался на установлении некоего ритуала, т. е., в сущности говоря, риторики,

то основатель языка был бы ничуть не больше автора системы (как правило, его называют философом, ученым или мыслителем). Иное дело — Сад, Фурье и Лойола, это формулировщики (как правило, таких людей называют писателями). На самом деле, чтобы *досконально* обосновать новый язык, необходима четвертая операция, операция *театрализации*. Что же такое «театрализировать»? Это означает не декорировать представление, но обезграничивать язык. Хотя все трое — из-за своей исторической позиции — были вовлечены в идеологию репрезентации и знака, наши логотеты все-таки производят уже тексты; т. е. гладкость стиля (какую мы можем найти у «крупных» писателей) они умеют замещать объемом письма. Стилль предполагает и практикует оппозицию между фоном и формой; это «клееная фанера» некоей подструктуры; а вот письмо приходит в момент, когда оно производит для себя эшелонированную структуру означающих, при которой никакое основание языка уже невозможно уловить; поскольку стиль мыслится как «форма», он имеет в виду некую «консистенцию»; писатель же — если заимствовать лакановскую терминологию — знает одни лишь «инсистенции»¹. И вот что делают три наших классификатора: каким бы ни считать их стиль, хорошим, дурным или средним, не имеет значения; они настаивают, и в этой операции взвешивания и проталкивания нигде не останавливаются; пока стиль абсорбируется в письмо, система распадается в систематику, роман — в романность, молитва — в фантаматику: Сад — уже не эротик, Фурье — не утопист, а Лойола — не святой; в каждом из них остается лишь сценнограф, тот, кто рассеивается в носителях, коих он насаждает и эшелонирует до бесконечности.

Итак, если Сад, Фурье и Лойола являются основателями языка, и если они только таковы, то это как раз для того, чтобы ничего не говорить, чтобы соблюсти некую передышку (если бы они хотели *не-что* сказать, то хватило бы лингвистического языка, языка коммуникации и философии: можно было бы *подвести* им *итог*, но это не удается ни для одного из наших авторов). Язык, поле означающего, выводит на сцену отношения инсистенции, а не консистенции; в отставку отправляются центр, вес, смысл. Наименее централизованный *логотесис* — разумеется, у Фурье (страсти и светила непрестанно рассеиваются, вентилируются), и, наверное, поэтому логотесис Фурье наиболее эйфоричен. Для Лойолы, конечно же, как мы увидим, Бог представляет собой Знак, внутренний акцент, глубокую складку, и мы не будем оспаривать этого святого у Церкви; однако же, попадая в огонь письма, этот знак, этот акцент, эта складка в конечном итоге исчезают: логотетическая система ошеломляющей тонкости благодаря уловкам производит или хочет производить семантическое безразличие, равенство вопрошания, мантику², в которой отсутствие ответа соприкасается с отсутствием отвечающего. А для Сада, конечно, существует нечто взвешивающее язык и превращающее его в централизованную метонимию, но это нечто есть ебля («Все имморальности нанизываются друг на друга, и чем больше мы предаемся имморальности ебли, тем с большей необходимостью мы оказываемся счастливыми»), т. е. распространение, осеменение в буквальном смысле.

Нет ничего более удручающего, чем воображать Текст как интеллектуальный объект (рефлексии, анализа, сравнения, отражения и т. д.). Текст яв-

ляется объектом удовольствия. Наслаждение Текстом зачастую бывает стилистическим: существует блаженство выражения, и ни Саду, ни Фурье оно не чуждо. Однако же иногда удовольствие от текста свершается более глубинным образом (и вот тогда-то мы действительно можем сказать, что перед нами текст): когда «литературный» текст (Книга) переселяется в нашу жизнь, когда другому письму (письму Другого) удастся написать фрагменты нашей собственной повседневности, словом, когда текст производит для себя некое *со-существование*. Показатель удовольствия от текста тогда состоит в том, что мы могли бы жить вместе с Фурье, с Садам. Жить с таким-то автором не означает неизбежно принимать в нашу жизнь программу, намеченную этим автором в его книгах (и все-таки сочетание текста с жизнью не является незначительным, ведь оно формирует аргументы *Дон-Кихота*; справедливо, что Дон-Кихот — очередное книжное создание); речь идет не о том, чтобы оперировать тем, что было представлено, речь идет не о том, чтобы стать садистом или оргиастом вместе с Садам, фаланстерием вместе с Фурье, модельщиком вместе с Лойолой; речь идет о том, чтобы перенести в нашу повседневность фрагменты умопостижаемого («формулы»), взятого из обожаемого текста (обожаемого как раз потому, что он хорошо «роится»); речь идет о том, чтобы произносить этот текст, а не претворять его в действие, оставляя его на дистанции от цитаты, силы вторжения чеканного слова, истины языка; тогда сама наша повседневная жизнь становится театром, декорацией в котором служит наша собственная социальная среда; жить вместе с Садам иногда означает говорить по-садистски, жить вместе с Фурье — говорить по-фурьерист-

ски (а вот жить с Лойолой? — Почему бы и нет? Речь опять-таки не идет о том, чтобы усваивать какие-то содержания, какие-то убеждения, веру, Причину, даже образы; речь идет о том, чтобы воспринимать текст, своего рода фантазматический порядок: смаковать вместе с Лойолой сладострастие организации убежища, накрывать этим сладострастием время души, распределять в нем моменты языка: наслаждение письмом едва ли гасится серьезностью игнатианских репрезентаций).

Удовольствие от Текста подразумевает и дружественное возвращение автора. Возвращающийся автор — разумеется, не тот, что был идентифицирован нашими институтами (история и преподавание литературы и философии, дискурс Церкви); к тому же это и не герой биографии. Автор, который выходит из своего текста и входит в нашу жизнь, не обладает единством; это просто множественное число «чарований», место каких-то мелких деталей, но все-таки источник живых романских огоньков, прерывистая песнь любезностей, в которой мы, однако же, вычитываем смерть с большей непреложностью, нежели в какой-то эпопее судьбы; это не личность (гражданская, моральная), это тело. При выделении какой-либо ценности, производимой удовольствием от Текста, из жизни Сада мне в голову приходит не зрелище, хотя и грандиозное, человека, угнетенного целым обществом из-за огня, который он носит в себе, и не суровое созерцание судьбы; среди прочего, это тот провансальский способ, каким Сад говорил «милли» вместо «мадемуазель»: милли Руссе, или милли Анриетта, или милли Лепинэ; это его белая муфта, когда он ухаживал за Розой Келлер, его последние игры с маленькой шарантонской бе-

лошвейкой (что меня восхищает в белошвейке, так это белье); из жизни Фурье мне на ум приходит его любовь к мирлитонам (парижские пирожки со специями), запоздалая симпатия к лесбиянкам, смерть среди горшков с цветами; у Лойолы — не паломничества, видения, умерщвление плоти и уставы святого, но только «его прекрасные глаза, всегда немного в слезах». Ибо если необходимо, чтобы благодаря окольной диалектике в Тексте, разрушающем всякий субъект, возникал субъект любви, — то субъект этот рассеян, что немного напоминает пепел, который разбрасывают по ветру после смерти (теме *урны* и *стелы*, предметов крепких, замкнутых, учреждающих судьбу, противостоят *проблески* воспоминания, эрозия, оставляющая из прошедшей жизни лишь несколько складок): если бы я был писателем — и мертвым, — как бы я хотел, чтобы моя жизнь, заботами дружественного и развязного биографа, свелась к нескольким деталям, к нескольким привязанностям, к нескольким модуляциям, скажем — к «биографемам», отличительные черты и подвижность которых могли бы попадать за пределы всякой судьбы и соприкасаться — подобно атомам Эпикура — с каким-то будущим телом, обетованным одному и тому же рассеянию; в сущности, жизнь продырявленная, подобная той, которую Пруст сумел описать в своем произведении, или еще старомодный фильм, в котором отсутствует всякая речь, а поток образов (тот *flumen orationis*, в котором, может быть, и состоит «свинство» письма) обрезается, как при целебной икоте, чернотой, на которой кое-как написаны титры, развязным вторжением *другого* означающего: белой муфты Сада, цветочных горшков Фурье, испанских глаз Игнатия.

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Только скучающим людям потребна иллюзия», — говорил Брехт. Удовольствие от чтения гарантирует истинность этого высказывания. Читая тексты, а не произведения, пытаюсь просвечивать их таким ясно-видением, которое будет разыскивать не их секрет, «содержание», философию, но только счастье от их письма, я могу надеяться, что оторву Сада, Фурье и Лойолу от того, чего у них следует опасаться (религия, утопия, садизм); я пытаюсь рассеять речи о морали, произносившиеся о каждом из них, или избежать таких речей; работая только над языками, как делали они, я отрываю тексты от движений, их гарантирующих (от социализма, веры, зла). Тем самым я обязываюсь (таков, по меньшей мере, теоретический замысел этих эссе) сместить (но не отменить; может быть, даже подчеркнуть) социальную ответственность текста. Некоторые полагают, будто с полной уверенностью могут указать место подобной ответственности: дескать, это автор, вставка соответствующего автора в его время, его историю, его класс. Между тем загадочным остается другое место, пока не поддающееся какому бы то ни было прояснению: место чтения. Это затемнение происходит в тот самый момент, когда мы больше всего порицаем буржуазную идеологию, так никогда и не спрашивая, из какого места мы говорим о ней или против нее: пространство ли это не-дискурса («не будем же говорить и писать, будем сражаться»), или пространство контрдискурса («будем говорить против классовой культуры»), но в таком случае из каких черт, из каких фигур, из каких рассуждений, из каких остатков культуры оно состоит? Полагать, будто против идеологии можно вести невинные речи, все равно что продолжать верить, будто язык может быть лишь нейтраль-

ПРЕДИСЛОВИЕ

ным орудием торжествующего содержания. В действительности сегодня в языке нет мест, внешних по отношению к буржуазной идеологии: наш язык происходит от нее, возвращается к ней, остается в ней замкнутым. Единственная возможная реакция — не сопоставление и не разрушение, но только кража: оторвать старый текст от культуры, науки, литературы и разбросать его черты согласно неузнаваемым формулам совершенно так же, как подкрашивают украденный товар. Итак, имея дело со старым текстом, я пытаюсь стереть ложное социологическое, историческое или субъективное изобилие детерминаций, воззрений, проекций; я вслушиваюсь в порыв, содержащийся в *message'e*, а не в сам *message*, я вижу в тройственном произведении победоносное развертывание текста означающего, текста террористического, отделяя от него, словно ненужную шкуру, «готовый» смысл, репрессивный (либеральный) дискурс, непрестанно стремящийся вернуться к тексту. Вмешательство текста в социальные дела (не обязательно свершающееся в эпоху появления этого текста) не измеряется ни популярностью его у его аудитории, ни верностью социально-экономических отражений, которые вписываются в него или которые он проецирует для нескольких социологов, стремящихся использовать его, — но измеряется, скорее, насилием, позволяющим ему *выйти за рамки* законов, задаваемых себе обществом, идеологией, философией, чтобы согласовать их с самими собой в прекрасном движении исторического умопостигаемого. У этого избытка есть имя: письмо.

Июнь 1971

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Лойола* — всего-навсего название деревни. Я знаю, что следовало бы говорить *Игнатий*, или *Игнатий де Лойола*, но позволяю говорить об этом авторе так, как я всегда называл его для себя; подлинное имя писателя неважно: он получил имя не по правилам ономастики, но из трудовой общины, в какую был принят.

2. «*Cad I*» опубликован в *Tel Quel*, № 28, hiver 1967, под заглавием «Древо преступления» [L'arbre du crime], и в XVI томе Полного собрания сочинений Сада, Cercle du Livre Précieux, 1967, p. 509—532. «*Лойола*» опубликован в *Tel Quel*, № 38, été 1969, под заглавием «Как говорить с Богом?» [Comment parler à Dieu?], и должен служить введением к «Духовным упражнениям» [*Exercices spirituels*], в переводе Жана Риста [Jean Ristat], выходит в издательстве Christian Bourgois, collection 10 × 18. «*Фурье*» частично вышел в *Critique*, № 281, octobre 1970, под заглавием «Жить с Фурье» [Vivre avec Fourier]. В эти тексты внесено несколько исправлений. «*Cad II*», часть текста о Фурье и «*Жизнь*» [Vie] Сада пока не изданы.

3. Издания, на которые делаются ссылки, таковы: D. A. F. Sade, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre précieux, 1967, 16 volumes. Charles Fourier, *Œuvres complètes*, Paris, édition Anthropos, 1967, 11 volumes. Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, traduction de François Courel, Desclée de Brouwer, 1963, а также *Journal spirituel*, traduction de Maurice Giuliani, Desclée de Brouwer, 1959.

4. Сведения, упомянутые в «*Жизнях*», взяты из вторых рук. Что касается Сада, они почерпнуты из

ПРИМЕЧАНИЯ

его монументальной биографии, написанной Жильбером Лели [Gilbert Lély] (Paris, Cercle du Livre précieux, 1966, tomes I, II) и из Неизданного дневника (*Journal inédit*) Сада, с предисловием Жоржа Дома [Georges Daumas], Paris, Gallimard, collection «Idées» (livre de poche), 1970. Относительно Фурье эти сведения почерпнуты из предисловий Симоны Дебу-Олешкевич [Simone Debout-Oleszkiewicz] к I и VII тому ПСС Фурье [*Œuvres complètes de Fourier*, Paris, Anthropos, 1967).

5. Я отказался писать «*Жизнь*» Лойолы. Причина в том, что я не мог бы написать ее в соответствии с кратко очерченными в предисловии принципами биографии; у меня не доставало важного материала. Эта скудость является исторической, а, следовательно, у меня не было никаких оснований маскировать ее. Фактически существует два типа агиографии: агиография «Золотой легенды» (XV век)¹ в значительной степени позволяет означаемому вторгаться на сцену и заполнять ее (означающее здесь — тело, претерпевшее мученичество); агиография же Игнатия — современная — отвергает это самое тело: мы знаем только о заплаканных глазах этого святого и о его прихрамывании. В первой книге история жизни основана на сказанном о теле; во второй — на не сказанном; следовательно, разрыв экономии и знака, отмеченный во множестве других сфер на стыке Средневековья и Нового времени, проходит и через литературу о святости. По ту (или по сю) сторону знака, направляясь к означаемому, мы ничего не знаем о жизни Игнатия де Лойолы.

Рамон Алехандро соблаговолил нарисовать для этой книги зал заседаний в замке Силлинг. Я благодарю его.

САД I

В некоторых романах Сада много путешествуют. Жюльетта проезжает (сея разорение на своем пути) по Франции, Савойе, Италии вплоть до Неаполя; вместе с Бриза-Тестой мы попадаем в Сибирь и Константинополь. Путешествие — тема, легко приобретающая характер инициации; однако же, хотя «Жюльетта» начинается с темы ученичества, садовское путешествие ничему не учит (разнообразие нравов отсылается в рассуждения Сада, где оно служит доказательству того, что добродетель и порок — совершенно локальные идеи); происходит ли действие в Астрахани, в Анжере, в Неаполе или в Париже, города фигурируют лишь как поставщики участников оргий, сельская местность — как убежища для разврата, сады — как его декор, а климаты — как операторы сладострастия¹; везде одна и та же география, одно и то же население, одни и те же функции; важно встретиться не с более или менее экзотическими случайностями, а с повторением одной и той же сущности, сущности преступления (впредь будем подразумевать под этим словом пытки и разврат). Итак, если садические путешествия разнообразны, то садический локус является единственным: путешествуют только для того, чтобы запереться. Моделью садовского локуса служит Силлинг, принадлежащий Дюрсе замок в самой гуще Шварцвальда, где четыре либертена из «120 дней Содома» запираются на четыре месяца с сералем. Этот замок герметически изолирован от мира чередой препятствий, весьма похожих на те, что мы встречаем в некоторых волшебных сказках: деревушкой угольщиков-кон-

трабандистов (не пропускающих никого), крутой горой, головокружительной пропастью, через которую можно переправиться только по мосту (который либертены прикажут разрушить сразу после того, как запрутся), стеной высотой в десять метров, глубоким ровом с водой, воротами, которые либертены замуруют сразу после того, как войдут в них, наконец, ужасающими сугробами.

Итак, для садовской замкнутости характерна ожесточенность; эта замкнутость имеет двойственную функцию: прежде всего, разумеется, изолировать, спрятать разврат от карательных действий мира; однако же уединенность либертенов объясняется не только предосторожностью практического порядка; ей присуще своеобразное экзистенциальное качество, сладострастие бытия²; следовательно, этой уединенности свойственна функционально бесполезная, но философски образцовая форма: даже под сенью наиболее испытанных убежищ в пространстве Сада всегда существует «тайное место», куда либертен приводит некоторых из своих жертв, вдаль от всякого, даже сообщнического, взгляда — где он необратимо одинок со своей жертвой — весьма необычная вещь в этом коммунитарном обществе; этот тайник, очевидно, является формальным, так как то, что там происходит, относясь к порядку пытки и преступления, практикам весьма откровенным в мире Сада, не имеет никакой нужды быть спрятанным; за исключением религиозного тайника у Сен-Фона, эти тайники дают лишь театральную форму одиночества: на некоторое время они десоциализируют преступление; в мире, насквозь пронизанном речами, они свершают редкостный парадокс: парадокс безмолвного действия; а поскольку у Сада не

бывает ничего реального, кроме повествования, безмолвие тайника полностью совпадает с пробелом в повествовании: прерывается смысл. Аналогическим знаком этой «дыры» являются сами места тайников: как правило, это глубокие подвалы, склепы, подземелья, раскопки, расположенные в самом низу замков, садов, рвов; выбираться из тайников приходится в одиночестве, не говоря ни слова³. Следовательно, тайник связан с путешествием в земные недра, теллурическая тема, которую Жюльетта наделяет смыслом в связи с вулканом Пьетра-Мала.

Замкнутость садического локуса обладает другой функцией: на ней основана социальная автаркия. Замкнувшись, либертены, их помощники и подданные сформировали целостное общество, наделенное своей экономикой, собственной моралью, особыми речью и временем, артикулированным в расписаниях, буднях и праздниках. Здесь, как и повсюду, именно замкнутость обеспечивает систему, т. е. работу воображения. Ближайшим эквивалентом садовского града можно считать фурийеристский фаланстер: один и тот же проект изобрести во всех подробностях самодостаточный интернат для людей, одно и то же стремление отождествить счастье с завершенным и организованным пространством, одна и та же энергия, направленная на то, чтобы определять личностей согласно их функциям и упорядочивать ввод в игру подобных функциональных классов, тщательно продумав их задействование; одна и та же забота об учреждении экономии страстей, словом, одна и та же «гармония» и одна и та же утопия. Утопия Сада — как, впрочем, и утопия Фурье — измеряется в гораздо меньшей степени по теоретическим декларациям, чем по организации повседневной жизни,

поскольку отличительной чертой утопии является повседневное; или иначе — все повседневное утопично: расписания, программы питания, проекты одежды, расстановка мебели, наставления, касающиеся бесед или общения — все это есть у Сада: садический город держится не только за счет «удовольствий», но и за счет потребностей; стало быть, возможно набросать этнографию деревни Сада.

Нам известно, что едят либертены. Мы знаем, например, что ранним утром 10 ноября, в Силлинге, господы подкрепились импровизированным завтраком (разбудили поварих), состоявшим из взбитых яиц, мяса газели шинкара, лукового супа и омлета. Эти подробности (и много других) даны не просто так. Пища у Сада представляет собой кастовый факт, а, следовательно, подлежит классификации. Иногда питание либертенов — признак роскоши, без которой не бывает либертинажа, и не потому, что роскошь сладострастна «сама по себе» — система Сада не просто гедонистична, — но потому, что необходимые для нее деньги обеспечивают разделение на богатых и бедных, на рабов и хозяев: «Я всегда хочу видеть на нем, — говорит Сен-Фон, передавая управление своим столом Жюльетте, — изысканнейшие блюда, редчайшие вина, в высшей степени необыкновенные плоды и дичь»; иногда же, что совсем иное — это признак чрезмерности, т. е. чудовищности: Минский, г-н де Жернанд (либертен, пускающий кровь жене раз в четыре дня) устраивают баснословные обеды, баснословность коих (десятки переимен блюд, сотни блюд, дюжина бутылок вина, две бутылки ликера, десять чашек кофе) свидетельствует о триумфальном складывании тела либертена. К тому же питание имеет две функции для хозяина.

С одной стороны, оно подкрепляет, оно компенсирует, возмещает чрезмерные затраты спермы, требуемые жизнью либертенгов; не так много вечеров не предварялись трапезой и впоследствии не компенсировались какими-то «укрепляющими и восстанавливающими средствами», шоколадом и поджаренным хлебом с испанским вином. Так, Клервиль, устраивавшая головокружительные оргии, ограничивается «продуманным» режимом: она питается только принимающими замаскированные формы домашней птицей и дичью без костей; ее обычный напиток в любое время года — засахаренная и подмороженная вода, ароматизированная двадцатью каплями лимонной эссенции и двумя ложками воды с апельсиновым цветом. С другой стороны и наоборот — будучи поданной, пища служит для отравления, или по меньшей мере для нейтрализации: в шоколад Минского кладут дурман, чтобы усыпить его; в шоколад юного Розы и г-жи де Брессак подсыпают яд, чтобы убить их. Подкрепляющая или убивающая субстанция, шоколад в конечном итоге функционирует в качестве признака упомянутой двойственной экономики питания⁴. Пища второй касты, касты жертв, хорошо и досконально известна: домашняя птица с рисом, компоты, шоколад (опять-таки!) для завтрака Жюстины с подругами в бенедиктинском монастыре, сераль которого они образуют. Пища жертв всегда обильна, по двум весьма либертенским причинам; первая состоит в том, что эти жертвы должны сами подкрепляться (г-жа де Жернанд, ангельское создание, испытав кровопускание, просит куропаток и руанскую утку) и жиреть, чтобы обеспечить сладострастие округлыми и пухлыми «алтарями»; вторая — в том, что копрофагическую страсть надо снабдить пи-

танием «обильным, деликатным и подслащенным»; отсюда режим питания, изучаемый с медицинской точностью (белое мясо домашней птицы, дичь без костей, ни хлеба, ни солонины, ни сыра, кормить часто и быстро не в часы приема пищи, чтобы вызывать полу-несварение: таков рецепт, который дает Дюкло). Таковы функции пищи в садическом граде: подкреплять, отравлять, откармливать, испражняться; все они обусловлены отношением к развратным действиям.

Так же обстоят дела и с одеждой. Этот объект, о котором можно сказать, что он располагается в центре всякой современной эротики, от Моды до стриптиза, сохраняет у Сада неумолимо функциональную ценность — уже одного этого достаточно, чтобы отличить его эротизм от того, что понимаем под этим словом мы. Сад не обыгрывает отношения между телом и одеждой извращенно (т. е. морально). В садическом граде полностью отсутствуют намеки, провокации и уловки, объектом коих является наша одежда: любовь подается там в непосредственно нагом виде; что же касается стриптиза, то мы слышим только брутальное «Подберите подолы!», посредством которого либертен приказывает своему подданному встать в позицию рассматриваемого⁵. Разумеется, у Сада присутствует игра с одеждой; но как и в случае с пищей, она представляет собой ясную игру знаков и функций. Прежде всего, знаки: когда на собраниях, т. е. не во время оргий, нагое соприкасается с одеждой (а следовательно, ей противопоставляется), оно служит для обозначения особо униженных людей; во время происходящих каждый вечер в Силлинге больших заседаний, где выслушивают рассказы, весь сераль бывает (временно) одетым, но род-

ственницы четверых господ, особо униженные в качестве супруг и дочерей, остаются нагими. Что же касается самой одежды (мы говорим здесь только об одеянии для сералей, единственном, которое интересуется Сада), то она либо — с помощью упорядоченных приспособлений (цвета, ленты, гирлянды) — характеризует классы подданных: возрастные классы (насколько все это наводит на мысль о Фурье!), функциональные классы (мальчики и девочки, ебари, старухи), инициационные классы (девственные подданные меняют знаковую одежду после церемонии дефлорации), классы собственности (каждый либертен одевает своих пажей в костюмы особого цвета)⁶; либо же одежда упорядочивается в зависимости от ее театральности, ей навязывают протоколы спектакля, образующие у Сада — помимо «тайника», о котором мы говорили — всю двусмысленность «сцены»: упорядоченной оргии и культурного эпизода, похожего на мифологическую живопись, на оперные финалы и картины, изображающие Фоли-Бержер; субстанция одежды тогда обычно становится блестящей и легкой (газ и тафта), в ней доминирует розовый цвет, по крайней мере, для молодых подданных; таковы характерные костюмы, в которые каждый вечер в Силлинге облачаются четверки (азиатский, испанский, турецкий и греческий костюмы) и старухи (в седых монахинь, в фей, в волшебниц, во вдов). Помимо этих знаков, одежда у Сада «функциональна», приспособлена к потребностям в развратных действиях: ее необходимо снять мгновенно. В одном описании все эти черты объединены — в описании одежды, какую господа из Силлинга предоставляют своим четверым возлюбленным фаворитам: речь здесь идет о подлинном конструировании

костюма, каждая деталь которого продумана в зависимости от зрелища, каковое он собой представляет (это небольшой, узкий и открытый сюртук, напоминающий прусский мундир), и от его функции (короткие штаны, открытые сзади подобно сердечку, которые могут мгновенно упасть, если ослабить толстый узел поддерживающих их лент). Либертен является модельером, как и диетологом, архитектором, декоратором, постановщиком и т. д.

Раз уж мы здесь слегка коснулись этнографии, надо сказать пару слов о населении произведений Сада. Что садянцы представляют собой физически? Человек вступает в расу либертенов, только начиная с тридцатипятилетнего возраста⁷; отталкивающие во всех отношениях, если они стары (случай в высшей степени частый), либертены, тем не менее, иногда обладают прекрасной фигурой, огнем во взгляде, свежим дыханием, но эта красота тогда компенсируется жестоким и злобным видом. Субъекты разврата прекрасны, если они молоды, ужасны, если стары, но в обоих случаях пригодны для развратных действий. Стало быть, мы видим, что в этом «эротическом» мире ни возраст, ни красота не позволяют определять классы индивидов. Классификация, разумеется, возможна, но только на уровне дискурса: по существу, для Сада характерны два типа «портретов». Одни из них реалистичны, они тщательно индивидуализируют свою модель, от лица до половых органов: «Президент де Кюрваль... был крупный, сухой, худощавый, с глубоко запавшими и потухшими глазами, с мертвенно-бледным и нездоровым ртом, с вздернутым подбородком, с длинным носом. Покрытый волосами, словно сатир, с плоской спиной, с мягкими и ниспадающими ягодицами, похожими, скорее, на

две грязные тряпки, висящими над ляжками и т. д.»: этот портрет относится к «правдивому» жанру (в том смысле, какой слово «правдивый» может иметь, когда мы традиционно применяем его к литературе); следовательно, он дает возможность разнообразия; с одной стороны, всякое описание индивидуализируется по мере спуска к низу тела, так как интерес автора состоит в том, чтобы лучше, чем лица, описать половые органы и ягодицы; с другой же стороны, портрет либертена должен учитывать основополагающую морфологическую оппозицию (но ни в коей мере не функциональную, поскольку все либертены были одновременно активными и пассивными содомитами) между сатирами, сухими и волосатыми (Кюрваль, Бланжи), и кинедами⁸, белыми и пухлыми (епископ, Дюрсе). Между тем, по мере того, как мы переходим от либертенов к их помощникам, а затем — к жертвам, портреты становятся все менее реальными; тем самым мы переходим ко второму типу садовского портрета: к портретам объектов разврата (и преимущественно девушек); такие портреты чисто риторичны, это *топосы*. Вот Александрина, дочь Сен-Фона, определенно слишком глупая для того, чтобы Жюльетта завершила ее воспитание: «Весьма благородная грудь, очень милые детали в формах, свежесть в коже, непринужденность в телосложении, грация, мягкость в сочленениях, небесная фигура, весьма ласковый и интересный голос, и много романтического в духе». Такие портреты очень культурны и отсылают к живописи («готовая для картины») или к мифологии («талия Минервы под украшениями Венеры»), что хорошо способствует их абстрагированию⁹. На самом деле, каким бы многословным ни был порою риторический портрет (так

как нельзя сказать, что автор совсем в нем не заинтересован), он ничего не изображает, ни сам объект, ни его воздействие: он ничего не являет взору (и, конечно, не стремится к этому); он очень мало характеризует (иногда цвет глаз или волос); он довольствуется называнием анатомических элементов, каждый из которых совершенен; а поскольку это совершенство, как в приличной теологии, является самой сутью объекта, достаточно сказать, что тело совершенно, потому что такова его сущность: безобразие описывается, красота говорит сама за себя; следовательно, эти риторические портреты бессодержательны в той мере, в какой они являются портретами бытия; хотя можно создать определенную типологию либертенов, они попадают в событие, а следовательно, обязывают нас писать все новые портреты; но поскольку жертвы погружены в бытие, они могут стилизоваться только с пустыми знаками и настраивать на один и тот же портрет, цель которого — утверждать, а не изображать эти знаки. Следовательно, разделение человечества у Сада обусловливается не безобразием и не красотой, а самой инстанцией дискурса, разделенного на портреты-изображения и портреты-знаки¹⁰.

Это разделение не покрывает разделения социального, хотя нельзя сказать, что последнее неведомо Саду. Жертвы бывают всех рангов, и если своего рода первый класс жалуется именно благородным подданным, то дело здесь в том, что «хороший тон» служит одним из основных операторов развратных действий¹¹, из-за чрезвычайного унижения жертвы: в садической практике непременно увеселением является заниматься содомским грехом с дочерью советника парламента или молодым мальтийским ка-

валером. И если господа всегда принадлежат к высшим классам (принцы, папы, епископы, дворяне или богатые разночинцы), то причина здесь в том, что либертеню невозможно стать без денег. Правда, деньги у Сада имеют две различных функции. Прежде всего, кажется, будто они играют практическую роль, позволяя покупать или содержать сералы: в таком случае, будучи чистым средством, деньги не подвергаются ни высокой оценке, ни презрению; герои стремятся лишь к тому, чтобы их нехватка не стала препятствием для либертинажа; именно поэтому в Обществе Друзей Преступления предусмотрена скидка для контингента из двадцати художников и литераторов, которые, как известно, небогаты: «общество, покровительствующее искусствам, сообразно воздаст им такую честь» (сегодня мы могли бы вступить в него за четыре миллиона старых франков в год). Но мы не сомневаемся в том, что деньги — еще и нечто совершенно иное, нежели средство: это почет, и они, конечно же, обозначают растраты и преступления, позволившие их накопить (Сен-Фону, Минскому, Нуарсею, четверым откупщикам из «120 дней», самой Жюльетте). Деньги доказывают порочность и поддерживают наслаждение — не потому, что они обеспечивают удовольствия (у Сада то, что «приносит удовольствие», никогда не бывает «ради удовольствия»), но потому, что они оттеняют зрелище бедности; садическое общество не цинично, оно жестоко; оно не говорит: «должны быть бедные, чтобы существовали богатые»; оно говорит противоположное: «должны быть богатые, чтобы существовали бедные»; богатство необходимо для того, чтобы оттенить зрелищность несчастий. Когда Жюльетта, следуя примеру Клервиль, иногда запирается, чтобы

созерцать свое золото с ликованием, доводящим ее до экстаза, она созерцает не сумму возможных удовольствий, а сумму совершенных преступлений, общую нищету, позитивно отраженную в этом золоте, которое, находясь именно тут, не может быть в других местах; следовательно, деньги обозначают не то, что на них приобретается (это не *ценность*), но то, что они отбирают (это место разделения).

Выходит, что «иметь» по сути означает «мочь рассматривать неимущих». Само собой разумеется, это формальное разделение совпадает с разделением на либертенов и их подданных. Как известно, таковы два крупнейших класса в садовском обществе. Эти классы фиксированы, и из одного в другой перейти невозможно: социального продвижения нет. И между тем речь идет по сути об обществе воспитывающем, или, точнее, об обществе-школе (и даже об обществе-интернате); но воспитание у Сада играет разную роль для жертв и их господ. Так, первые иногда проходят курсы либертинажа, но это, если можно так выразиться, технические курсы (уроки мастурбации каждое утро в Силлинге), а не курсы философии; школа уготовала для небольшого общества жертв свою систему наказаний, несправедливостей и лицемерных речей (прототипом этого в «Жюстине» служит заведение хирурга Родена, сразу и школа, и сераль, и лаборатория по вивисекции). У либертенов воспитательный проект имеет другие масштабы: речь идет о том, чтобы достичь в либертинаже абсолюта; Клервиль дана в качестве наставницы Жюльетте, которая, однако, уже весьма продвинута в либертинаже, а самой Жюльетте Сен-Фон поручает наставничество для собственной дочери Александрины. Здесь требуется обучение философии: вос-

пытывается не тот или иной персонаж, а читатель. Но — как бы там ни было — воспитание никогда не позволяет переходить из одного класса в другой: Жюстина, которую непрестанно порицают, так и не выходит из статуса жертвы.

В этом весьма кодифицированном обществе переходы (даже в высшей степени фиксированное общество не может без них обойтись) обеспечиваются не продвижением, но системой «промежуточных станций», самих по себе фиксированных. Вот как мы можем описать шкалу садического общества при ее максимальном расширении: 1) крупные либертены (Клервиль, Олимпия Боргезе, Дельбен, Сен-Фон, Нуарсей, четверо откупщиков из «120 дней», сардинский король, папа Пий VI и его кардиналы, неаполитанские король и королева, Минский, Бриза-Теста, фальшивомонетчик Ролан, Корделли, Жернанд, Брессак, различные монахи, епископы, парламентские советники); 2) главные помощники, формирующие как бы чиновничество либертенов, включают в себя рассказчиц историй и крупных сводней, таких, как Дювержье; 3) затем идут ассистенты, к которым относятся всевозможные разновидности гувернанток или дуэний, полуприслуга-полуподданные (Лакруа, прислуживающая старому архиепископу Лионскому, предъявляя ему сразу и шоколад, и свой зад), а также слуги для поручений, палачи и сводники; 4) подданные в собственном смысле слова бывают либо временными (семьи, маленькие дети, попавшие в руки либертенов), либо постоянными, объединенными в серали; тут необходимо отличать основных претерпевающих, служащих объектами на определенных сеансах, и *клоунов*, своего рода соучастников разврата, которые повсюду сопровождают либер-

тена, чтобы ублажать или занимать его; 5) последний класс, или класс парий, занят женами. Индивиду, принадлежащие к разным классам, не имеют отношений между собой (за исключением либертенской практики); но сами либертены общаются двумя способами — с помощью контрактов (тот, что связывает Жюльетту с Сен-Фоном, весьма подробен) или пактов: пакт между Жюльеттой и Клервилем проникнут живой и пламенной дружбой. Контракты и пакты являются сразу и вечными («вот приключение, связывающее нас навеки»), и разрываемыми уже на завтрашний день: Жюльетта сбрасывает Олимпию Боргезе в кратер Везувия, а также в конце концов отправляет Клервиль.

Таковы основные протоколы садического общества; все они, как мы видели, свидетельствуют об одном и том же разделении — на либертенов и их жертв. Однако же, будучи ожидаемым, это разделение еще не является обоснованным: все черты, разделяющие два класса, происходят от разделения, но не обуславливают его. Так что же определяет господина? А что — жертву? Может быть, практика развратных действий (поскольку она обязывает отделять активных участников от пассивных), как обычно считают после того, как законы садического общества сформировали то, что называют «садизмом»? Стало быть, необходимо задавать вопросы *праксису* этого общества, если подразумевается, что всякий *праксис* сам служит смысловым кодом¹², который может анализироваться согласно системам единиц и правил.

Сад — автор «эротический», непрестанно говорят нам. Но что такое эротизм? Это всегда всего лишь слова, потому что практики эротизма могут быть ко-

дифицированы, лишь если они известны, т. е. выговорены¹³; но ведь наше общество никогда не выражает никакой эротической практики, а высказывает лишь желания, преамбулы, контексты, суггестию, двойственную сублимацию, и выходит, что для нас эротизм можно определить лишь через речь, полную непрерывных намеков. На сей счет Сад не эротичен: как уже говорилось, у него никогда не бывает никаких разновидностей стриптиза, этой основополагающей модели современной эротики¹⁴. Есть большая несправедливость и необоснованное допущение в том, когда наше общество говорит об эротизме Сада, высказываясь о системе, не имеющей в нашем обществе эквивалента. Различие не в том, что эротика Сада является криминальной, а наша неагрессивной, но в том, что первая — утвердительная и комбинаторная, тогда как вторая — суггестивная и метафорическая. Для Сада эротика появляется лишь тогда, когда «*рассуждают о преступлении*¹⁵»: *рассуждать* означает философствовать, разглагольствовать, обращаться с речью, словом, мерить преступление (родовой термин, обозначающий всевозможные садические страсти) системой членораздельного языка; но это означает и комбинировать согласно отчетливым правилам конкретные развратные действия, так что из последовательностей и группировок таких действий получается новый «язык», уже не произносимый, но совершаемый в поступках; «язык» преступления, или новый кодекс любви, так же хорошо разработанный, как и куртуазный кодекс.

В садической практике господствует великая идея порядка: «неполадки» энергично улаживаются, развратные действия безудержны, но не беспорядочны (в Силлинге, к примеру, всякая оргия неумолимо за-

канчивается в 2 часа ночи). Бесчисленны и непрерывны выражения, отсылающие к намеренному построению эротических сцен: *распоряжаться группой, устраивать все это, производить новую сцену, составлять сладострастный акт из трех сцен, формировать новейшую и в высшей степени либертенскую картину, сделать из этого небольшую сцену, все устраивается*; или наоборот: *все позиции смешиваются, нарушать позицию, все вскоре смешилось, менять позицию* и т. д. Как правило, садическая комбинаторика определяется распорядителем (постановщиком): «Друзья, — сказал монах, — упорядочим эти процедуры», или: «Вот как шлюха распоряджалась группой». Ни в коем случае эротический порядок не должен сопровождаться излишествами: «Момент, — сказала Дельбена, воспламенившись, — один миг, мои добрые подруги, давайте точку наведем порядок в наших удовольствиях, ведь наслаждаться можно, лишь отчетливо определив их»; отсюда весьма комичная двусмысленность между либертенским увещанием и учительским наставлением, и сераль всегда напоминает небольшой школьный класс («Один миг, один миг, мадемуазели», — сказала Дельбена, пытаясь восстановить порядок...). Но иногда и эротический порядок бывает институциональным; никто не берет на себя за него ответственность, разве что обычай: так, монахини-либертенки из одного болонского монастыря «исполняют» коллективную фигуру, называемую «четки», роль распорядительниц в которой принадлежит престарелым монахиням, возглавляющим каждую девятку (вот почему каждую из этих режиссерш называют *патер*). Бывает и таинственнее: эротический порядок устанавливается сам по себе — в силу пред-

варительного увещевания, коллективного предведения того, что следует делать, либо знания структурных законов, предписывающих завершать начатую фигуру таким-то образом: этот внезапно возникающий и внешне спонтанный порядок Сад обозначает следующими выражениями: *сцена продолжается, картина устраивается*. Отсюда от садической сцены происходит мощное впечатление не автоматизма, но хронометража, или, если угодно, перформанса.

Эротический кодекс состоит из единиц, тщательно определенных и названных самим Садам. Минимальной единицей служит *поза*; это наименьшая комбинация, какую можно вообразить, поскольку она объединяет лишь одно действие с его телесной точкой приложения; так как ни эти действия, ни точки не являются бесконечными, то — сколько бы их ни было — позы превосходно поддаются перечислению, чего мы здесь делать не будем; достаточно указать, что — помимо половых актов в буквальном смысле (дозволенных и порицаемых) — в этот первый список необходимо поместить всевозможные действия и места, способные воспламенить «воображение», каких не всегда найдешь даже у Краффт-Эбинга, например, рассматривание жертвы, допрос жертвы, поругание и т. д.; кроме того, на уровень простых элементов позы необходимо поместить особые «операторы», например, семейные узы (инцест или притеснение в браке), социальный ранг (о нем мы немного говорили), внешнее безобразие, грязь, физиологические состояния и т. д. Так как поза представляет собой элементарную формацию, она фатально повторяется, и поэтому позы поддаются исчислению; по выходе из оргии, которую Жюльетта и

Клервиль устроили у кармелитов в день Пасхи, Жюльетта делает подсчеты: 128 раз ею обладали одним способом, 128 — другим, итого 256 раз и т. д.¹⁶ Сочетание поз образует единицу более высокого ранга, называемую *операцией*. Операция требует нескольких исполнителей (по крайней мере, таков наиболее частый случай); когда она воспринимается как картина, одновременная совокупность поз, ее называют *фигурой*; когда же в ней, наоборот, видят диахроническую единицу, развивающуюся во времени через последовательность поз, ее называют *эпизодом*. Эпизод ограничивается (и составляется) временными принуждениями (эпизод располагается между двумя наслаждениями); фигура же ограничивается пространственными принуждениями (все эротические места должны быть заняты в одно и то же время). Наконец, операции, расширяясь и следуя друг за другом, образуют наибольшую из возможных единиц этой эротической грамматики: это «сцена» или «сеанс». Когда сцена завершается, мы вновь видим рассказ или рассуждение.

Все эти единицы регулируются правилами сочетаемости — или композиции. Эти правила без труда позволили бы формализовать эротический язык, аналогичный «деревьям» графов, предлагаемым нашими лингвистами: по существу, это древо преступления¹⁷. Сад и сам не гнушался алгоритмами, как мы видим в истории № 46 2-й части «120 дней»¹⁸. В грамматике Сада существуют, в основном, два правила действия: это, если угодно, регулярные процедуры, посредством коих рассказчик задействует единицы своего «лексикона» (позы, фигуры, эпизоды). Первая процедура — правило исчерпанности: в «операции» необходимо исполнить наибольшее количе-

ство поз одновременно; с одной стороны, это подразумевает, что все присутствующие исполнители должны быть заняты в одно и то же время (или, во всяком случае, в повторяющихся группах)¹⁹; а с другой стороны, что у каждого субъекта все места тела должны получать эротическое наслаждение; группа — это своего рода химическое кольцо, ни одна «валентность» которого не должна оставаться свободной: весь синтаксис Сада тем самым является поисками тотальной фигуры. Это соотносится с паническим характером либертинажа; либертинаж не ведает ни безделья, ни покоя; когда либертенская энергия не может расходоваться ни в сценах, ни в ораторских речах, но все-таки практикует своего рода рабочий режим: это «шалости», время, занятое мелкими мучениями, каким либертен подвергает окружающих его людей. Второе правило действия — правило взаимности. Прежде всего, фигура, разумеется, может инвертироваться: некая комбинация, изобретенная Бельмором, который применяет ее к девушкам, видоизменяется Нуарсеем, применяющим ее к мальчикам («придадим этой фантазии другой оборот»). Но суть в том, что в садической грамматике нет ни одной фиксированной функции (за исключением пытки). В сцене все функции могут меняться местами, каждый может и должен быть поочередно и действующим лицом и лицом, претерпевающим действие, бичевателем и бичуемым, копрофагом и объектом копрофагии и т. д. Это правило является основополагающим, прежде всего, потому что оно уподобляет садическую эотику поистине формальному языку, в котором существуют только классы действий, но не группы индивидов — что сильно упрощает грамматику: субъект действия (в грамматическом смысле

термина) может быть и либертеном, и помощником, и жертвой, и супругой; наконец, потому, что оно убеждает нас обосновывать разделение садического общества на особенности половых практик (у нас происходит совершенно противоположное; мы всегда спрашиваем о гомосексуалисте, «активный» ли он или «пассивный»; у Сада половая практика никогда не служит для идентификации субъекта). Поскольку каждый может быть активным и пассивным содомитом, действующим лицом и лицом, претерпевающим действие, субъектом и объектом; поскольку удовольствие возможно повсюду — у жертв, как и у господ, — причину садического разделения надо искать в другом, но этнография этого общества пока не позволила обнаружить ее.

На самом деле — и теперь настал момент сказать это — существует лишь один тип поступков, кроме убивания, которым либертены обладают как собственным и ни в какой форме ни с кем не разделяют: это произнесение речей. Господин — это тот, кто говорит, распоряжается языком в его полноте; объект — тот, кто молчит, остается отрезанным от всякого доступа к речам из-за увечья, более абсолютно, нежели всевозможные эротические пытки, потому что объект не имеет права воспринимать речь господина (речи адресуются только к Жюльетте и Жюстине, двойственным жертвам, наделенным даром повествовательной речи). Разумеется, существуют — очень редко — жертвы, которые могут пререкаться по мелочам из-за своей судьбы, описывать либертену его бесчестье (г-н де Клори, м-ль Фонтанж де Дони, Жюстина); но это всего лишь механические голоса, и они играют всего-навсего роль сообщников в развертывании речи либертенов. Только эта речь

свободна и изобретательна; она полностью сливается с энергией порока. В садическом граде речь, возможно, представляет собой единственную абсолютную кастовую привилегию. Либертен обладает всей гаммой речей — от молчания, в котором осуществляется глубокий теллурический эротизм «тайника», до речевых конвульсий, сопровождающих экстаз; он владеет всевозможными речевыми узусами (приказы, касающиеся операций, ругательства, ораторские речи, рассуждения); либертен (и в этом его высшее качество) может даже делегировать речь (рассказчикам историй). Дело в том, что речь полностью совпадает с отличительной чертой либертена, а, согласно словарю Сада, это *воображение*: похоже даже, что *воображение* является садическим наименованием языка. Основополагающее качество действующего лица — не в том, что он обладает властью или получает удовольствие, но в том, что он удерживает руководство над сценами и фразами (нам известно, что всякая фраза у Сада есть фраза особого языка), или же над направлением смысла. Стало быть, помимо персонажей анекдотов, помимо самого Сада, «субъектом» садической эротики является и может быть не кто иной, как «субъект»²⁰ фразы Сада: две инстанции, инстанция сцены и инстанция дискурса, имеют один и тот же очаг и одно и то же грамматическое управление, так как сцена и есть дискурс. Теперь мы лучше понимаем, на чем основывается и к чему тяготеет вся эротическая комбинаторика Сада: ее истоки и санкционированность — риторического порядка.

Два кода — т. е. код фразы (ораторский) и код фигуры (эротический) — непрерывно продолжают друг друга, выстраиваются в одну и ту же линию, по кото-

рой либертен проходит с одной и той же энергией: фигура подготавливает или до бесконечности продолжает фразу²¹, а порою даже сопровождает ее²². Словом, речь и поза обладают одной и той же значимостью, их значения взаимозаменяемы: отдав одну, можно получить вторую как бы в денежном эквиваленте; когда Бельмор, назначенный президентом Общества Друзей Преступления, произнес там блестящую речь, шестидесятилетний мужчина остановил его и, чтобы засвидетельствовать ему энтузиазм и признательность, «начал умолять его предоставить ему свой зад» (в чем Бельмор не преминул удовлетворить его). Итак, нет ничего удивительного в том, что, предвосхищая Фрейда, но также и инвертируя его, Сад превращает сперму в субститут слова (но не наоборот), описывая ее в тех же терминах, что применяются к ораторскому искусству: «Облегчение Сен-Фона было блестящим, отважным, вдохновенным и т. д.» Но, прежде всего, смысл сцены возможен, потому что эротический код полностью использует саму логику языка, проявляющуюся благодаря приемам синтаксиса и риторики. Именно фраза (ее укорачивания, внутренние корреляции, фигуры, самодостаточное движение) высвобождает сюрпризы эротической комбинаторики и превращает сеть преступления в чудесное дерево: «Он рассказывает, что знавал человека, трахнувшего троих детей, которых он имел от собственной матери, из коих одна была дочь, выданная им замуж за его сына, так что, вздрючив сию последнюю, он вздрючил свою сестру, дочь и невестку, а также заставил своего сына поиметь его сестру и тещу». Комбинация (в данном случае — родственников), в сущности, предстает как сложный окольный путь, на котором мы чувствуем

себя заблудившимися, но внезапно этот путь резко укорачивается и проясняется: отправляясь от различных действующих лиц, т. е. от какой-то невнятной реальности, благодаря обороту, какой принимает фраза, *благодаря именно фразе*, мы прорываемся к сгустку инцеста, т. е. к смыслу. В предельном случае похоже, что садическое преступление существует лишь пропорционально количеству инвестированного в него языка, и совсем не потому, что оно существует лишь в грезах и повествовании, но потому, что сконструировать его может только язык. Однажды Сад изрекает: «Чтобы объединить инцест, адюльтер, содомию и святотатство, он имеет свою замужнюю дочь в зад с помощью гостии». Такая номенклатура позволяет сократить пробег по родственникам: из попросту констатирующего высказывания вырисовывается древо преступления.

Стало быть, письмо Сада является основой всего остального у этого автора. Задача письма, какую оно выполняет с неизменным блеском, состоит во взаимной контаминации эротики и риторики, речей и преступления, чтобы внезапно ввести в условности социального языка подрывы, производимые эротической сценой, в то самое время, когда «ценность» этой сцены берется из сокровищницы языка. Это хорошо видно на уровне того, что традиционно называют стилем. Известно, что в «Жюстине» код любви — метафорический: там говорят о мирах Цитеры и розах Содома. В «Жюльетте», наоборот, код любви обнажается. В этом абзаце речь, очевидно, идет не о грубости и непристойности языка, но об испытании другой риторики. Сад теперь практикует то, что можно было бы назвать метонимическим насилием: в одной синтагме он объединяет ге-

терогенные фрагменты, принадлежащие к тем сферам языка, на которые, как правило, накладывается социально-моральное табу. Таковы, например, Церковь, блестящий стиль и порнография: «Да-да, монсеньер, — сказала Лакруа старому архиепископу Лионскому, который любит подкрепляться шоколадом, — и Ваше Преосвященство прекрасно видит, что, предлагая ему лишь часть тела, которую он желает, я предлагаю его либертенскому почтению самый симпатичный девственный зад, который только возможно обнять»²³. Тем самым становится очевидным, что это — весьма традиционным образом — затрагивает социальные фетиши, королей, министров, священнослужителей, но еще и язык, традиционные классы письма; криминальная контаминация затрагивает все стили дискурса: нарратив, лирику, мораль, максимы, мифологические материи. Мы начинаем узнавать, что языковые трансгрессии обладают способностью к оскорблениям, по меньшей мере, столь же мощной, что и способностью к моральным трансгрессиям, и что «поэзия», представляющая собой сам язык языковых трансгрессий, тем самым оказывается всегда протестующей против господствующих идей. С этой точки зрения, письмо Сада является не только поэтическим, но еще и Сад принимает все предосторожности к тому, чтобы эта поэзия стала неуступчивой: современная порнография никогда не сможет восстановить мир, существующий лишь пропорционально письму, а общество никогда не сможет признать письмо, структурно связанное с преступлением и сексом.

Тем самым устанавливается уникальность творчества Сада — и одновременно вырисовывается поражающий его запрет: град, описываемый Садом, о ко-

тором вначале мы думали, что можем описать его как «воображаемый», со своим временем, нравами, населением, практиками — вот этот город полностью «подвешен» к речи, и не потому, что он представляет собой создание романиста (ситуация, как минимум, банальная), но потому, что в самих недрах романа Сада имеется другая книга, текстовая книга, вытканная из чистого письма и обуславливающая все, что «воображаемо» происходит в первой: речь идет не о том, чтобы рассказывать, но о том, чтобы рассказывать, как рассказывают. Эта основополагающая ситуация письма весьма отчетливо выражена в самом сюжете «120 дней Содома»: известно, что в замке в Силлинге весь град Сада — сконцентрированный в этом месте — обращается к *истории* (или к группе историй), которую торжественно рассказывают каждый вечер жрицы речи, рассказчицы историй²⁴. Это преобладание повествования устанавливается весьма точными протоколами: все расписание дня тяготеет к главному моменту (вечер), когда устраивается сеанс с рассказыванием историй; к этому сеансу готовятся, каждый должен присутствовать на нем (за исключением работающих ночью); зал заседаний представляет собой полукруглый театр, центр которого занимает высокая кафедра рассказчицы историй; ниже этого престола речи сидят объекты разврата, которыми распоряжаются господа, желающие проэкспериментировать на себе с предложениями, выдвигаемыми рассказчицей историй; статус объектов разврата является по-садовски весьма двойственным, поскольку они образуют сразу и единицы эротической фигуры, и единицы речи, высказывающейся поверх их голов: такова двусмысленность, целиком присутствующая в их ситуации с *примерами*

(на грамматику и разврат); практика следует за речью и получает от нее свою обусловленность: то, что делается, когда-то было сказано²⁵. Без формирующей их речи разврат и преступление не могли бы изобретаться и развиваться: книга должна предшествовать книге, а рассказчица — единственное «действующее лицо» книги, так как речь в книге — единственная драма. Первая из рассказчиц, Дюкло — единственное существо, почитаемое в мире либертенов; и почитают в ней *сразу* и преступление, и речь.

И вот, из-за парадокса, оказывающегося лишь внешним, может быть, именно исходя из чисто *литературного* состава произведений Сада, мы лучше всего видим определенную природу запретов, объектами которых эти произведения являются. Довольно часто происходит так, что моральное осуждение, которому подвергается Сад, облекается в затасканную форму эстетического презрения: Сада объявляют *монотонным*. Хотя всякое творение с необходимостью предполагает комбинаторику, общество, из-за старого романтического мифа о «вдохновении», не переносит того, что ему об этой комбинаторике говорят. Однако же Сад это и сделал: он открыл и раскрыл свои произведения (свой «мир») как недра некоего языка, осуществляя тем самым тот союз книги и ее критики, каковой Малларме представил нам столь ясно. Но это не всё; садическая комбинаторика (отнюдь, вопреки распространенному мнению, не совладающая с комбинаторикой *всей* эротической литературы) может показаться нам монотонной, только если мы намеренно перенесем наше внимание с садовского дискурса на «реальность», которую, как считается, этот дискурс репрезентирует или воображает: Сад скучен, только если мы фокусируем взгляд

на рассказанных преступлениях, а не на перформансах²⁶ дискурса.

Аналогичным образом, когда, ссылаясь уже не на монотонность садовской эротики, но — откровеннее — на «чудовищные гнусности» «омерзительно-го автора», доходят, как это делает закон, до запрещения Сада на моральных основаниях, то дело здесь в отказе войти в единственный мир Сада, а это мир дискурса. Однако же на каждой странице своих произведений Сад предоставляет нам заранее обусловленный «ирреализм»: то, что происходит в романах Сада, является чисто баснословным, т. е. невозможным; или, точнее говоря, невозможности для референта превращены в возможности дискурса, а ограничения смещены: референт находится в полном распоряжении Сада, который, как и всякий рассказчик, может наделить его баснословными размерами, но вот знак, принадлежащий к порядку дискурса, неприступен, и он-то и творит закон. К примеру, в одной и той же сцене Сад приумножает экстазы либертена, выводя их за всяческие пределы возможно: это действительно необходимо, если он стремится описать множество фигур в одном-единственном сеансе: лучше увеличивать количество экстазов, являющихся референциальными единицами и, следовательно, ничего не стоящих, нежели количество сцен, представляющих собой единицы дискурса, а следовательно, стоящих дорого. Будучи писателем, а не реалистическим автором, Сад всегда выбирает дискурс, а не референцию; он всегда встает на сторону *семиозиса*, а не *мимесиса*: то, что «репрезентирует» Сад, непрестанно деформируется со стороны смысла, и именно на уровне смысла, а не референции, мы должны читать его произведения.

Очевидно, общество, запрещающее Сада, так его не читает; оно видит в произведениях Сада только *зов референта*; с точки зрения общества, слово — лишь некое оконное стекло, выходящее на реальность; творческий процесс, который общество воображает и на котором оно основывает свои законы, описывается всего лишь в двух терминах: «реальное» и его выражение. Следовательно, законное осуждение, вынесенное Саду, основано на определенной системе литературы, и система эта — реализм: реализм постулирует, что литература «репрезентирует», «изображает», «подражает»; что соответствие этой имитации действительности служит предметом эстетического суждения, если предмет литературы — трогательный или назидательный, и суждения (приговора) судебного, если предмет этот — чудовищный; наконец, что «подражать» означает «убеждать», «увлекать за собой»: таков школьный взгляд, который все же действует в целом обществе с его институтами. Жюльетта, «гордая и откровенная в свете, нежная и податливая в удовольствиях», чрезвычайно соблазнительна; но соблазняющая меня Жюльетта — бумажная, рассказчица историй, становящаяся субъектом дискурса, а не «реальности». Когда Дюран предается излишества, Жюльетта и Клервиль произносят глубокие слова. «Вы меня боитесь? — Боимся? Нет, ведь мы не можем постичь тебя». Непостижимая в реальности, *пусть даже воображаемой*, Дюран (как и Жюльетта) — между тем — становится еще более непостижимой, как только покидает инстанцию анекдота, чтобы попасть в инстанцию дискурса. На самом деле функция дискурса существует не для того, чтобы «внушать страх, стыд, зависть, производить впечатление и т. д.», но для того, чтобы

САД I

постигать непостижимое, т. е. не оставлять ничего за пределами слова и не сдаваться какому бы то ни было несказанному: кажется, именно таков лозунг, повторяющийся на всей территории садовского града, от Бастилии, где Сад существовал лишь с помощью речи, до замка Силлинг, святилища, но не разврата, а «истории».

ЛОЙОЛА

Иезуиты, как известно, весьма способствовали формированию идеи того, что у нас есть литература. Наследники и распространители латинской риторики в просвещении, на которое они, так сказать, обладали монополией в старой Европе, они завещали буржуазной Франции идею изящного письма, запрещение которого пока еще зачастую совпадает с образом литературного творчества, который мы себе составили. Однако, хотя иезуиты и способствовали тому, чтобы наделить литературу таким престижем, они с легкостью отказывают в нем книге создателя самого ордена: изложение в «Духовных упражнениях» объявляется «озадачивающим», «курьезным», «причудливым»; один священник пишет: «Все здесь утомительно, убого с литературной точки зрения. Автор только и стремился найти наиболее точное выражение, по возможности точную передачу Обществу Иисуса, а — через его посредничество — всей Церкви, того дара, который он сам получил от Господа». Здесь мы в очередной раз встречаемся с затасканным мифом современности, согласно которому язык представляет собой всего лишь *незначительный* послушный инструмент для серьезных процессов, происходящих в духе, в сердце или в душе. Этот миф нельзя назвать невинным: недоверие к форме служит возвеличиванию важности фона: сказать «*я плохо пишу*» означает «*я хорошо мыслю*». Классическая идеология организует сферу культуры так же как, буржуазная демократия — область политики: разделение и равновесие властей; удобная, но контролируемая территория предостав-

ляется литературе, при условии, что территория эта будет изолированной и иерархически противостоящей прочим сферам; потому-то литература, обладающая чисто мирской функцией, несовместима с (канонической) духовностью; для первой характерны уклончивые выражения, уклончивость, завуалированность, для второй — непосредственность, неприкрытость: вот почему невозможно быть одновременно и святым, и писателем. Очищенный от всяких контактов с соблазнами и иллюзиями формы, текст Игнатия, как часто говорят, едва ли ставит целью работу над языком: это просто нейтральный способ, обеспечивающий передачу ментального опыта. Тем самым лишний раз подтверждается место, которое наше общество предоставляет языку: это декорация или инструмент, и в нем видят своего рода паразит человеческого субъекта, пользующегося им или облекающегося в него, дистанцируясь от него; получается, что язык подобен украшению или орудию, каким пользуются и какое оставляют сообразно потребностям субъективности или общественным условностям.

Однако же возможна и другая идея письма: не декоративная и не инструментальная, т. е., по существу, не вторичная, но первичная, предшествующая человеку, сквозь которого она проходит, обосновывая его действия как соответствующее количество надписей. В таком случае смешно мерить письмо по его атрибутам (объявляя его «богатым», «трезвым», «бедным», «интересным» и т. д.). В счет идет только утверждение сущности письма, т. е., по существу, его серьезности. Будучи безразличным к условностям жанров, сюжетов и целей, серьезность формы не имеет ничего общего с драпировкой «прекрас-

ных» произведений; эта серьезность может быть совершенно пародийной, высмеивая разделения и иерархии, которые наше общество — в целях самосохранения — навязывает языковым актам. Сколь бы «духовными» ни были «Упражнения»¹ Игнатия, они основаны именно на письме. Чтобы заинтересоваться этим письмом, нет необходимости быть ни иезуитом, ни католиком, ни верующим, ни гуманистом. Если мы захотим прочесть дискурс Игнатия таким чтением, какое является внутренним для письма, а не для веры, может быть, есть даже некий прок не быть никем из перечисленных: несколько строк, которые Жорж Батай написал об «Упражнениях»², также имеют свой вес — в связи с приблизительно 1500 комментариями, вызванными этим «повсеместно перевозносимым» учебником аскезы после его появления.

2. МНОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ

Наши читательские привычки, сама наша концепция литературы — все это способствует тому, что всякий текст предстает сегодня перед нами в виде просто-напросто коммуникации между автором (в данном случае — испанским святым, основавшим в XVI в. Общество Иисуса) и читателем: Игнатий де Лойола, дескать, написал книгу, эта книга, дескать, опубликована, а сегодня мы читаем ее. Этот план, сомнительный для любой книги (мы ведь никогда не можем окончательно выявить, *кто* автор и *кто* читатель), безусловно неверен в том, что касается «Упражнений». Ибо если справедливо, что текст определяется единством своей коммуникации, то читаем мы не *один* текст, но именно *четыре* тек-

ста, содержащиеся в книжечке, которую мы держим в руках.

Первый текст Игнатий адресует духовнику, руководящему уединением. В этом тексте представлен буквальный уровень произведения, его объективная, историческая природа: критика фактически уверяет нас, что «Упражнения» написаны не для самих отшельников, но для их духовников. Второй текст адресуется духовником упражняющемуся; здесь отношения между двумя собеседниками иные; это отношения уже не чтения и даже не наставничества, но дарования, что подразумевает доверие со стороны адресата, помощь и нейтралитет со стороны «отправителя», как в случае с психоанализом и тем, кто проходит его: духовник *дает* «Упражнения» (по правде говоря, как *дают* корм — или палочные удары), он разбирает их материю и приспособливает ее к отдельным организмам при передаче ее им (по крайней мере, так было прежде: сегодня, насколько нам известно, «Упражнения» задаются групповым образом). Податливая материя, которую можно удлинять, укорачивать, смягчать и укреплять, — этот второй текст является как бы содержанием первого (вот почему его можно назвать семантическим текстом); тем самым мы имеем в виду, что если первый текст образует собственный уровень дискурса (каким мы его читаем в его очередности), то второй текст подобен аргументу для него; тем самым второй текст не обязательно относится к тому же порядку, что и первый: так, в первом тексте Аннотации предшествуют четырем неделям — и таков порядок дискурса; во втором тексте эти самые Аннотации, разбирая темы, которые могут иметь непрерывное отношение к четырем неделям, уже не пред-

шествуют им, но являются как бы параметрическими — что хорошо свидетельствует о независимости двух текстов. Но это не всё. В первом и втором тексте — общее действующее лицо: духовник, руководящий уединением, здесь адресат и даритель. Аналогичным образом, упражняющийся является одновременно получателем и отправителем; получив второй текст, он пишет третий текст, состоящий из действий, составленный из медитаций, поступков и практик, заданных упражняющемуся его духовным водителем: это как бы упражнение по поводу «Упражнений», отличающееся от второго текста в той мере, в какой оно может отделиться от него при несовершенном исполнении. Кому же адресуется этот третий текст, эта речь, написанная упражняющимся, исходя из предшествующих текстов? Адресатом может быть только божество. Бог — адресат языка, речами которого служат здесь молитвы, собеседования и медитации; к тому же каждому упражнению эксплицитно предшествует молитва, обращенная к Богу с просьбой принять следующее за ней послание: послание сугубо аллегорическое, так как оно составлено из образов и подражаний. На этот язык божество призвано откликаться: стало быть, существует вытканый буквами «Упражнений» ответ Бога, и Бог — его даритель, а упражняющийся — адресат четвертый, чисто анагогический³ текст, потому что переходя с остановки на остановку, необходимо подниматься от буквы «Упражнений» к их содержанию, затем к их действию, и только потом достичь глубочайшего смысла, знака, данного божеством.

I Буквальный текст	II Семантический	III Аллегорический	IV Анагогический
Игнатий			
духовник	духовник		
	упражняющийся	упражняющийся	
		божество	божество
			упражняющийся

Как мы видим, множественный текст «Упражнений» представляет собой структуру, т. е. разумно постигаемую форму: прежде всего, структуру смыслов, так как мы можем обнаружить в нем то разнообразие и ту «перспективу» языков, какими отмечены устоявшиеся отношения между Богом и тварным миром в теологической мысли Средневековья и которые мы видим в теории четырех смыслов Писания; затем структуру собеседования (и это, наверное, важнее), потому что из четырех собеседников, фигурирующих в текстах, каждый, кроме Игнатия, наделяется двойной ролью, будучи отправителем одних текстов и адресатом других (опять-таки Игнатий, открывающий череду посланий, по существу, является не кем иным, как упражняющимся, который эту череду завершает: он часто задает «Упражнения» самому себе, и для того, чтобы познать язык, используемый божеством в его ответах, необходимо обратиться к «Духовному дневнику»⁴, субъект которого — как раз Игнатий); стало быть, речь идет о передаточной структуре, где каждый получает и передает тексты. Какова же функция этой расширительной структуры? Эта функция в том, чтобы на каждой ступени собеседования располагать двумя неопре-

деленностями. Первая неопределенность рождается из того, что поскольку «Упражнения» адресованы духовнику, а не отшельнику, этот последний не может (и не должен) ничего знать заранее о последовательности переживаний, которые ему постепенно рекомендуются; отшельник попадает в ситуацию читателя рассказа, живущего в состоянии напряжения, саспенса, затрагивающего его весьма близко, потому что он тоже является деятелем истории, элементы которой ему постепенно задаются. Что же касается второй неопределенности, она вмещивается на втором этапе четырехэлементного текста; она зависит от следующего: воспримет ли божество язык упражняющегося и пошлет ли ему взамен другой язык для дешифровки? Именно по причине этих двух неопределенностей, по правде говоря, структурных, потому что они предусматриваются и требуются структурой, множественный текст «Упражнений» драматизирован. Драматизм здесь заключается в собеседовании с одной стороны, упражняющийся подобен субъекту, говорящему без знания конца фразы, которую он начинает; упражняющийся переживает незаконченность произносимой цепи, открытость синтагмы, он отделен от совершенства языка, которое состоит в утвердительной и утверждающей замкнутости языка; с другой же стороны, само основание всякой речи, собеседование, не задано упражняющемуся, он должен его завоевать, изобрести язык, на котором он должен обращаться к божеству, готовя свой возможный ответ: упражняющемуся предстоит принять на себя грандиозный и, однако, неопределенный труд языкотворца, логотехника.

3. МАНТИКА

Идея подчинить религиозную медитацию методическому труду не была новой; Игнатий сумел унаследовать *devotio moderna*⁵ у фламандских мистиков, на которой он, как говорят, во время пребывания в Монсеррате узнал черты управляемой молитвы; с другой же стороны, иногда, например, когда Игнатий рекомендует молиться ритмически, сопрягая какое-либо слово из «Отче Наш» с каждым вдохом при дыхании, его метод напоминает некоторые техники восточной Церкви (исихазм Иоанна Лествичника, или непрерывную молитву, связанную с дыханием), не говоря уже, разумеется, о дисциплинах буддийской медитации; но эти методы (мы будем оставаться в рамках тех, которые были известны Игнатию) были нацелены лишь на то, чтобы свершать в самом себе глубинную теофанию, единение с Богом. Игнатий же наделяет свой метод молитвы совершенно иной целью: речь идет о том, чтобы технически разработать собеседование, т. е. новый язык, который мог бы иметь хождение между божеством и упражняющимся. Модель молитвенного труда здесь гораздо менее мистична, нежели риторична, так как риторика была здесь еще и поисками некоего вторичного кода, искусственного языка, разработанного, исходя из языка заданного; античный оратор располагал правилами (отбора и последовательности), чтобы находить, собирать и выстраивать в цепь аргументы, годные для того, чтобы достигать собеседника и получать от него ответ; аналогичным образом Игнатий формирует «искусство», предназначенное для того, чтобы определять собеседование с божеством. В обоих случаях речь идет о том, чтобы произвести

общие правила, позволяющие субъекту находить *что сказать* (*invenire quid dicas*), т. е. просто-напросто говорить: разумеется, у истоков игнатианской риторики и медитации (мельчайшие подробности которых мы увидим так, как если бы каждую минуту следовало бороться с инерцией слова) располагается чувство человеческой афазии: изначально оратор и упражняющийся работают при полнейшей скудости слов, как будто им нечего сказать и требуется из ряда вон выходящее усилие, чтобы помочь им найти язык. Наверное, из-за этого учрежденный Игнатием методический аппарат, упорядочивая дни, расписания, позы, режимы, наводит на мысль о протоколах писателя в их чрезмерной детализации (правда, жаль, что эти протоколы малоизвестны): пишущий используя упорядоченную подготовку материальных условий письма (место, расписание, записные книжки, бумагу и т. д.), которые, как правило, называются писательским «трудом» и чаще всего представляют собой магическое заклятие его врожденной афазии, пытается уловить «идею» (чему помогал ритор совершенно так же, как Игнатий стремится представить средства, помогающие уловить божественные знамения).

Язык, который Игнатий хочет сформировать, представляет собой язык вопрошания. Если в естественных языках элементарная структура фразы, артикулированная в субъекте и предикате, относится к ассертивному порядку, то у Игнатия артикулируются вопрос и ответ. Эта вопросительная структура придает «Упражнениям» историческую оригинальность; до сих пор — замечает комментатор — основным предметом заботы было свершение воли Божьей, а Игнатий, скорее, стремится эту волю обнару-

жить (Какова она? Где она? К чему она склоняется?), и тем самым его произведения проникаются проблематикой знака, а не совершенства: поле «Упражнений» есть, по существу, поле обмена знаками. Расположенное между божеством и человеком, это поле со времен древних греков было полем мантики, искусства божественных советов. Мантика, будучи языком осликания, включает в себя два кода; первый (или код вопроса) мы обнаруживаем преимущественно в «Упражнениях», второй (или код ответа) — в «Дневнике»; но, как мы разглядим под конец, эти коды невозможно отделить друг от друга; речь идет о двух соотношенных системах, о множестве, радикально бинарный характер которого свидетельствует о его лингвистической природе.

Убедиться в этом можно, попросту бросив взгляд на общую структуру «Упражнений». Эту структуру обсуждали причудливым образом: комментаторы не понимали, как четыре «Недели» Игнатия могли совпасть (ведь полагали, что они обязательно совпадут) с тремя путями (очищения, озарения, единения) классической теологии. Как три может равняться четырем? С этой проблемой справлялись, деля второй путь на две части, соответствующие двум срединным неделям. Ставка этого таксономического спора ни в коей мере не является формальной. Трехичная схема, в которую пытаются втиснуть четыре Недели, покрывает собой обычную модель риторической *диспозиции*, которая разделяет речь на начало, середину и конец, — или модель силлогизма с двумя предпосылками и выводом; это диалектическая схема (основанная на идее вызревания), благодаря которой всякий процесс оказывается натурализованным, рационализированным, акклиматизиро-

ванным, умиротворенным; наделить «Упражнения» троичной структурой означает успокоить отшельника, дать ему утешение посредством медиатизированной трансформации. Между тем ни один теологический аргумент не может отменить следующей структурной очевидности: число 4 (поскольку существует четыре недели уединения) отсылает к бинарной фигуре — без возможности опосредования. Как указал один из недавних комментаторов Игнатия⁶, четыре Недели артикулируются в двух моментах, в некоем *прежде* и некоем *после*; стержень этой двоицы — каковая никоим образом не является срединным «пространством», но представляет собой центр, — акт свободы, в котором упражняющийся, в согласии с божественной волей, избирает то или иное поведение, относительно которого он поначалу колебался: это то, что Игнатий называет *делать избрание*. Избрание представляет собой не диалектический момент, а внезапный контакт между свободой и волей; *прежде* — это условия должного выбора; *после* наступают последствия; в центре же располагается свобода, т. е., с субстанциальной точки зрения, *ничто*.

Избранием (выбором) исчерпывается общая функция «Упражнений». Поскольку содержательное ядро этого текста с течением веков переставало ощущаться, в итоге дошли до того, что «Упражнения» получили смутную роль руководства по благочестивому воспитанию; один переводчик XVIII в., отец Клемент, «дробит» «Упражнения» и приписывает каждой Неделе, как независимой инстанции, неизменную функцию: для хорошей исповеди — первая Неделя, для важного решения — вторая; для набожной души, попавшей в душевную смуту, — две последних. Однако же, если связать функцию «Упражнений» с одной-

единственной структурой, она может быть только одной: как и во всякой мантике, эта функция состоит в том, чтобы обуславливать выбор, решение. Этот выбор, наверное, можно наделить теологической обобщенностью («Как мою свободу всякий раз объединять с волей Предвечного?»); но «Упражнения» весьма материальны и проникнуты духом случайности (придающим им силу и особый аромат); выбор, который «Упражнения» готовят и санкционируют, является поистине практическим. Сам Игнатий дал шаблон содержания, относительно которого возникают поводы делать выбор: священство, брак, прибыль, домострой, сколько нужно давать бедным и т. д. Тем не менее наилучший пример выбора дан не в «Упражнениях», но в «Духовном дневнике»: Игнатий подробно рассматривает в нем вопрос, на который он изо всех сил пытался найти ответ в собственной душе в течение нескольких месяцев: следует ли при формировании Общества Иисуса признать, что Церкви имеют право получать доходы? Наступает момент размышления, когда надо сказать *да* или *нет*, и как раз на этом крайнем острие выбора должен вмешаться ответ Бога. К тому же разработанный Игнатием язык вопрошания имеет в виду не столько классический вопрос консультаций: *Что делать?*, сколько драматическую альтернативу, посредством которой в конечном счете подготавливается и обуславливается всякая практика: *Делать вот это или делать вон то?* Согласно Игнатию, всякому человеческому действию свойственна парадигматическая природа. Но ведь для Аристотеля тоже: всякая практика есть наука, и наука эта зиждется на чисто альтернативной операции, на *прозресисе*, состоящем в том, чтобы в проекте конкретного поведе-

ния использовать точки бифуркации, рассматривая две их перспективы, избирать одну, а не другую, затем перераспределять их. Именно здесь располагается само движение выбора, и мы видим то, что может связать *праксис* с языком вопрошания: общее в них — именно строго бинарная форма: двоичность всякой практической ситуации соответствует двоичность языка, артикулируемого в вопросах и ответах. Следовательно, мы лучше понимаем оригинальность этого третьего текста «Упражнений» из кодекса учрежденного Игнатием, чтобы склонить Бога к тому, чтобы выносить решения, касающиеся *праксиса*, как правило, коды создаются для того, чтобы быть дешифрованными; код Игнатия создан, чтобы быть орудием дешифровки (воли Божьей).

4. ВООБРАЖЕНИЕ

Изобретение языка — вот, стало быть, предмет «Упражнений». Это изобретение подготавливается определенным количеством протоколов, которые можно сгруппировать под единым предписанием изоляции: уединение в замкнутом, безлюдном, прежде всего, необычном месте, условия света (приспособленные к субъекту медитации), устройство помещения, где должен находиться упражняющийся (позы (на коленях, распростершись ниц, стоя, возде очи горе), фокусировка взгляда, который необходимо удерживать, и, прежде всего, разумеется, организация времени, за каковую целиком и полностью отвечает код — от пробуждения до засыпания и черескомнейшие занятия дня (одеваться, есть, расслабляться, засыпать). Эти предписания не характерны только для системы Игнатия, мы находим их

организации всех религий, но у Игнатия их особенность — в том, что они подготавливают упражнение с языком. И как же? Помогая определить то, что можно было бы назвать полем исключения. Весьма жесткая организация времени, к примеру, позволяет *плотнo расписать* целый день, устранить в нем все промежутки, через которые могут войти речи извне; чтобы обладать отталкивающей силой, время должно состыковываться настолько плотно, что Игнатий рекомендует начинать будущее время даже перед тем, как будет исчерпано время настоящее: засыпая, уже думать о моем пробуждении; одеваясь, думать об упражнении, которое я собираюсь сделать: непрерывное «уже» отмечает собой время отшельника и гарантирует ему полноту, которая отбрасывает от него всякий *иной* язык. Та же функция, хотя и более косвенная, касается жестов: изоляции способствует само предписание, а не его содержание; в своей абсурдности предписание подавляет привычные рефлексы, отделяет упражняющегося от его предшествовавших (различных) жестов, прекращает взаимоположение светских языков, на которых упражняющийся говорил прежде, чем войти в уединение (то, что Игнатий называет «досужими речами»). Функция всех этих протоколов — водворять в упражняющемся своего рода языковую пустоту, необходимую для разработки и для триумфа нового языка: пустота в идеальном случае — пространство, предшествующее всякой семиофании.

И как раз согласно этому негативному смыслу отталкивания — по крайней мере, в первый раз — необходимо интерпретировать игнатианское воображение. Здесь следует отличать воображаемое от воображения. Воображаемое можно понимать как со-

вокупность внутренних представлений (в расхожем смысле), или же как поле предательства образа (такой смысл мы находим у Башляра и в тематической критике), или еще как незнание субъектом самого себя в момент, когда он берет на себя задачу говорить, заполняя свое *Я* (такой смысл слова «воображаемое» у Ж. Лакана). И вот оказывается, что воображаемое Игнатия весьма бедно во всех этих смыслах. Сеть образов, каковой он спонтанно распоряжается (или которую он предлагает упражняющемуся), не имеет почти никакого значения, так что вся работа «Упражнений» состоит в том, чтобы снабдить образами человека, от природы ими обделенного; произведенные с большим трудом, благодаря ожесточенному стремлению, эти образы остаются банальными, скелетоподобными: если необходимо «вообразить» ад, это будут (воспоминания о мудрой системе образов) пожары, завывания, сера, слезы; нигде не видно тех путей преображения, тех «аллей грез», каким Башляр умел оснащать свою тематику; у Игнатия никогда не встречается ни одной из тех субстанциональных сингулярностей, тех сюрпризов со стороны материи, какие мы находим у Рейсбрука⁷ или у Ианна Креста; Игнатий весьма стремительно заменяет своим интеллектуальным шифром описание воображаемой вещи: Люцифер, конечно же, сидит за своим рода «громадной кафедрой из огня и дыма», но в остальном его вид просто «ужасен и устрашающ». Что же касается игнатианского *Я*, по крайней мере в «Упражнениях», то у него нет ни малейшей бытийной ценности, оно никоим образом не описывается, не предиктируется, его упоминание чисто транзитивно, императивно («как только я просыпаюсь, возвращать меня в здравую память...», «задержать мо-

поглядеть», «лишить меня всякого света» и т. д.); поистине это *шифтер*⁸, идеально описываемый лингвистами, которому его психологическая пустота, существование только в оборотах речи обеспечивают своего рода блуждание в неопределенных личностях. Словом, у Игнатия нет ничего напоминающего сокровищницы образов, разве что риторика.

И насколько ничтожно воображаемое Игнатия, настолько мощным (неустанно культивируемым) является его воображение. Под этим словом, которое мы будем воспринимать во всей полноте активного смысла, каковой оно могло иметь в латыни, следует понимать энергию, позволяющую произвести язык, единицы которого, разумеется, будут «подражаниями», но отнюдь не образами, возникающими и накапливающимися где-то в личности. Будучи намеренной деятельностью, энергией слова, производством формальной системы знаков, игнатианское воображение, стало быть, может и должно иметь, прежде всего, апотропеическую⁹ функцию; в первую очередь, это сила, дающая возможность отталкивать чуждые образы; подобно структурным правилам языка — таковые не являются правилами нормативными — оно формирует некое *ars obligatoria*¹⁰, фиксирующее не столько то, что следует воображать, сколько то, что невозможно воображать — или то, что невозможно не воображать. Именно эту негативную способность следует признавать, прежде всего, по основополагающему акту медитации, каким является концентрация: «созерцать», «фиксировать», «представлять себе при помощи воображения», «помещать себя перед лицом предмета» — это, прежде всего, исключать, это даже исключать непрерывно, как если бы — в противовес видимости — ментальная фикса-

ция предмета никогда не могла поддерживать позитивную эмфазу, но могла быть лишь постоянно существующим остатком ряда активных исключений совершаемых благодаря бдительности: чистота, одинокость образа представляет собой саму его сущность, так что Игнатий указывает, как на наиболее труднодостижимый атрибут образа, на время, в течение которого он должен выдерживаться (в продолжение прочтения трех молитв «Отче Наш», трех молитв «Богородица» и т. д.). Слегка варьируемой формой этого закона исключения является обязательство, данное упражняющимся, с одной стороны для того, чтобы занять все его органы чувств (зрение, обоняние и т. д.), последовательно посвящая их одному и тому же субъекту, — а с другой стороны свести все незначительные явления его повседневной жизни к одному-единственному языку, на котором следует говорить и код которого Игнатий стремится установить: таковы бранные потребности, каких не может избежать упражняющийся, таков свет, такова погода, таково питание, таково одевание — из всего этого следует «извлечь выгоду», чтобы превратить в предметы образа («Во время приема пищи созерцать Господа нашего Христа, как если бы мы видели его трапезу с его Апостолами, как если бы мы видели его манеру пить, смотреть, говорить и стараться подражать ему»), согласно своего рода тоталитарной экономии, когда всё, от случайного до пустякового и тривиального, должно быть использовано повторно: подобно романисту, упражняющийся есть «тот, для кого ничто не утрачивается» (Генри Джеймс). Все эти подготовительные протоколы изгоняя с поля уединения языка мирские, досужие, физические, естественные, словом — *иные* языки

имеют целью реализовать гомогенность конструируемого языка, словом — его уместность: они соответствуют *речевой ситуации*, каковая не является внутренней по отношению к коду (до сих пор лингвисты почти не изучали это явление), но без которой конститутивная двусмысленность языка достигла бы порога недопустимости.

5. АРТИКУЛЯЦИЯ

Неякий, кто читает «Упражнения», с первого же взгляда видит, что содержание их подвергается непрерывному, тщательному и как бы навязчивому разделению: или, точнее говоря, «Упражнения» и являются тем самым разделением, которому ничто не предшествует; всё сразу же разделяется, подразделяется, классифицируется, нумеруется по аннотациям, медитациям, неделям, пунктам, упражнениям, мистериям и т. д. Простая операция, какую миф приписывает творцу мира, отделяющему день, ночь, мужчину, женщину, стихии и виды животных, непрерывно обосновывает игнатианский дискурс, и это *артикуляция*. Понятие, которому Игнатий дает иное название и которое он упорно помещает на все уровни своего произведения, есть *различение*: «различать» означает «выделять», «отделять», «отдалять», «отграничивать», «перечислять», «опенивать», «признавать основополагающую функцию различия»; *discretio*¹¹, игнатианское слово *par excellence*, обозначает изначальный жест, который может применяться как к разновидностям поведения (в случае с Аристотелевым *праксисом*), так и к суждениям (*discreta caritas*, ясновидящее милосердие, обладающее способностью различать) или к речам: на *discre-*

etio основан всякий язык, потому что все лингвистическое артикулируется.

Мистики прекрасно понимали: восторг и недовольство, которые они испытывают по отношению к языку, выражены в весьма острых спорах относительно прерывности внутреннего опыта: это проблема «отчетливых восприятий»¹². Даже когда термин «мистический опыт» определяется как потустороннее языка, когда упраздняется основной признак языка, каким является существование артикулированных единиц, то предшествующие состояния классифицируются, язык, которым открывается экстаз, — описывается. Тереза Авильская различает медитацию, союз, восторг и т. д., а Иоанн Креста, несомненно, зашедший дальше Терезы в упразднении прерывистого, устанавливает подробнейший код восприятий (телесные, внешние, телесные, внутренние, отчетливые и конкретные, путанные, смутные и обобщенные и т. д.). Артикуляция предстает для всех как условие, зарок и фатальность языка; чтобы преодолеть язык, необходимо исчерпать артикуляцию, истощить ее послепризнания. Как известно, цель Игнатия все-таки не в этом: теофания, которой он методически ищет, на самом деле является семиофанией; получить он хочет, скорее, знак от Бога, нежели знание о Боге или его присутствие; язык для Игнатия — определяющий горизонт, а артикуляция — операция, от которой он никогда не может отказаться в пользу неотчетливых — невыразимых состояний.

Единицы, «нарезаемые» Игнатием, весьма многочисленны. Одни из них относятся к времени: недели, дни, моменты, времена. Другие — к молитве: упражнения, созерцания, медитации (сугубо дискурсивного характера), экзамены, собеседования, преемство

ды, сами молитвы. Наконец, есть и такие, которые можно было бы условно назвать только металингвистическими: аннотации, добавления, точки, манеры, пометы. Это разнообразие различений (модель которых, очевидно, является схоластической), происходит, как мы видели, из необходимости занять всю ментальную территорию и, следовательно, ввести тончайшие каналы, посредством которых энергия слова покрывает и, так сказать, расцветивает вопросы упражняющегося. Сквозь эту разнообразную сеть *distinguo* необходимо просеять одну-единственную модель: образ. Образ представляет собой как раз единицу подражания: материю, которой можно подражать (а это преимущественно жизнь Христа), мы разделяем на такие фрагменты, которые могут сохраняться в кадре, полностью занимая его; раскаленные тела в аду, крики проклятых, горький вкус слез, персонажи Рождества, персонажи Тайной Вечери, Благовещение архангела Гавриила Богородице и т. д. — и все это единицы образа (или «точки»). Эта единица не обязательно относится к нарративному жанру: сама по себе она не обязательно образует полную сцену, мобилизующую — как в театре — сразу несколько органов чувств: образ (подражание) может быть чисто зрительным, или чисто слуховым, или же чисто осязательным и т. д. И основная его характеристика в том, что его можно замкнуть в гомогенном поле, или, точнее говоря, *кадрировать*; но кадр, в который Игнатий помещает этот образ, происходящий, обобщенно говоря, из риторических или психологических категорий той эпохи (5 органов чувств, 3 потенции души, персонажи и т. д.), — этот кадр является волевым продуктом кода, он имеет слабое отношение к тому восхищению изолирован-

ным предметом, одной-единственной выделенной деталью, запечатленной посредством экстаза в мистическом или галлюцинирующем сознании: это касается Терезы, внезапно получившей видение одних лишь дланей Христа «красоты столь чудесной, что у меня нет сил живописать их», — или любителя гашиша, готового, как говорит Бодлер, часами погружаться в созерцание голубоватого круга дыма. Игнатианский образ выделяется в той лишь мере, в какой он артикулируется: конституирует его то, что он воспринимается сразу и в различении, и по смежности (нарративного типа); тем самым этот образ противостоит неотчетливым, стихийным и, прежде всего, бредовым «видениям» (которые Игнатий имел и записывал в «Дневнике»): «Ощущаемое или видимое, весьма светозарное божественное существо или сама божественная сущность, в сферической форме, кажется чуть больше солнца». Игнатианская форма — не *видение*, но *вид* — в том смысле, какой это слово имеет в искусстве гравюры («Вид Неаполя», «Вид моста Менял» и т. д.); к тому же этот «вид» необходимо помещать в нарративную последовательность, немного в духе святой Урсулы с полотна Карпаччо, или последовательных иллюстраций к роману.

Эти виды (в расширительном смысле слова, поскольку речь идет о всевозможных единствах воображаемого восприятия) могут «кадрировать» вкусы, запахи, звуки или ощущения, но именно «зрительный», если можно так сказать, вид овладевает всем вниманием Игнатия. Темы его разнообразны: храм, гора, юдоль слез, жилище Богородицы, военный лагерь, сад, склеп и т. д.; они отличаются мелочными деталями (созерцать длину пути, его ширину, проходит ли он по равнине или через долины

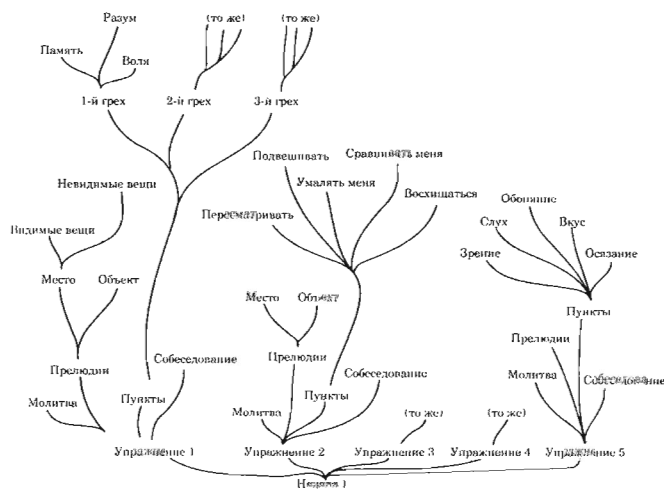
и холмы и т. д.). Эти виды, самовнушение которых предшествует, в принципе, всем упражнениям, образуют знаменитую *composición viendo el lugar*¹³. Композиция места имела за собой двойственную традицию. Прежде всего, это риторическая традиция; вторая софистика, или александрийская неориторика, парекла описание места именем *топографии*; Цицерон рекомендует, когда мы говорим о каком-либо месте, рассмотреть, равнинное ли оно, гористое, ровное, обрывистое и т. д. (как раз это говорит Игнатий); говорит это и Аристотель, констатируя, что для того, чтобы вспомнить о каких-либо вещах, достаточно узнать место, где они располагаются, включая *место* (*топос*), общее или особое, в риторике вероятного; у Игнатия место, сколь бы материальным оно ни было, обладает этой логической функцией: оно имеет ассоциативную силу, которую Игнатий стремится эксплуатировать. Затем — христианская традиция, восходящая к высокому Средневековью; впрочем, эту традицию отвергала Тереза Авильская, называвшая ее неспособной воздействовать на воображение в заданных местах, — но Игнатий эту традицию систематизировал, и даже в конце жизни хотел опубликовать книгу, где были бы представлены в виде гравюр подобные композиции места (отцу Жерому Надалю было поручено подготовить том эстампов по евангельским сценам, закодированным в «Упражнениях», и в XVIII в. учебник Игнатия был обильно иллюстрирован). В конечном итоге мы увидим, что исключительная — и исключительно систематическая — широта, каковой Игнатий наделил воображаемые «виды», имеет историческую и, так сказать, догматическую цель; но первая оригинальность этого языка — семиологического порядка: Игнатий свя-

зал образ с порядком прерывистого, артикулировал подражание и тем самым превратил образ в языковую единицу, в элемент кода.

6. ДЕРЕВО

Запечатленная артикуляция образа делит некую смежность; она принадлежит к синтагматическому порядку и соответствует той оппозиции между единицами в рамках фразы, которую лингвисты называют «контрастом». Тем самым игнатианский язык содержит набросок системы виртуальных или парадигматических оппозиций. Игнатий неустанно практикует ту отчаянную форму бинарности, какой является антитеза; вся вторая Неделя, к примеру, регулируется оппозицией между двумя царствами, двумя хоругвями, двумя лагерями, Христовым и Люциферовым, атрибуты которых противостоят друг другу один к одному; всякий знак превосходства неминуемо обуславливает пустоту, где он обретает структурную опору для того, чтобы означать: Божья мудрость и мое невежество, его всемогущество и моя слабость, его справедливость и моя несправедливость, его доброта и моя злоба — все это парадигматические пары. Известно, что Якобсон определял «поэтику» как актуализацию и расширение систематической оппозиции в плане речевой цепи; дискурс Игнатия состоит из таких расширений, которые, если нам захочется спроецировать их графически, принимают вид сети узлов и разветвлений; сеть относительно проста, когда разветвления представляют собой бифуркации (в XIV—XV вв. *бинарным* называли как раз выбор, в котором участвует сознание), но эти расширения могут стать чрезвычайно сложными, если раз-

ветвления многочисленны. И тогда развитие дискурса напоминает разворачивание дерева, фигуры, хорошо известной лингвистам. Вот, например, набросок дерева первой Недели:



Полезно представить себе непрерывное дерево игнатиянского дискурса, так как здесь мы видим, как оно разворачивается подобно органограмме, предназначенной упорядочивать трансформацию вопроса в язык, или же производство шифра, способного вызывать ответ божества. «Упражнения» слегка напоминают машину — в кибернетическом смысле термина: мы вводим туда необработанный «случай», служащий материей для избрания; и выйти из нее должен не автоматический ответ, но закодированный, и тем самым «приемлемый» (в смысле, какой это слово может иметь в лингвистике) вопрос. Мы увидим, что парадоксальной целью игнатиянского дерева является *уравновешивать* элементы выбора и его отсут-

ствия, как если бы мы могли дожидаться, пока выбор или не-выбор попадет в привилегированное положение; ибо закодирован здесь призыв к знамению Божьему, а не непосредственно само это знамение.

7. ТОПИКИ

Дерево Игнатия подсказывает идею проталкивания, проведения вопроса (объект Упражнения) сквозь сеть ветвей, — но для того, чтобы подразделяться, тема, служащая предметом медитации, нуждается в дополнительном аппарате, который предоставляет веер своих возможностей; этот аппарат является топикой. Топика, важная часть *inventio*¹⁴, запас общих или специальных мест, откуда мы можем черпать посылки для энтимем, отличалась чрезвычайным богатством во всей античной риторике. «Область аргументов», «круг», «сфера», «источник», «кладезь», «арсенал», «улей», «сокровищница, где спят идеи» — риторы непрестанно прославляли в топике безусловное средство, помогающее нечто сказать. Форма, предсуществующая всякому изобретению, топика представляет собой решетку, табулатуру случаев, сквозь которую проводится разбираемый субъект (*quaestio*); из этого методического контакта рождается идея — или, по крайней мере, ее начало, тогда как на силлогизм возлагается задача продлить идею как бы механически. Итак, топика обладает всем очарованием арсенала тайных потенций. Существовало множество топик — от чисто формальной топики Аристотеля вплоть до «ощутимой топики» у Вико; и можно сказать, что даже после ее смерти многие дискурсы продолжают метод топики, не называясь таким именем.

Представим себе выгоду, какую Игнатий мог извлечь благодаря этому инструменту: субъект медитации (всегда полагающийся в форме вопроса к Богу в одной из преамбул к Упражнению) методически, пункт за пунктом, сопоставляется с терминами одного из списков, чтобы возникали образы, с помощью которых Игнатий строит свой язык: десять Заповедей, семь смертных грехов, три способности души (память, рассудок, воля) и, прежде всего, пять органов чувств; так, воображение ада состоит в том, чтобы воспринимать его пять раз подряд каждым из пяти органов чувств: видеть раскаленные тела, слышать крики проклятых, обонять запах клоаки из бездны, вкушать горечь слез, касаться огня. Более того: в той мере, в какой сам субъект может подразделяться на особые точки и каждую из этих точек требуется провести сквозь все случаи топики, это подлинная ткань медитации, которой должен заниматься упражняющийся, притом, что точки субъекта образуют «челнок», а случаи топики выстраиваются в цепь; так, по каждому из трех грехов, греху ангелов, греху Адама и греху человека, следует проходить трижды, по трем путям — памяти, рассудка и воли. Здесь опять-таки задействован закон тоталитарной экономии, о которой мы уже говорили: все покрывается, накрывается полотном, исчерпывается.

Игнатий воображает даже свободную топику, близкую к ассоциации идей: второй способ молиться состоит в том, чтобы «созерцать смысл каждого из слов молитвы... Мы произнесем слово *Отче*. Мы задержимся, обдумывая это слово, пока будем находить смыслы, сравнения, вкус и утешение в рассуждениях, соотносящихся с этим словом»; тем самым можно

целый час промедитировать над всем, что связано со словом *Отче*. Речь здесь идет о весьма обобщенной технике: это способ концентрации, хорошо известный в Средние века под именем *lectio divina*¹⁵, а в буддизме — под названием *нэмбуцу*, или медитации при мысленном повторении имени Будды. Грасиан¹⁶ дал барочный, более литературный вариант, состоящий в разложении слова на его этимологические, хотя и фантастические темы (*Di-os*, тот, кто дал нам жизнь, богатство, наших детей и т. д.¹⁷): это *agudeza nominal*¹⁸, своего рода риторическая *anpminatio*¹⁹. Но если для буддиста сосредоточение на имени должно произвести пустоту, то Игнатий рекомендует исследование всех означаемых одного-единственного имени, чтобы подвести им итог; он стремится оторвать от формы протяженность ее смыслов и тем самым как бы ослабить субъект — тот субъект, что в нашей терминологии наделяется особой двусмысленностью, так как он сразу является и *quaestio*, и *ego*, объектом и агентом дискурса.

8. ТИПЫ СБОРКИ

То, что было артикулировано, должно быть собрано. Текст упражняющегося имеет в виду две основных формы сборки: повторение и рассказ. Повторение — основополагающий элемент педагогики «Упражнений». Прежде всего, существует буквальное повторение, которое состоит в том, чтобы проделывать какое-либо упражнение полностью, в его последовательности и деталях; это *пережевывание* (слово Игнатия). Затем, существует рекапитуляция, старая классическая схема *summatio*, многократно возобновлявшаяся на протяжении столетий: так, на седь-

мой день третьей Недели Игнатий рекомендует возобновить и рассмотреть Страсти во всей их совокупности. Наконец, имеется варьируемое повторение, и состоит оно в том, чтобы оставить субъект, изменив точку зрения; если, например, подойдя к избранию, я останавливаюсь, думая о выборе, то я должен рассмотреть то, что произойдет благодаря этому выбору в день моей смерти, а затем — в день Страшного Суда. Повторение состоит в том, чтобы исчерпывать «уместности» субъекта: мы повторяем с небольшими вариациями, чтобы быть уверенными, что мы как следует исчерпали тему. Сложная модель игнатианского повторения может сводиться к четырехчленной формуле, в которой, как говорят, подытоживается смысл четырех Недель из «Упражнений»: 1. *Deformata reformare*, 2. *Reformata conformare*, 3. *Conformata confirmare*, 4. *Confirmata transformare*²⁰; с помощью двух корней и четырех префиксов все не только высказывается, но и повторяется во множестве, части которого слегка накладываются друг на друга, так что обеспечивается совершенство стыка. Игнатианское повторение не механистично, оно имеет функцию замыкания, или точнее — лабиринта: повторенные фрагменты напоминают стены редана — или выемки в почве перед реданом.

Вторая форма сборки — рассказ. Под этим необходимо понимать — в формальном смысле — всякий дискурс, снабженный структурой, термы которой являются дифференцированными, относительно свободными (предлагая себя для альтернативы, а следовательно, для приостановки), редуцируемыми (как в резюме) и расширяемыми (сюда можно до бесконечности вставлять второстепенные элементы). Таковыми свойствами обладают медитации, разработанные

Игнатием, исходя из «раскрытия» великого евангельского рассказа, эпизоды которого приведены в конце «Упражнений» под названием *мистерий*; их можно резюмировать (резюме, как правило, приводится в одной из преамбул: это *история*, Цицероново *narratio*, изложение фактов, *rerum explicatio*²¹, первое развертывание вещи); эти эпизоды можно и приумножать, и расширять, на что Игнатий открыто указывает; наконец, они обладают патетическим атрибутом нарративной структуры — саспенсом; ведь если история Христа известна и не включает никаких сюрпризов, характерных для исторических анекдотов, то всегда возможно драматизировать ее резонанс, воспроизводя в себе форму саспенса, которая образует запоздалую или неясную, готовую рассеяться тень; когда упражняющийся рассказывает о жизни Христа, он не должен торопиться, он должен исчерпывать каждую «станцию» этой жизни, проделывать каждое Упражнение, не информируя себя о следующем; не позволять движениям утешения приходиться слишком рано, несвоевременно, — словом, соблюдать саспенс чувств, а то и фактов. Именно благодаря этой нарративной структуре «мистерии», выкроенные Игнатием в христологическом повествовании, имеют в себе нечто театральное, что роднит их со средневековыми мистериями: это «сцены», каковые от упражняющегося требуется проживать в духе психодрамы.

Фактически от упражняющегося требуется вкладывать себя и в рассказ, и в повторение. Он должен повторять то, что в каждом рассказе угнетает, утешает, травмирует, восхищает его; он должен переживать евангельскую историю, отождествляя себя с Христом: «просить страдания с Христом стражду-

щим, скорби с Христом скорбящим». Каждое упражнение основополагающим образом имеет в виду *удовольствие* (в двойственном смысле, который мы сегодня можем признать за этим словом), и игнатрианский театр является не столько риторическим, сколько фантазматическим: «сцена» в нем фактически представляет собой «сценарий».

9. ФАНТАЗМ

«„Упражнения“ — говорит один иезуитский комментатор²², — представляют собой место, сразу и страшное, и желанное...». Тот, кто читает «Упражнения», в действительности может быть поражен одной лишь массой действующего здесь желания. Непосредственная сила этого желания прочитывается в самой материальности объектов, представления которых требует Игнатий: это места в их точной и полной размерности, персонажи в их костюмах, с их позыциями, действиями, непосредственными речами. Наиболее абстрактные вещи (которые Игнатий называет «невидимыми») должны найти какое-то материальное движение, благодаря которому они обретут законченные очертания в виде живой картины: если необходимо вызвать образ Троицы, то он будет в форме трех лиц, рассматривающих людей, которые спускаются в ад; но фоном, силой материальности, непосредственным шифром желания, разумеется, является человеческое тело; тело, непрестанно используемое в образе самой игрой подражания, устанавливающего буквальную аналогию между телесностью упражняющегося и телесностью Христа, — а речь идет о том, чтобы обрести едва ли не его физиологическое существование с помощью личного анамне-

за. Тело, о котором идет речь у Игнатия, никогда не бывает понятийным: это всегда *вот это* тело: если я переносюсь в юдоль слез, необходимо воображать и видеть *вот это* тело, *вот эти* руки и ноги среди тел животных и замечать инфекцию, каковая исходит от этого таинственного объекта, указательное местоимение которого (*это* тело) исчерпывает ситуацию, потому что этот объект можно только обозначить, но никогда невозможно определить. Дейктичность тела усиливается способом передачи этого тела — через образ. Фактически образ является по природе дейктическим, он обозначает, но не определяет; в нем всегда есть остаток случайности, на который можно только указать пальцем. С семиологической точки зрения, образ всегда уводит дальше, нежели означаемое, — к чистой материальности референта. Игнатий всегда следит за подобным порывом, который стремится обосновать смысл в материи, а не в понятии; располагаясь перед крестом (помещая перед крестом *вот это* тело), он стремится преодолеть означаемое образа (христианский смысл, подвергаемый универсальной медитации) по направлению к его референту, каковым является материальный крест, эти две деревянные перекладины, все конкретные атрибуты которых он пытается воспринять воображаемыми органами чувств. Это восхождение к материи, которая будет формировать сущность благочестивого реализма, об «отталкивающей жестокости» которого сожалел Ренан, проводится по образцу управляемой импровизации (не в этом ли смысл музыкального и фрейдистского *Phantasieren*²³?): в закрытой и темной комнате, где мы предаемся медитации, все готово для фантазматической встречи желания, сформированного вплотную к материальному

телу, со «сценой», происходящей из аллегорий отчаяния и из евангельских мистерий.

Ибо все готово для того, чтобы сам упражняющийся представлял собой этот театр: его тело занимает его. Само протекание этого отшельничества на протяжении трех последних недель следует истории Христа: Христос рождается вместе с упражняющимся, путешествует с ним, трапезничает с ним, вовлекается с ним в Страсти. От упражняющегося непрестанно требуется заниматься подражанием дважды, подражать тому, что он воображает: думать о Христе, «как если бы он видел, как Христос трапезничает со своими апостолами, видел, как он пьет, смотрит, говорит; и стараться подражать ему». Христоморфическая тема всегда сильно занимала Игнатия: обучаясь в Париже и ища работы у какого-нибудь профессора, «он воображал, что его господин — Христос, что одному из своих учеников он даст имя святого Петра, а другому — святого Иоанна... И когда господин даст мне приказ, я подумаю, что его дает мне Христос²⁴». Богоподобное существование (согласно обозначению Рейсбрука) заполняет сцену, анекдотический материал фантазма; в последнем, как известно, (по определению) должен присутствовать субъект²⁵: *кто-нибудь* актуальный (неважно — Игнатий ли, упражняющийся или читатель) занимает свое место и принимает свою роль в сцене: возникает я: «Воображая пригвожденным к кресту Господа нашего Христа передо мной, просить у него в собеседовании» и т. д.; перед действующими лицами сцены Рождества: «представить меня ничтожным бедняком и мелким недостойным рабом, который смотрит на них, созерцает их и прислуживает им в их нуждах, как если бы я всегда присутствовал там»; «я смирен-

ный рыцарь перед целым двором и его королем²⁶»; «я рыбак в цепях, представший перед его судьей» и т. д. Это я пользуется всеми аргументами, которыми его снабжает канва евангельского рассказа, чтобы свершить символические движения желания: унижение, ликование, боязнь, излияние чувств и т. д. Его пластичность абсолютна: оно может преобразоваться, уменьшаться согласно потребностям сравнения («Смотреть, кто я есмь, и становиться все меньше по сравнению а) с людьми, б) с ангелами, с) с Богом»). Дело в том, что, как в грезах под воздействием гашиша, воздействие которых, постепенно вызывающее то уменьшение, то расширение *эго* описывает Бодлер, — игнатианское я, когда Лойола воображает его фантазматическими способами, не является личностью; с нарративной точки зрения, Игнатий, конечно же, может — то тут, то там — уделить ему место на сцене, но с фантазматической точки зрения, его ситуация расплывчата и «раздергана»; упражняющийся (если предположить, что он является субъектом медитации) не исчезает, но перемещается в вещь подобно тому, как курильщик опиума целиком сосредоточивается в дыму от своей трубки и «курит себя»: теперь он — всего лишь глагол, поддерживающий и оправдывающий сцену. Сомнительно, что знаменитое изречение, которое приписывают Игнатию, написано с таких позиций (на самом деле оно извлечено из *Elogium sepulcrale S. Ignatii* [«Надгробного похвального слова св. Игнатию»]): «*Non coerceri maximo, contineri tamen a minimo, divinum est*» (Не быть стесненным из-за величайшего, однако содержаться в малейшем — вот что божественно); между тем, важно напомнить, с какой любовью цитировал эту фразу Гёльдерлин, чтобы увидеть в ней сам де-

низ расплывчатого присутствия субъекта в образе, чем характеризуется одновременно и фантазм, и игнатианское созерцание.

10. ОРТОДОКСИЯ ОБРАЗА

Кажется, будто в начале эпохи модерна, в век Игнатия, один факт начинает видоизменять работу воображения: перестановка в иерархии пяти органов чувств. В Средние века — как говорят нам историки — наиболее утонченным органом чувств, органом восприятия *par excellence*, органом, устанавливавшим самый богатый контакт с миром, был слух; зрение же занимало лишь третье место, после осязания. Затем произошел переворот: основным органом восприятия стал глаз (об этом могло бы свидетельствовать барокко, искусство видимых вещей). Это изменение имеет большое религиозное значение. Первенство слуха, еще весьма осязаемое в XVI в., было гарантировано со стороны теологии: Церковь основывает свою власть на слове, ибо вера есть слушание: *auditum verbi Dei, id est fidem*²⁷; ухо, только ухо, — говорит Лютер, — есть орган христианина. Стало быть, возникает риск противоречия между современным восприятием, которое осуществляется зрением, и древней верой, живившейся на слухе. Игнатий как раз пытается ослабить последнюю: он хочет обосновать образ (или внутреннее «зрение») в ортодоксии, как новую единицу создаваемого им языка.

Тем не менее существуют разновидности религиозного сопротивления образу (помимо слуховой маркированности веры, что резюмируется, поддерживается и вновь утверждается Реформацией). Одни из них — аскетического происхождения; зрение, ве-

дущее дела осязания по его доверенности, без труда ассоциируется с вождением плоти (несмотря на то, что античный миф о соблазне — это миф о Сиренах, т. е. об искушении мелодией), и аскет не доверяет зрению тем более, что он не может без него жить; кроме того, один из предшественников Иоанна Креста положил своему зрительному восприятию предел в пять футов, а смотреть далее он не имел права. Предшествующий языку («До языка, — говорит Бональд, — не было ничего, кроме тел и их образов») образ — как полагают — имеет в себе нечто варварское и, если договаривать до конца, *естественное*, что делает его подозрительным для всякой дисциплинарной морали. Возможно, в этом недоверии по отношению к образу присутствует предощущение того, что зрение ближе всего к бессознательному и ко всему, что там разворачивается, — как замечал Фрейд. В рамках Церкви развивались другие, более амбивалентные типы сопротивления образу — те, что свойственны мистикам. Как правило, образы (а именно — видения, и тем более — «внутреннее зрение») принимаются в мистический опыт лишь на правах подготовки: это упражнения для дебиантов; с точки зрения Иоанна Креста, образы, формы и медитации приличествуют лишь начинающим. Цель же опыта — напротив, в том, чтобы лишить нас образов; она в том, чтобы «подняться с Иисусом на вершину нашего духа, на гору безобразной Наготы» (Рейсбрук). Иоанн Креста замечает, что душа «при действии смутного, любовного, мирного и умиротворенного понятия» (которому удалось лишить себя отчетливых образов) не может без болезненной усталости вернуться к конкретным созерцаниям, в которых мы разговариваем образами и

формами; а Тереза Авильская, хотя она и занимает промежуточную в этом отношении позицию между Иоанном Креста и Игнатием де Лойолой, от воображения дистанцируется: «эта способность во мне отличается такой вялостью, что — несмотря на все мои усилия — я никогда не могла ни нарисовать для себя, ни представить себе Святую Человечность Господа Нашего» (представление, которое и Игнатий — как мы видели — непрерывно вызывает, варьирует и эксплуатирует). Известно, что, с мистической точки зрения, бездонная вера темна; она погружена и в беспредельный мрак Господень, она течет (как говорит Рейсбрук) по этому мраку, который представляет собой «лик возвышенного *Ничто*», тогда как медитации, созерцания, виды и речи, словом — образы, занимают лишь «кору духа».

Мы знаем, что на такое — аскетическое или мистическое — недоверие Игнатий отвечает радикальным империализмом образа; продукт управляемого воображения, образ является материей, непрерывно упоминаемой в «Упражнениях»: виды, представления, аллегории, мистерии (или евангельские эпизоды), непрерывно вызываемые воображаемыми чувствами, служат составными единицами медитации, и — как мы упоминали выше — этот фигуративный материал совершенно естественным образом породил после смерти Игнатия целую литературу, известную благодаря своим иллюстрациям и гравюрам, которые иногда адаптировались к стране, евангелизации коей им предстояло служить; некоторые из них были предложены последнему императору из династии Мин. Однако же образы признаются и продвигаются за счет систематической трактовки, первым практиком которой и был Игнатий и которую

мы совершенно не находим в снисходительных подходах, когда мистики имели видения перед тем, как избавиться от них ради одного лишь божественного мрака. В действительности, имеется средство для того, чтобы реабилитировать²⁸ образ теологически: из него следует сделать уже не лестницу на пути единения, но единство некоего языка.

Сформировать поле образа как лингвистическую систему фактически означает вооружиться против подозрительных сфер мистического опыта: язык представляет собой гарант ортодоксальной веры, так как (среди других причин) он, несомненно, подтверждает подлинность специфичности христианской конфессии. Язык — при его открыто артикулированном характере — есть как раз то, что Боссюэ противопоставляет квиетистской ереси (нам известны исторические отношения Иоанна Креста с квиетизмом): выступая против г-жи Гюйон, которая определяла бессодержательную молитву, как «глубокую собранность, без действий и речей», Боссюэ предписывает, что «акт веры должен проявляться в речи, душа должна откровенно требовать своего спасения»: словом, молитва бывает только артикулированной. Артикуляция есть фактически то, что Игнатий привносит в образ; путь, которым он пользуется, чтобы наделить образ языковым бытием и создать ортодоксию. Мы видим, как эта пунктуация, о которой мы знаем, что она является необходимым и достаточным условием всякого языка, господствует на всем протяжении «Упражнений», разрезая, подразделяя, совершая бифуркации и трифуркации, сочетая между собой всевозможные чисто семантические операции, предназначенные для безжалостной борьбы со смутным и пустым.

Эта лингвистика образа дает гарантии трех порядков. Прежде всего, гарантию реальности: если предмет галлюцинации, согласно Мерло-Понти, имеет имплицитное и неартикулированное значение, то подлинный предмет представляет собой «связку малых восприятий, пробуждающих его к существованию»: образы, нарезаемые Игнатием, не являются галлюцинациями, так как их образец — умопостигаемое реальное. Затем — логическая гарантия: пунктуация образов позволяет производить их постепенное развертывание — в том же ритме, что и развертывание логических цепочек. Буддизму известны учения, по-китайски называемые *дожинь*, в которых открытость духа представляет собой отдельное, внезапное, грубое и прерывистое (как в дзен-буддизме) событие, — и учения, называемые *цзянь*, где такое же озарение представляет собой результат постепенно (но не непрерывно) работающего метода. «Упражнения» представляют собой *цзянь* — и это тем более парадоксально, что образ, как правило, считается привилегированной опорой непосредственной интуиции и внезапного восторга. Кроме того, артикуляция позволяет предсказывать Бога; всякое мистическое усилие направлено к тому, чтобы свести (или — если угодно — увеличить) Бога к его сущности (слова Маймонида, повторенные Иоанном Креста: «Мы постигаем Бога по другой вещи, которая не то, что *он есть*, но мы не постигаем того, что *он есть*», и это усилие уже несет в себе осуждение всякого языка; избирая путь ожесточенной пунктуации, Игнатий открывает для божества список — сразу и метафорический, и метонимический — его атрибутов: возможно *выговорить* Бога. Наконец, этическая гарантия; спекулятивная мистика (например,

мистика Иоанна Креста) приспосабливается к некоей «той стороне» языка; зато игнатианская прерывность, лингвистическое призвание «Упражнений» соответствуют практиковавшейся Игнатием мистике служения: не бывает праксиса без кода (здесь мы делаем намек на Аристотелев *проэресис*), но, кроме того, всякий код осуществляет связь с миром: языковая энергия (одним из образцовых театров которой являются «Упражнения») служит некоей формой — а именно, самой формой желания в мире.

11. БУХГАЛТЕРИЯ

«Упражнения» можно рассматривать как ожесточенную борьбу с распылением образов, которое, как говорят, психологически отмечает собой ментальные переживания, и до конца тут может прийти единственный метод (все религии здесь совершенно согласны между собой) — метод крайне строгий. Игнатианское воображение, как мы уже говорили, обладает, прежде всего, функцией отбора и сосредоточения: речь идет об охоте за всевозможными расплывчатыми образами, наполняющими сознание, напоминая «беспорядочный полет мошек» (Феофан Затворник) или «капризных обезьян, скачущих с ветки на ветку» (Рамакришна); но чем же их заменить? По правде говоря, «Упражнения», в конечном счете, ведут борьбу не с размножением образов, но — что гораздо драматичнее — с их несуществованием, как если бы, изначально опорожнившись от фантазмов (какой бы, впрочем, ни была рассеянность сознания упражняющегося), он имел бы необходимость в том, чтобы ему помогали, снабжая образами. Можно сказать, что Игнатий прилагает столько же усилий,

чтобы наполнить сознание образами, сколько прилагают их мистики (христианские и буддийские), чтобы освободить его от них; и если нам захочется сослаться на некоторые актуальные гипотезы²⁹, которые определяют психосоматического больного, как субъекта, неспособного производить фантазмы, а лечение — как методическое усилие, чтобы помочь ему обрести «способность к манипулированию фантазмами», то Игнатия вполне можно назвать психотерапевтом, старающимся любой ценой «впрыснуть» образы в изнуренный, иссушенный и опустошенный дух упражняющегося; ввести в него культуру фантазмов, которым — несмотря на риски — следует отдавать предпочтение перед тем основополагающим *ничто* (ничего не говорить, не мыслить, не воображать, не чувствовать, ничему не верить), какое характеризует субъекта речи перед тем, как ритор или иезуит оснастят его своей техникой и дадут ему какой-либо язык. Словом, необходимо согласиться с «невротизацией» отшельника.

Невроз навязчивости (по Лакану) можно определить как «защитную декомпозицию, сравнимую по своим принципам с декомпозицией, характерной для редана и лабиринта». И как раз такова структура «Упражнений»; материя аскетизма взламывается и до чрезмерности артикулируется, но, кроме того, она проходит сквозь дискурсивную систему аннотаций, помет, пунктов, предварительных замечаний, предостережений, повторов, и забивания брешей; эта система образует наиболее мощную защиту. Навязчивый характер «Упражнений» вспыхивает с бухгалтерской яростью, которая передается отшельнику: стоит появиться предмету — интеллектуальному или воображаемому — как он разламывается, разделяет-

ся, исчисляется. Бухгалтерия является навязчивой не только потому, что она бесконечна, но и, прежде всего, потому, что она порождает собственные прегрешения: когда речь идет о том, чтобы подсчитать собственные грехи (а мы увидим, что Игнатий по этому поводу предусмотрел технику графического подсчета), факт плохого их подсчета, в свою очередь, станет прегрешением, которое надо будет добавить к их изначальному списку; тем самым этот список оказывается обречен на бесконечность, ведь искупающий подсчет прегрешений, в свою очередь, вызывает прегрешения при подсчете: например, особый экзамен первой Недели предназначен преимущественно для того, чтобы учесть оплошности, совершенные по отношению к молитвам. На самом деле, характерная невротическая черта навязчивости состоит в запуске некоей машины, которая работает сама по себе, так что получается своего рода гомеостат прегрешения, построенный таким образом, что само его функционирование наделяет его энергией для работы; тем самым мы видим, как Игнатий в «Дневнике» просит знамение у Бога, а когда Бог медлит дать его, Игнатий проявляет нетерпение, обвиняет себя в нетерпении, и вновь начинает порочный круг; мы молимся, мы сердимся на себя за то, что плохо молимся, мы добавляем к неисполненной молитве дополнительную молитву о прощении и т. д.; или еще: чтобы решить, следует ли положить конец мессам, предназначенным для того, чтобы произвести выбор, мы намереваемся... произнести еще одну мессу. Бухгалтерия имеет в виду механическую выгоду: ведь, будучи языком некоего языка, она ставит перед собой цель поддержать бесконечную цикличность прегрешений и их подсчета. У бухгалтерии есть и другая

выгода; учитывая грехи, она способствует созданию нарциссической связи собственности между грешником и исчисляемой суммой его прегрешений: оплошность есть средство предоставить индивиду идентичность, и в этом смысле полностью поддающийся подсчету порядок греха — в том виде, как Игнатий описал его в своем руководстве, порядок, который, пожалуй, был малоизвестным в Средние века, и, прежде всего, как кажется, проявлял более космическую чувствительность к Адамову греху и к аду — не мог быть полностью чуждым к новой капиталистической идеологии, артикулированной сразу и вокруг индивидуалистического ощущения личности, и вокруг перечисления благ, которые, принадлежа личности на правах собственности, составляют ее. Мы видим двойственность «Упражнений»; на них основана психотерапия, предназначенная для того, чтобы пробудить и заставить прозвучать — благодаря производству фантазматического языка — обескровленность того тела, которому нечего сказать, но в то же время «Упражнения» вызывают невроз, сама навязчивость которого защищает подчиненность отшельника (христианина) по отношению к божеству. Иными словами, можно сказать, что хотя Игнатий (и Церковь вместе с ним) учреждает во благо упражняющегося психотерапию, он постоянно опасается разрешать имплицитное ею отношение переноса. Такова ситуация, которой необходимо противопоставить — если мы пожелаем понять особенность христианства, которую мы можем не заметить в силу привычки — другой тип аскезы, например, аскезу дзен-буддизма, все усилия коей, наоборот, направлены на то, чтобы лишить медитацию навязчивости, подрывая — чтобы лучше их увековечить — классы,

репертуары, перечисления, словом — артикуляцию, или, иными словами, сам язык.

12. ВЕСЫ И МАРКИРОВАННОСТЬ

Под занавес необходимо вернуться ко множественному тексту «Упражнений». Всё, что мы сказали до сих пор, касалось преимущественно третьего текста, текста *продельваемого*, посредством которого упражняющийся, обладая языком вопрошания, который предлагает ему Игнатий, пытается добиться от божества ответа на совершенно практическую дилемму в его поведении, т. е. дилемму «должного выбора». Остается узнать, что Игнатий сумел сказать о языке божества, об этой второй грани всякой мантики.

Этот язык — и так было всегда — сводится к одному-единственному знаку, который всегда являлся лишь обозначением одного из двух термов альтернативы; это обозначение, которое может высказываться множеством способов, есть античный *нумен*, знак головы, каким божество говорит «да» или «нет» на то, что ему предлагается. Риторика, подразумеваемая третьим текстом «Упражнений», фактически состоит в том, чтобы «расчистить завалы» при размышлении, чтобы — с помощью последовательных лабиринтов — свести его к безразличной альтернативе, когда знак Бога может попросту вмешаться. Мы видим, какова роль божества: она в том, чтобы *маркировать* один из двух термов двучлена. Но ведь это и есть основополагающий механизм всякого лингвистического аппарата: когда дана парадигма из двух равных термов, один из них маркирован по отношению к другому, немаркированному, — и тогда воз-

никает смысл, высказывается сообщение. В мантике *нумен* представляет собой саму маркированность, ее элементарное состояние. Это производство смысла отчасти — в мирском плане — напоминает риторику Платона, как она работает, например, в «Софисте»: для этой риторики в равной степени речь идет о том, чтобы продвигаться в дискурсе с помощью череды альтернатив, в которой от собеседника требуется маркировать один из термов: именно уступка отвечающего, связанного с учителем посредством любовного отношения, дает альтернативу тупику и позволяет переходить к последующей альтернативе, чтобы постепенно добраться до сути вещей. В мантике, в связи с альтернативой, которую предлагает божеству вопрошающий, божество — аналогичным образом — *уступает* один из термов: это и есть его ответ. Парадигмы в игнатианской системе даны благодаря различению, но маркировать их может только Бог: генератор смысла, но не его подготовитель, он — со структурной точки зрения — является Маркером, тем, кто запечатлевает различие.

Эта дистрибуция лингвистических функций является неукоснительной. Роль упражняющегося никоим образом не в том, чтобы выбирать, но совсем наоборот — чтобы предоставлять божественной маркированности альтернативу в виде абсолютного безразличия. Упражняющийся должен прилагать усилия к тому, чтобы не совершать выбора; конец его дискурса состоит в том, чтобы привести два термина к столь чистому состоянию гомогенности, что он уже не может по-человечески от него отделаться; чем безразличнее будет дилемма, тем неукоснительнее будет ее замкнутость, и тем яснее — божественный *нумен*, или, скорее: чем увереннее упражняющийся

будет в том, что маркированность — божественного происхождения, тем совершеннее будет равновесие парадигмы, и тем ощутимее — запечатленная на нем Богом неуравновешенность. Это парадигматическое равенство и есть пресловутое игнатианское *безразличие*, которое так возмущало противников иезуитов: ничего не хотеть самому, быть безвольным подобно труп, *perinde ac cadaver*³⁰; один из учеников Игнатия, Жером Надаля, когда у него спросили, что он решил, ответил, что он ни к чему не склонен, если не сказать, что он склонен к ничему. Это безразличие есть виртуальность возможностей, которые мы стараемся наделить равным весом, как если бы нам приходилось изготавливать весы, наделенные чрезвычайной чувствительностью, чтобы коромысло не склонялось ни в одну из сторон: это и есть игнатианский *баланс*: «Я должен стать безразличным, не иметь никаких беспорядочных привязанностей, чтобы не быть склонным и не стремиться, скорее, принять то, что мне предложено, нежели отказаться от него, — равно как и скорее отказаться, нежели принять. Но я должен вести себя подобно стрелке весов, чтобы следовать тому, что я буду ощущать ради вящей славы и хвалы Господу нашему Богу и во спасение моей души».

Следовательно, мы хорошо понимаем, что мера здесь — не просто риторическая идея, но структурная ценность, которая имеет весьма определенную роль в разработанной Игнатием лингвистической системе: эта ценность — само условие, которое позволяет наделить маркированность наилучшей парадигмой из возможных. Мера гарантирует сам язык, и мы опять-таки здесь находим уже отмеченную оппозицию между игнатианской аскезой и фла-

мандской мистикой; для Рейсбрука существует некая связь между подрывом самой функции языка и ослеплением чрезмерностью; установленной Игнатием строгой бухгалтерии соответствует мистическое упоение («Я называю упоением духа, — говорит Рейсбрук, — то состояние, когда наслаждение превосходит возможности, каковые мельком видело желание»), то упоение, которое пытаются описать посредством множества гипербола («избыток трансцендентности», «бездна сверхсущности», «наслаждение, увенчанное безмерной сущностью», «беспримесное и сверхсущностное блаженство»). Возможный путь познания и единения — чрезмерность не может быть языковым средством; кроме того, мы видим, как Игнатий борется за то, чтобы сохранить чистоту среды, где у весов будет колебаться коромысло («Пусть первым правилом ваших действий будет действовать так, как если бы успех зависел от вас, а не от Бога, — и предоставить вас Богу, как если бы он все сделал вместо вас³¹»), и непрестанно восстанавливать равенство взвешиваний посредством подходящих грузов, какими уравнивают тару: это техника *contra agere*³², состоящая в том, чтобы систематически продвигаться в направлении, противоположном по отношению к тому, в котором спонтанно склоняются весы: «Чтобы лучше преодолевать всякое беспорядочное вожеление и всякое вражеское искушение: если тебя искушают есть больше, надо есть меньше»; избыток исправляется не посредством возвращения к равенству, но согласно более предусмотрительной физике — контрмерой: колеблющийся прибор, весы, обездвигивается в совершенном равенстве только посредством взаимодействия некоего «*больше*» с неким «*меньше*».

Если тем самым равенство свершается ценой труда, о котором нам рассказывают «Упражнения», то как божество, о котором идет речь, будет склонять коромысло весов, маркируя один из термов выбора? «Упражнения» представляют собой книгу вопроса, а не ответа. Чтобы получить некоторое представление о формах, какие может принять знак, запечатленный Богом на весах, следует обратиться к «Духовному дневнику»; там мы найдем набросок божественного кода, элементы которого Игнатий отмечает с помощью целого репертуара графических знаков, впрочем, пока не дешифрованных полностью (инициалы, точки, знак // и т. д.). Эти божественные проявления — как можно ожидать от поля, где господствуют фантазмы, — устанавливаются, главным образом, на уровне тела, того фрагментированного тела, сама фрагментация которого представляет собой именно путь призрака. Прежде всего, к божественным проявлениям относятся слезы; мы знаем важность *дара проливать слезы* в христианской истории; для Игнатия эти весьма материальные слезы (нам говорят, что его черные глаза были всегда чуть с поволокой из-за того, что он плакал) образуют подлинный код, материя которого дифференцирована по знакам, в зависимости от времени их появления и от их интенсивности³³. Впоследствии начинается спонтанный прилив речевой способности, *loquèle* (природа которого нам, по правде говоря, известна слабо). Еще имеется то, что можно было бы назвать кинестезическими ощущениями, разлитыми по телу и «произведенными в душе Святым Духом» (Игнатий называет их *благодетельностями*): имеются в виду эмоции восторга, спокойствия, веселья; чувства теплоты, света или приближения. На-

конец, бывают непосредственные теофании: *посещения*, локализованные между «верхом» (местопребывание Троицы) и «низом» (молитвенник, формула), и *видения*, многочисленные в жизни Игнатия, которые зачастую приходят, чтобы подтверждать принятые решения.

Между тем, вопреки их кодификации, ни одна из этих эмоций не является де-юре решающей. Кроме того, мы видим, что Игнатий (в «Дневнике», где речь шла о том, чтобы получить ответ Бога относительно весьма конкретного вопроса об уставе иезуитов) ждет этих эмоций, пытается контролировать, учитывать, подсчитывать их, стараться их спровоцировать, и даже проявлять нетерпение по поводу того, что ему не удастся добиться от них несомненной маркированности. Остается лишь один выход из этого диалога, в котором божество говорит (ибо эмоций много), но ничего не маркирует: выход состоит в том, чтобы оставлять в подвешенном состоянии даже маркированность последнего знака. Это последнее чтение, окончательный и трудный плод аскезы, приводит к *почтению*, к почтительному признанию молчания Бога, когда согласие дается по отношению не к знаку, а к промедлению дать знак. Прослушивание превращается в ответ на само себя, а вопрошание перестает быть «подвешенным» и становится как бы утвердительным; вопрос и ответ входят в состояние тавтологического равновесия: оказывается, что божественный знак целиком обнаруживается в прослушивании вопроса. И тогда мантика замыкается, так как, переворачивая нехватку от одного знака к другому, ей удастся включить в свою систему то пустое и, однако же, значащее место, которое называют нулевой ступенью знака: сведенная к значению, бо-

ЛОЙОЛА

жественная пустота больше не может угрожать полноте, сопрягаемой со всяким закрытым языком, искажать или децентрировать таковую полноту.

ФУРЬЕ

ПОДСТУПЫ

1. Однажды меня пригласили поесть кускус¹ с прогорклым маслом; эта прогорклость полагалась по рецепту; в некоторых регионах прогорклость для кускуса обязательна. Однако же, то ли из предрассудка, то ли из-за отсутствия привычки, то ли из-за нетерпимости относительно пищеварения, прогорклость мне едва ли по вкусу. Что делать? Конечно же, есть кускус, чтобы не обижать хозяина, но кончиками губ, чтобы не обижать осознанность моего отворачивания (ведь для отвращения достаточно немного стоицизма). На этом трудном обеде мне мог бы помочь Фурье. С одной стороны, интеллектуально он убедил бы меня в трех вещах: первая — то, что прогорклость кускуса никоим образом не является досужим, пустячным или тривиальным вопросом, и что спорить о ней не более смешно, чем спорить о пресуществлении²; вторая — то, что силой заставляя меня лгать о моих вкусах (или о моем отвращении), общество показывает свою *лживость*, т. е. не только лицемерие (что банально), но и порочность социального механизма с неполадками в системе передач; третья — то, что это самое общество могло бы успокоиться, только если бы оно гарантировало (но как? Фурье хорошо объяснил это, но, надо признать, объяснение не заработало) мне возможность предаваться моим маниям, даже если бы они были «причудливыми» или «малозначительными», как, например, мании любителей старых кур, мании «пожирателей мерзостей» (как, например, у астронома Лаланда, который любил поедать живых пауков), мании сектантов масла, бергамота и красноватых груш, мании

ФУРЬЕ

пяткочесателей или старого сентиментального пупсика³. С другой стороны, практически — Фурье сразу же мог положить конец моему смущению (быть раздражаемым между вежливостью и нелюбовью к прогорклости), оторвав меня от обеда (за которым я, к тому же, остался бы сидеть прикованным несколько часов, а ведь терпеть этого не надо, и Фурье протестовал против терпения) и пригласив меня в группу «антирансистов»⁴, где я мог бы вволю поесть свежего кускуса, никого не раздражая, — что не мешало бы мне иметь наилучшие отношения с сектой «рансистов»⁵, которых я отнюдь не считал бы ни любителями фольклора, ни чуждыми, ни странными, если бы речь шла, к примеру, о большом турнире, на котором сторонники кускуса отстаивали бы «тезис», а жюри, состоящее из гастрософфов, решало бы относительно превосходства прогорклого над свежим (чуть было не сказал — над *нормальным*; но для Фурье — и в этом его победа — нормальности не существует⁶).

2. Фурье любит компоты, хорошую погоду, прекрасные дыни, пирожки с пряностями под названием «мирлитоны», а также компанию лесбиянок. Общество и природа ставят кое-какие преграды для реализации этих вкусов: сахар стоит (или стоил) дорого (дороже хлеба), климат Франции невыносим (приятен разве что в мае, сентябре и октябре), мы не располагаем гарантированным средством, чтобы установить качество дыни, при Цивилизации считается, что пирожки вредят пищеварению, лесбийская любовь запрещена, и, будучи длительное время слепым относительно самого себя, Фурье лишь очень поздно понял, что любит лесбиянок. Стало быть, надо переделать мир посредством моего удовольствия: мое удовольствие будет в одно и то же время целью

и средством; организуя и распределяя мое удовольствие, я получу его до краев.

3. Во всяком месте, куда мы едем, при любом случае, когда мы испытываем желание, зависть, усталость, раздражение, возможно расспросить Фурье или спросить себя: что сказал бы он? Что сделал бы он из вот этого места, из вот этого приключения? И вот, как-то вечером я попадаю в мотель на юге Марокко: в нескольких сотнях метров от густонаселенного, наполненного нищими в лохмотьях, пыльного города — парк редких пород деревьев, голубой бассейн, цветы, тихие бунгало, неприметные в толпе слуги. Что бы из этого получилось в Гармонии? Прежде всего, вот это: сюда приехали бы все, кто обладает причудливым вкусом, второстепенной манерой, состоящей в том, чтобы любить огоньки в рощах, ужины при свечах, фольклорную челядь, ночных лягушек и верблюдов на лужайке под вашим окном. Затем такое исправление: гармонийцам едва ли понадобилось бы это место, роскошное из-за господствующей температуры (весна в разгар зимы), ведь благодаря воздействию на атмосферу, из-за модификации Полярного Сияния этот экзотический климат можно было бы перенести в Жуи-ан-Жоза или Жиф-сюр-Иветт. Наконец, следующий компромисс: в некоторые дни года — из любви к путешествиям и приключениям — орды будут стекаться к идиллическому мотелю, устраивая там Соборы по любви и гастрономии (это было бы местом, идеально подходящим для нашего обеда, где рассматривался бы тезис о кускусе). Отсюда опять-таки следует вот это: фурьеристское удовольствие напоминает кончик скатерти: потяните за мельчайшую пустяковую случайность — лишь бы вы были согласны с нею, — и весь

остальной мир последует за вами, и его организация, и его границы, и его ценности; это сцепление, эта фатальная индукция, что связывает самый что ни на есть тонкий оттенок нашего желания с самой широкой общительностью, это уникальное пространство, куда попадают фантазм и социальная комбинаторика, — вот что такое *систематическое* (но, как мы увидим, не система); у Фурье невозможно отдохнуть или расслабиться, не создав об этом теории. И еще вот что: во времена Фурье ничто из фурьеристской системы реализовано не было, а как сейчас? Караван-сарай, орда, коллективные поиски хороших климатических условий, экспедиции на досуге существуют: в смехотворной и достаточно жестокой форме это — организованное путешествие, перенос клуба для проведения отпуска (с его классовым составом и запланированными удовольствиями) в какое-либо феерическое место; в фурьеристской утопии существует двойная реальность, свершившаяся в фарсовом виде в массовом обществе: это *туризм* — справедливый выкуп за фантазматическую систему, которая «забыла» политическое, тогда как последнее платит ей за это добром, не менее систематически «забывая» «исчислять» наше удовольствие. И как раз в тисках этих двух забвений, сопоставление которых обуславливает тотальную пустоту, невыносимую нехватку, мы еще поспорим.

ПОДСЧЕТ УДОВОЛЬСТВИЯ

Движущая сила всякой фурьеристской конструкции (и всякой комбинации) — не справедливость, равенство, свобода и т. д., но удовольствие. Фурьеризм есть радикальный эвдемонизм. Фурьеристское удоволь-

ствие (называемое *позитивным удовольствием*) очень легко определить: это чувственное удовольствие: «свобода любви, дорогая бонна, беззаботность и прочие наслаждения, о которых Цивилизованные даже не мечтают вожаделеть, так как философия приучает их считать пороком желание подлинных благ»⁷. Фурьеристская чувственность является преимущественно оральной. Конечно же, два равновеликих источника удовольствия — это Любовь и Питание, непрестанно ставящиеся в параллель; но если Фурье отстаивает эротическую свободу, то он не описывает ее чувственно; а вот фантазмы питания любовно и подробно смакуются (компоты, мирли-тоны, дыни, груши, лимонады); и сама речь Фурье чувственна, она движется в словоизлиянии, энтузиазме, обилии слов, словесном гурманстве (неологизм представляет собой эротический акт, вот почему он неминуемо восстанавливает против себя цензуру педантов).

Это фурьеристское удовольствие удобно, *оно как бы вырезается*: будучи без труда изолированным из причудливого вороха причин, следствий, ценностей, протоколов, привычек, алиби, оно повсюду представляет себя в самодовлеющей чистоте: мания (пятко-чесателя, пожирателя мерзостей, старого сентиментального пупсика) всегда улавливается только через удовольствие, которое она доставляет партнерам, а удовольствие это никогда не сопровождается другими образами (смехотворностью, неудобством, трудностями); словом, никакая метонимия не связывает его: удовольствие есть то, что оно есть, и ничего более. Эмблематической церемонией этого разреза можно считать *оргию в музее*: она состоит попросту в эксгибиции желанного, «сеанс, где знатные влю-

бленные обнажают то, что у них наиболее замечательного. Так, женщина, у которой прекрасна только грудь, выставляет лишь грудь и надевает юбку и чулки...» (не будем комментировать достаточно очевидный фетишистский характер музейного обрамления; поскольку намерение Фурье было не аналитическим, но лишь этическим, ему не было дела до того, чтобы воспринимать фетишизм в символической и редукционистской конструкции: это попросту мания *наряду* с другими, а не выше или ниже их).

В фурьеристское удовольствие не проникает никакое зло: оно не интегрирует в себя — в отличие от садизма — раздражение, но, наоборот, «выпаривает» его; его дискурс — дискурс «обобщенной благожелательности»: к примеру, в войнах любви (игра и театр) из деликатности, чтобы никого не сердить, не отнимают знамен и не берут в плен вождей. Однако же, если в Гармонии вам доведется пострадать, то все общество постарается заглушить это страдание: если у вас любовное фиаско, если вас выпроводила женщина, то Вакханки, Авантюристки и другие корпорации удовольствия окружают вас и уведут за собой, сразу же стирая последствия обмана, жертвой которого вы стали (Фурье говорит, что эти корпорации занимаются филантропией). Но если у вас мания докучать людям? Надо ли ей потворствовать? Удовольствие докучать людям объясняется закупоркой; но вот, Гармония раскупорит страсти, и садизм рассосется: г-жа Строганова имела злобную привычку мучить свою прекрасную крепостную, протыкая ей грудь булавками; на самом деле, это была ответная страсть: г-жа Строганова была влюблена в свою жертву, сама об этом не зная: Гармония, разрешая сапфическую любовь и благоприятствуя ей, из-

бавила бы г-жу Строганову от садизма. И все-таки есть и последняя угроза: сытость; как *поддержат* удовольствие? «Как сделать так, чтобы ваш аппетит непрестанно возобновлялся? Вот в чем секрет гармонийской политики». Этот секрет является двояким: с одной стороны, изменить породу и, благодаря общим благодеяниям общественного строя (основа еды — мясо и фрукты, почти без хлеба), сформировать физиологически более сильных людей, способных к возобновлению удовольствий, способных быстрее переваривать пищу, чаще голодать; с другой же стороны, непрестанно варьировать удовольствия (никогда не уделять одному и тому же занятию более двух часов), и все эти последовательные удовольствия превращать в одно непрерывное.

Итак, вот одно-единственное торжествующее удовольствие, и оно царит над всем. У удовольствия нет меры, оно не подвержено количественному исчислению, его существо — *чрезмерность* («Наша вина не в том, чтобы, как полагали, *желать слишком много*, но в том, чтобы *желать слишком мало*...»); чрезмерность и есть мера: «ощущение» зависит от удовольствия: «Лишение необходимого чувственного притупляет ощущение», и «полное удовлетворение материального — единственное средство возвысить ощущение»; таков контр-фрейдизм: «ощущение» — это не сублимирующая трансформация нехватки, но, напротив, паническое излияние переполнения. Удовольствие покоряет Смерть (в другой жизни удовольствия будут чувственными), это Федератор, тот, кто осуществляет солидарность между живыми и мертвыми (счастье умерших начнется только вместе со счастьем живых, так как одни должны каким-то образом *ждать* других: счастливых мертвых не бу-

дет, пока живые не будут счастливы: это взгляд такого благородства, такого «милосердия», на какое не отважилась ни одна религиозная эсхатология). Наконец, удовольствие есть непреходящий принцип социальной организации: либо негативно — оно побуждает нас порицать всякое, даже прогрессистское общество, которое о нем забывает (так, опыт Оуэна в коммуне Нью-Ламарк изобличается как «чересчур суровый», потому что члены этого общества ходят босиком); либо позитивно — удовольствия объявляются *государственными делами (удовольствия, а не досуги*: именно это — по счастью — отделяет фурьеристскую Гармонию от современного государства, где благочестивая организация досугов сочетается с безжалостной цензурой удовольствий); удовольствие фактически принадлежит к сфере *расчета*, операции, являющейся для Фурье высшей формой социальной организации и социального устройства; этот расчет представляет собой даже расчет всей теории общества, практика которой заключается в том, чтобы трансформировать труд в удовольствие (а не прекращать труд ради удовольствия): шлагбаум, противопоставляющий при Цивилизации труд удовольствию, падает, происходит парадигматическое обрушивание, философская конверсия нечистого в привлекательное (мы будем платить налоги «с таким усердием, которое прилагает мать, погруженная в нечистые, но привлекательные заботы, каких требует ее младенец»), и само удовольствие становится меновой стоимостью, потому что Гармония признает и почитает под именем Ангеликата коллективную проституцию: это как бы энергетическая монада Гармонии, обеспечивающая мощь и протяженность для движения общества.

Поскольку удовольствие Уникально, обнаруживать удовольствие — задача сама по себе уникальная: Фурье здесь выступает один против всех (особенно против всех Философов, против всех Библиотек), он один наделен разумом, и разум этот — сам по себе единственное, чего следует желать: «Разве не желательно, чтобы я один обладал разумом против всех?» Из-за Уникального происходит «пожарный» характер удовольствия: разговор об удовольствии жжет, леденит, страшит: сколько раз говорилось о смертельной скованности, которую принесло слишком резкое обнаружение удовольствия! Сколько предосторожностей, подготовительных формул письма! Фурье ощущает своего рода профилактическую обязанность холода (впрочем, плохо соблюдаемую: он воображает, будто его «расчеты» скучны, и успокаивает читателей, — а ведь расчеты эти восхитительны); отсюда непрестанная сдержанность дискурса: «боясь, что я открою вам безмерность этих удовольствий, я рассуждал лишь о... и т. д.»: дискурс Фурье всегда бывает лишь пропедевтическим, настолько жгуче-роскошен его объект, его центр⁸; артикулированный через удовольствие, мир Гармонии *ослеплен*.

Поле необходимости есть *Политическое*; поле Желания есть то, что Фурье называет *Доместическим*. Фурье избрал Доместическое против Политического, он разработал домашнюю утопию (а может ли быть утопия чем-либо иным? Может ли утопия когда-либо быть политической? Разве политика не такова: *все языки минус один*, язык Желания? В мае 1968 г. одной из групп, спонтанно складывавшихся в Сорбонне, предложили изучать *Домашнюю Утопию* — очевидно, имелся в виду Фурье; на что было

ответчено, что это выражение слишком «изысканно», а стало быть, «буржуазно»; политическое есть то, что препятствует желанию, за исключением тех случаев, когда оно возвращается в желание в форме невроза: политический невроз, или, точнее говоря, невроз политизации).

ДЕНЬГИ СПОСОБСТВУЮТ СЧАСТЬЮ

В Гармонии богатство не только сохраняется, но еще и увеличивается, оно вступает в игру счастливых метафор, наделяя фурьеристские демонстрации то церемониальным блеском драгоценных камней («капля алмаза в лучезарном треугольнике», орден за святость в любви, т. е. за всеобщую проституцию), то скромностью, исчисляемой в су («20 су Расину за его трагедию „Федра“»; правда, эта сумма приумножена всеми кантонами, решившими почтить драматурга); сами операции, связанные с деньгами, также являются мотивами для приятной игры: эта игра в войне любви состоит в искуплении (выкупе) пленных. Деньги причастны сиянию удовольствия («Органы чувств не могут по-настоящему вознестись в небо без посредства денег»): деньги желанны, как это было в прекрасную эпоху цивилизованной коррупции, а пройдя эту эпоху, они увековечиваются на правах роскошного и «неподкупного» фантазма.

Любопытным образом отделенные от коммерции, от обмена, от экономики, фурьеристские деньги представляют собой аналогический (поэтический) металл, шифр счастья. Их возвышение, очевидно, представляет собой некий встречный прием: именно потому, что вся Философия (цивилизованная) осуждала деньги, Фурье, разрушитель Философии и кри-

тик Цивилизации, реабилитирует деньги; *любовь к богатствам* была пейоративным⁹ *топосом* (ценой постоянного лицемерия: Сенека, владевший восьмьюдесятью миллионами сестерциев, объявлял, что от богатств следует немедленно избавиться), Фурье обращает презрение в хвалу¹⁰: свадьба, например, представляет собой смехотворную церемонию¹¹, за исключением того, «когда мужчина женится на очень богатой женщине; вот тогда-то уместно и возрадоваться; что касается денег, то все как будто бы мыслится, имея в виду контрдискурс, в полном смысле слова скандальный по сравнению с литературными увещеваниями: «Ищите же подвижные богатства, золото, серебро, металлические ценности, драгоценные камни и предметы роскоши, презираемые философами»¹².

Однако же этот факт дискурса не является риторическим: он обладает такой языковой энергией, которая опрокидывает дискурс в письмо; на этом факте основана значительная трансгрессия, которая настраивает против себя *весь мир*: христиан, марксистов, фрейдистов, для которых деньги продолжают быть проклятой материей, фетишем, экскрементами: кто осмелится защитить деньги? *Не существует дискурса*, с каким деньги были бы совместимы. Из-за того, что Фурье абсолютно одинок (он не нашел бы среди своих собратьев, «литературных агитаторов», ни одного сторонника этой «мании»), фурьеристская трансгрессия обнажает наиболее тайный пункт цивилизованного сознания. Фурье превозносил деньги, потому что для него образ счастья по праву ассоциировался с образом жизни богачей: сегодня это скандальный взгляд, даже по мнению самих миллионеров, порицающих всякое удовольствие, стимулирует

мое буржуазной моделью. Как известно, метонимия (зараза) является причиной Заблуждения (религии); радикальный материализм Фурье чрезвычайно дорожит постоянным и бдительным отказом от всяческих метонимий. С точки зрения этого материализма, деньги — не проводник болезни, но лишь сухой и чистый элемент комбинаторики, подлежащей новому упорядочиванию.

ИЗОБРЕТАТЕЛЬ, А НЕ ПИСАТЕЛЬ

Чтобы переделать мир (включая Природу), Фурье мобилизовал: нетерпимость (нетерпимость Цивилизации), форму (классификацию), меру (удовольствие), воображение («сцену»), дискурс (свою книгу). Все это достаточно хорошо определяет действие означающего — или означающее в действии. Это действие способствует непрестанному прочтению ослепительной нехватки, нехватки науки и политики, т. е. означаемого¹³. То, чего не хватает для Фурье (впрочем, намеренно), в свою очередь, обозначает то, чего недостает нам самим, когда мы отвергаем Фурье: иронизировать над Фурье — на каких бы справедливых основаниях это ни происходило с точки зрения науки — всегда значит цензурировать означающее. Политика и Доместика (так называется система Фурье)¹⁴, наука и утопия, марксизм и фурьеризм подобны двум сеткам, петли в которых не совпадают друг с другом. С одной стороны, через петли Фурье проходит вся наука, которую усваивает и развивает Маркс; с политической точки зрения (и особенно после того, как Маркс сумел дать несмыслимое имя недочетам фурьеризма), Фурье совершенно *посторонний*: он стоит в стороне от реальности и

аморален. Но через другую сетку проходит удовольствие, которое Фурье усваивает¹⁵. Желание и Потребность «пропускают» друг друга, как если бы две сетки, по-разному друг на друга накладываясь, играли в «ладошки». Между тем отношения Желания и Потребности образуют не *дополнение* друг к другу (если бы они вкладывались друг в друга, все было бы превосходно), но *приложение*: каждое является *чрезмерностью* для другого. А вот *чрезмерность* как раз ничего не пропускает. К примеру, с позиции сегодняшнего дня (т. е. *после* Маркса) политическое является необходимым слабительным; Фурье — ребенок, не желающий принимать слабительное и отрыгивающий его.

Рвота политического есть то, что Фурье называет Изобретением. Фурьеристское изобретение («Что касается меня, то я изобретатель, а не оратор») имеет в виду абсолютно новое, то, о чем никогда еще не говорили. Правило изобретения есть правило отказа: сомневаться абсолютно (гораздо больше, чем Декарт, который, по мнению Фурье, всегда пользовался сомнением лишь частично и смещенным образом), находиться в оппозиции ко всему, что было сделано, рассуждать только о том, о чем еще не рассуждали, отдаляться от «литературных агитаторов», от людей Книги, превозносить то, что Мнение считает *невозможным*. В сущности, на этом чисто структурном основании (*древнее/новое*) и в силу простого ограничения дискурса (говорить лишь о том, о чем речей еще не было) Фурье замалчивает политическое. Фурьеристское изобретение — это факт письма, развертывание означающего. Эти слова должны пониматься в смысле эпохи модерна: Фурье добровольно отказывается быть *писателем*, т. е.

уполномоченным распорядителем «благо-писания», литературы, тем, кто одобряет декоративный союз и, стало быть, основополагающее разделение между фоном и формой; утверждая, что он — изобретатель («Я не писатель, а изобретатель»), он доходит до границы смысла, который мы сегодня называем Текстом. Может быть, вслед за Фурье, нам необходимо отныне называться *изобретателями* (а не *писателями* и не *философами*), теми, кто выявляет новые формулы, и тем самым, фрагментами, *беспредельно и подробно*, инвестирует пространство означающего.

МЕТА-КНИГА

Мета-книга есть книга, говорящая о книге. Фурье проводит время, говоря о книге, так что произведения Фурье, которые мы читаем, неразрывно смешивая два дискурса, в конечном счете образуют автономную книгу, в которой форма непрерывно говорит о форме.

Фурье сопровождает свою книгу очень далеко. К примеру, он воображает свой диалог с книгопродавцем и покупателем. Или же, зная, что его книга станет предметом судебного процесса, устанавливает целую институциональную систему защиты (суд, присяжные, адвокаты) и распространения (богатый читатель, который захочет рассеять некоторые сомнения, позовет к себе автора, чтобы тот дал ему оплаченные уроки, как бывает по наукам и искусствам: «это такая разновидность отношений без последствий, вроде отношений с купцом, у которого покупаешь книги»: в конечном итоге, это немного напоминает то, что делает сегодня писатель, отправ-

ляющийся в лекционные турне, чтобы пересказать в речах то, что он делает на бумаге).

Что же касается самой книги, то она предполагает некую риторику, т. е. адаптацию типов дискурса к типам читателей: *экспозиция* обращается к «Любознательным» (т. е. к прилежным людям); *описания* (краткие обзоры наслаждений в частных Судьбах) обращаются к Сладострастникам или Сибаритам; *подтверждение*, отмечающее систематические промахи Цивилизованных, мучимых Духом Коммерции, обращается к Критикам. Можно различать части, где излагаются *перспективы*, и части, где излагается *теория* (1, 160); в книге есть *обзоры* (абстрактные), *изложения* (отчасти конкретные), *углубленные рассуждения* (доктринальный корпус). Отсюда следует, что книга (рассматриваемая как бы в духе Малларме) не только дробится и членится (это банальная структура), но еще и подвижным образом воспринимается в режиме *переменной* актуализации: главы можно читать в любом порядке, можно ускорять чтение («быстрый марш») или замедлять его, в зависимости от класса читателей, в который мы пожелаем себя причислить; в предельном случае книга творится прыжками, она продырявлена, подобно самим рукописям Фурье (особенно «Новому Миру любви»), где всегда не хватает слов, так как они прогрызены мышами — что доводит эти рукописи до уровня бесконечной криптограммы, ключ к которой будет дан впоследствии.

Это немного напоминает способ чтения, распространенный в Средние Века и основанный на законной прерывистости творчества: античный текст (объект средневекового чтения) не только *дробился*, и его фрагменты впоследствии по-разному комбинирова-

лись, но еще было нормальным произносить на одну тему две независимых и конкурирующих речи, беспардонно поставленных в отношения избыточности: *ars minor*¹⁶ (обзор) и *ars major*¹⁷ (развертка) Дона-та, *modi minores*¹⁸ и *modi majores*¹⁹ Модистов; такова фурьеристская оппозиция между обзором-изложением и рассуждением. Между тем эффект этого раздвоения оказывается бумерангоподобным, парадоксальным. Можно было бы ожидать, что, подобно всякой избыточности, он полностью покроеет тему, заполнит и замкнет ее (что добавить к дискурсу, который эссенциализирует свои высказывания в форме резюме и который развертывает резюме в форме углубленного рассуждения?). Но происходит полностью противоположное; двойственность дискурса производит *промежуток*, сквозь который убегает тема: Фурье проводит время, медля с решительным изложением своей доктрины, он всегда приводит лишь примеры, соблазны, «appetizers»²⁰: message его книги состоит в возвещении грядущего message'a: *подождите еще чуть-чуть, и очень скоро я вам поведаю сущность*. Такой способ письма можно было бы назвать *контр-паралипсисом* (паралипсис — это риторическая фигура, состоящая в том, чтобы говорить о том, о чем мы говорить не собираемся, а стало быть, высказывать то, о чем мы собирались умолчать: *я не буду говорить о...*; следуют три страницы). Паралипсис подразумевает убеждение о том, что косвенные высказывания — это плодотворный способ речи; но ответный прием Фурье — кроме того, что в нем, несомненно, передается невротический страх перед фиаско (подобный испугу человека, не осмеливающегося прыгать, — что Фурье, перенося себя в положение читателя, высказывает как смертельный страх пе-

ред удовольствием) — указывает пальцем на пустоту языка: спутанная сетями мета-книги, его книга *не имеет темы*: означаемое в ней может расширяться, оно непрестанно растягивается, уводя все дальше; правда, расширяется, исчезая из виду, *в будущем книги* и означающее.

ПЫЛАЮЩИЙ СТОПТАННЫЙ БАШМАК

Фурье где-то говорит о «ночной мебели». Какое мне дело, представляет ли это выражение след бреда, кружившего светила в вальсе? Я восхищен, ошарашен, убежден из-за *очаровательного* выражения, составляющего счастье этого автора. Книги Фурье изобилуют такого рода счастьем: невозможно найти более *счастливого* дискурса. Выражения черпают у Фурье свое (и наше) счастье из своего рода неожиданного всплывания: они эксцентричны, смещены, они живут как бы в одиночестве, в стороне от контекста (контекст, эта головоломка семантиков, получает всю неблагоприятность Закона: именно он снижает полисемию, подрезает крылья означающему; не состоит ли всякая «поэзия» в том, чтобы освободить слово от контекста? И не состоит ли всякая «филология» в том, чтобы сводить слово к контексту?) Таким блаженствам я не сопротивляюсь, они кажутся мне «истинными»: форма «взяла меня».

Из чего они сделаны, эти чарования? Из контр-риторики, т. е. из способа пользоваться фигурами, вводя в их код некое «зерно» (песка, безумия). Будем различать здесь опять-таки (спустя столько веков риторической классификации) тропы (или простые метаболы) и фигуры (или украшения, воздействующие на целую синтагму). Метафорическая жилка Фу-

рье — это путь к истине; она дает ему простые метафоры, которым свойственна определяющая точность («фургонами везут *костюмы для усталости*, казакин и серые панталоны»), она проясняет смысл (монологическая функция), но в то же время — и противоречивым образом — она проясняет его до бесконечности (функция поэтическая); не только потому, что метафора «просеяна» и оркестрована («В ночной мебели ассортимент будет уже значительным и составленным из наших живых и по-разному окрашенных лун, по сравнению с которыми Феба²¹ покажется тем, что она и есть: мертвенно-бледным привраком, надгробным светильником, швейцарским сыром. Необходимо иметь дурной вкус, как у Цивилизованных, чтобы восхищаться этой тусклой мумией»), но опять-таки и преимущественно потому, что фурьеристская метафора вызывает сразу и удовольствие от звуков, и логическое ошеломление. Перечисления Фурье (ибо его словесный «бред», основанный на подсчете, по сути своей относится к перечислениям) всегда имеют некую пуанту, извив, несуразную складку: «...страус, лань, тушканчик»: зачем тушканчик (*la gerboise*), если не для того, чтобы выставить напоказ его конечный звук, напоминающий шум плода и реки? Или вот это: «И мог ли ад в своей ярости выдумать что-нибудь хуже, чем гремучую змею, клопа, легион насекомых и пресмыкающихся, морских чудищ, яды, чуму, бешенство, проказу, венерическую болезнь, подагру и столько болезнетворных ядов?»: клоп и морские чудища? Гремучая змея и венерическая болезнь? Эта несуразица имеет конечный привкус *болезнетворного*, пухленького и блестящего, скорее питательного, нежели похоронного, сразу и чувственного, и смешного (мо-

льеровского), который ее и увенчивает: ведь перечислительное *нагромождение* у Фурье столь же неожиданно, как и движение головы животного, птицы, ребенка, который понял «другую вещь»: «Останутся только полезные породы, как мерлан, сельдь, макрель, морской язык, тунец, черепаха, наконец, все, кто не нападает на ныряльщика...»: чарует здесь не содержание (в конце концов, бесспорно, что рыбы — не вредители), но определенный прием, из-за которого утверждение вибрирует, направляясь к противоположной зоне: из какой-то зловредности, благодаря неодолимой метонимии, охватывающей слова, вырисовывается смутный образ, который — через запирательство — показывает мерлана и макрель, готовых напасть на ныряльщика... (это чисто сюрреалистический механизм). Парадоксальная вещь, так как Цивилизация притягивает к себе, чтобы давать уроки «безумцам», всегда во имя «конкретного», и в силу «конкретного» Фурье становится сразу и нелепым, и очаровательным: «конкретное» строится как сцена, субстанция вызывает в уме практики, метонимически с ней сопрягаемые; перерыв на кофе отсылает нас ко всей бюрократии эпохи Цивилизации: «Не скандально ли видеть, как тридцатилетние атлеты скрючились за конторкой и тянут волосатыми руками чашку кофе, как будто мало женщин и детей, чтобы заниматься мелочной работой в бюро и по хозяйству?» Это живое изображение вызывает смех, потому что оно непропорционально своему означаемому; как правило, гипотипоza служит для того, чтобы иллюстрировать напряженные и благородные страсти (Расин: *Вообрази, Кефиза...*); у Фурье гипотипоza демонстративна; он производит своеобразный анаколупф, сочетающий домашнюю мелочность

примера с широтой утопического проекта. Вот в чем секрет забавных синтагм, столь частых у Фурье (как и у Сада), которые сочетают в одной-единственной фразе весьма амбициозную мысль с чрезвычайно пустячным объектом; отправляясь от идеи кулинарных конкурсов в Гармонии («еда как тезис»), Фурье не останавливается на сочетаниях синтагм странных и восхитительных, забавных и решительных, где пирожки (которые он так любил, называя мирлитонами) ассоциируются с в высшей степени абстрактными темами («44 системы пирожков», «печи с пирожками, анафематствованными Вселенским собором», «пирожки, принятые Вавилонским собором» и т. д.). Это именно то, что теперь можно называть *параграмматизмом*: имеется в виду взаимоналожение (при двойном прослушивании) двух языков, один из которых, как правило, исключает другой; переплетение двух классов слов, традиционная иерархия которых не отменяется и не выравнивается, но — что предполагает гораздо более подрывной эффект — является дезориентированной: Вселенский собор и Система передают свое благородство пирожкам, пирожки передают свою пустячность Анафеме, внезапная зараза *вносит смятение* в язык как институт.

Трансгрессия, осуществляемая Фурье, заходит еще дальше. Пустячный объект, возводимый им на демонстративный уровень, очень часто является *низким*. Это превращение оправдано, так как Гармония высвобождает и преобразует в восхитительное благо то, что презирает Цивилизация («Если Воклюзская Фаланга собирает 50 000 дынь или арбузов, то для потребления будет насчитываться около 10 000, 30 000 будет вывезено, а 10 000 низших поделат между лошадьми, котами и удобрениями»: здесь

мы находим то искусство перечислительной каденции, о котором мы только что говорили: фурьеристское перечисление — это всегда загадка наоборот: в чем разница между конем, котом и удобрением? Никакой, поскольку функция всех трех — поглощать дыни низшего качества). Так строится поэтика *хлама*, возрастающего благодаря гармонийской экономии (например, маринованные старые куры). Фурье очень хорошо знает эту поэтику: ему известны эмблемы хлама — стоптанная туфля, факел, клоака: целый эпизод из «Нового Мира любви» (VII, 362 sq.) воспеваает подвиги новых Крестоносцев в сапожном деле и чистке обуви сапожной щеткой; их прибытие на берега Евфратской империи приветствуется великолепным фейерверком, «который завершился пылающим стоптанным башмаком, в нижней части коего читается надпись: да здравствуют благочестивые холодные сапожники!».

Конечно же, Фурье осознавал «смехотворность» своих демонстративных объектов (своей риторикой)²²: он прекрасно знал, что буржуа придают настолько большое значение иерархическому разделению языков, предметов и обычаев, что ничто, на их взгляд, нельзя равнять с преступлением порчи языка, и что достаточно сочетать благородное (абстрактное) слово с низким (обозначающим чувственный объект или мусорный предмет), чтобы обязательно разъярить их пыл собственников (хорошего языка); он знал, что все насмеются над его никогда не лгущими дынями, над триумфом жесткой птицы и над долгом Англии, выплаченным в куриных яйцах. Однако же Фурье подавлял несуразность своих демонстраций известным тоном мученика (мученичество изобретателя). Тем самым к параграмматизму

его примеров (переплетающих два взаимоисключающих языка, один из которых благородный, а другой пария) добавляется окончательная, бесконечно более головокружительная двусмысленность: двусмысленность этого высказывания. Где же Фурье? В изобретении примера (старые маринованные куры)? В негодовании, вызываемом у него смехом других? В нашем прочтении, включающем в себя сразу и смех, и защиту Фурье? Утрата темы в письме никогда не бывает более полной (субъект становится совершенно неуловимым), нежели в таких высказываниях, рассогласование которых происходит до бесконечности, при отсутствии стопора, по образцу игры в ладошки или в камень, ножницы и листок бумаги: тексты, «смехотворность» или «глупость» которых не имеют в качестве истока определенного говорящего и над которыми, следовательно, читатель никогда не может получить преимущество (Фурье, Флобер). «Бог, — говорит Фурье, — производит иронию столь же тонкую, сколь и рассудительную, создавая некоторые продукты, загадочные по качеству, как, например, дыню, созданную для того, чтобы невинно мистифицировать пиры, восстающие против божественных методов, будучи не в силах ни в каком смысле обмануть гастрономов, встающих на сторону божественного или общественного режима (намек на всегда существующую трудность распознать хорошую дыню, «плод столь коварный для Цивилизованных»). — Я не берусь говорить, будто Бог создал дыню исключительно ради этого коварства, но оно неотделимо от многочисленных способов употребления этого плода. Природа в своих расчетах никогда не пренебрегает иронией... Среди свойств дыни — *ироническая гармония...*» (по существу, дыня явля-

ется элементом некоего *письма*). Какой читатель может притязать на то, что *осилил* такое-то высказывание — присвоил его себе в качестве объекта смеха или критики, словом, *дал себе урок?* — да и во имя *какого другого языка?*

ИЕРОГЛИФ

Фурье стремится расшифровать мир, чтобы переделывать его (ведь как переделывать, не расшифровав?).

Фурьеристская расшифровка исходит из самой трудной ситуации, заключающейся не столько в невыявленности знаков, сколько в их непрерывности. Есть высказывание Вольтера, которое Фурье непрерывно повторяет на собственный счет: «Но какая же густая ночь еще скрывает (вуалирует) природу?»; а ведь в вуали, в конечном счете, важна не столько идея маски, сколько идея скатерти. Еще раз: древнейшая задача логотета, основателя языка, состоит в том, чтобы без конца кроить язык: первая операция — «кусать» скатерть, чтобы впоследствии можно было ее стягивать (или тянуть на место).

Следовательно, в известной мере надо отличать расшифровку от раскрыя. Расшифровка отсылает к полной глубине, к следам тайны. Раскрыя отсылает к пространству отношений, к некоей дистрибуции. У Фурье расшифровка постулируется, но на, в общей сложности, второстепенных правах: она касается лжи и притворства цивилизованных классов: так обстоят дела с «тайными принципами» буржуазии, «которая начинается с того, что сто раз выпаливает ложь в своей лавке ради принципов свободной торговли. Поэтому буржуа послушает святую мессу, а возвратившись, трижды четыреста раз расскажет

ложь, обманет и обокрадет тридцать покупателей ради тайного принципа торговцев: мы работаем не ради славы, нам нужны деньги» (VII, 246). Совершенно иное явление, обладающее совершенно иной важностью — раскрыя — или, иначе, систематизация (приведение в систему); такое прочтение, являющееся существенным для фурьеристской работы, касается всей Природы (обществ, чувств, форм, природных царств) в том, что она представляет собой целостное пространство Гармонии — ведь человек у Фурье абсолютно инкорпорирован в мироздание, включая небесные светила; теперь это не избочающее и умаляющее прочтение (ограниченное моральной ложью буржуазии), но прочтение возвышающее, интегрирующее, восстанавливающее, простирающееся до изобилия форм мироздания.

Является ли объектом этого второго прочтения «реальное»? Мы привыкли отождествлять «реальное» с остатком: «ирреальное», фантазматическое, идеологическое, словесное, изобильное — словом, «чудесное», на наш взгляд, маскирует «реальное», рациональное, инфраструктурное, схематическое; при переходе от реального к нереальному, на наш взгляд, присутствует (заинтересованное) производство экрана арабесок, тогда как при переходе от нереального к реальному — критическая редукция, алетическое²³, научное движение, как если бы реальное было сразу и более тощим, и более существенным, чем надстройки, какими это реальное покрывают. Фурье, очевидно, работает над понятийной материей, складывание которой отрицает эту оппозицию и которая представляет собой *реальное чудесное*. Это реальное чудесное противостоит идеальному чудесному из романов; оно соответствует тому, что можно было бы

назвать — как раз в оппозиции к роману — романтическим. Реальное чудесное есть как раз означающее, или, если мы предпочитаем «реальность», то она маркирована по отношению к научному реальному своим фантазматическим следом. Но ведь категория, попадая в которую, начинает читаться это романическое, есть *иероглиф*, отличающийся от символа, подобно тому, как означающее может отличаться от полного, мистифицированного знака.

Иероглиф (его принципиальная теория дана в *Théorie des quatre mouvements*, I, 31 sq. et 286 sq.) постулирует формальное и произвольное соответствие (оно зависит от свободной воли Фурье; это идиолектальное понятие) между различными сферами мироздания, например, между формами (круг, эллипс, парабола, гипербола), цветами, музыкальными тонами, страстями (дружба, любовь, отцовство, честолюбие), породами животных, небесными светилами и периодами социального филогенеза: почему эллипс — ортогональный иероглиф любви? Отчего парабола — ортогональный иероглиф отцовства? Между тем эта произвольность относительно совершенно так же, как и произвольность языковых знаков: мы полагаем, что имеется произвольное соответствие между означающим /груша/ и означаемым «груша», между неким меланезийским племенем и его тотемом (медведь, собака), потому что спонтанно (т. е. в зависимости от исторических и идеологических обусловленностей) воображаем мир в терминах подстановочных, парадигматических и аналогических, а не в серийных, ассоциативных и гомологических, словом, не в поэтических. Для Фурье характерно это второе воображение; для него основание смысла — не подстановка, а эквивалентность, рав-

нозначная пропорциональной серии; подобно тому, как означающее *груша* или означающее *медведь* являются *относительно* мотивированными, если мы берем их в серии *груша-слива-яблоня* или в серии *медведь-собака-тигр*, так и фурьеристский иероглиф, избавленный от всякой однозначности, уступает языку, т. е. системе сразу и условной, и обоснованной. Иероглиф фактически подразумевает полную теорию смысла (а ведь слишком часто, доверяя словарной видимости, мы сводим его смысл к подстановке): иероглифы — говорит Фурье — группируются тремя способами: 1 *по контрасту* (улей/осиное гнездо, слон/носорог), это парадигма: улей *маркирован* продуктивностью, а у осинового гнезда этого свойства нет; слон маркирован длинными бивнями, а у носорога подобное свойство сводится к короткому рогу; 2 *по союзу* (собака и баран, свинья и трюфель, осел и чертополох): это синтагма и метонимия; данные элементы обычно употребляются вместе; 3 наконец, *через прогрессию* («ветвистые»: жираф, олень, лань, косуля, северный олень и т. д.): это, если не знать лингвистических классификаций, — *серия*, своего рода расширенная парадигма, состоящая из различий и соседств, которые Фурье превращает в сам принцип общественной организации, каковая, по существу, состоит в том, что в фалангу входят контрастные группы индивидов, связываемых между собой в каждой группе неким сродством: например, такова секта Цветочников, любителей разнообразных мелких цветов, противопоставленная секте Розистов, но сосуществующая с нею: серия — это, если можно так выразиться, актуализованная и синтагматизированная парадигма, и благодаря самому количеству ее термов она является не только *жиз-*

неспособной (тогда как семантическая парадигма подчиняется закону соперничающих и непримиримых противоположностей, которые не могут сосуществовать), но еще и *счастливой*. Прогрессия (серия) есть, пожалуй, то, что Фурье добавляет к смыслу (в том виде, как его описывают лингвисты), а следовательно, именно она разрушает произвольность. Почему, например, жираф в Ассоциации является иероглифом Истины (1, 286)? Идея, полностью притянутая за уши и, безусловно, неоправданная, если мы будем отчаянно пытаться найти какую-нибудь черту сродства или даже контраста между Истиной и этим крупным когтистым млекопитающим. Объяснение в том, что жираф включается в систему гомологий: в Ассоциации практическим иероглифом является бобр (из-за способностей к ассоциациям и строительству), а визуальным иероглифом — павлин (из-за вера его оттенков); между тем в той же серии, серии животных, необходима своего рода нейтральная ступень, нулевая ступень зоологической символики: это жираф, столь же бесполезный, как Истина в Цивилизации; отсюда же появляется и некий контр-жираф (сложный термин оппозиции): и это Северный Олень, от которого мы получаем всевозможные воображаемые услуги (в общественном порядке предусматривается даже создание нового животного, еще более экуменического, чем Северный Олень: и это будет Анти-Жи́раф).

Проникшая таким образом в историю знака, фурьеристская конструкция утверждает права барочной семантики, т. е. открытой избытку означающего, бесконечной и между тем структурированной.

ЛИБЕРАЛ?

Сочетание различий имеет в виду, что соблюдается индивидуация каждого терма: Фурье не пытается выправить, скорректировать или отменить вкусы, какими бы они ни были (сколь бы «причудливыми» они ни были); скорее, наоборот, их утверждают, акцентируют, признают, узаконивают, укрепляют, ассоциируя между собой всех, кто хочет их практиковать: тем самым корпоративный вкус выстраивают в оппозицию с другими вкусами, сразу и сродственными, и различающимися: соревновательная игра (даже игра интриги, но *закодированной*) начнется между любителями бергамота и любителями груши-бере; таким образом, к удовлетворению простого вкуса (любить груши) мы добавим другие страсти, формальные и комбинаторные; например, *кабалистику*, или страсть к интригам, или же *порхание*, если встречаются гармонийцы с неустойчивыми взглядами, находящие удовольствие в том, чтобы переходить с бергамота на бере.

Фурье исходит из такой семантической конструкции мира, что «ассоциация», на его взгляд, не является «гуманистическим» принципом: речь идет не о том, чтобы объединить всех, у кого одна и та же мания («со-манийцев»), чтобы они ощущали себя хорошо вместе и наслаждались, нарциссически всматриваясь друг в друга; речь, напротив, идет о том, чтобы ассоциироваться ради сочетания, ради контрастирования. Фурьеристское сосуществование страстей отнюдь не исходит из либерального принципа. Никто ни от кого благородно не требует «понимать», «принимать» страсти других (разве что — на самом деле — отвергать их). Цель Гармонии — не в том, что-

бы защищаться от конфликтов (создавая ассоциации по подобию) либо уменьшать их (сублимируя, очищая или нормализуя страсти), либо даже преодолевать их («понимая» другого), но в том, чтобы эксплуатировать их ради наибольшего удовольствия для каждого и без ущерба для кого бы то ни было. И как же? *Играя* с конфликтами, превращая конфликтность в текст.

СТРАСТИ

Страсть (характер, вкус, мания) есть несводимое единство фурьеристской комбинаторики, абсолютная графема утопического текста. Страсть *естественна* (в ней нечего исправлять, разве что производить некую контрприроду, то, что происходит в Цивилизации). Страсть *беспримесна* (ее сущность чиста, сильна, резко очерчена: одна лишь цивилизованная философия рекомендует страсти дряблые, апатичные, контроль и компромисс). Страсть *счастлива* («Счастье... состоит в том, чтобы иметь много страстей и много средств для их удовлетворения», I, 92).

Страсть не есть возвышенная форма чувства, мания не есть причудливая форма страсти. Мания (и даже прихоть) есть сама сущность страсти, единство, исходя из которого, обуславливается Притяжение (притягательное и притягивающее). Страсть не поддается ни деформации, ни трансформации, ни редукции, ни измерению, ни замене: это не сила, это число; мы не можем ни разложить, ни амальгамировать эту счастливую, искреннюю и естественную монаду, но можем лишь подвергнуть ее сочетанию, пока она не воссоединится с *целостной душой*, трансиндивидуальным телом, имеющим 1620 свойств.

ДРЕВО СЧАСТЬЯ

Страсти (числом по 810 для каждого пола) расходятся, подобно ветвям дерева (древа-фетиша классификаторов), от трех стволов: *люксизма*, включающего в себя чувственные страсти (по одной на каждое из пяти чувств); *группизма* (четыре изначальные страсти: честь, дружба, любовь, родство) и *сериизма* (три дистрибутивные страсти). Исходя из этих двенадцати страстей, развертывается целая комбинаторика (им свойственно не моральное, но лишь структурное преобладание).

Девять первых страстей коренятся в классической психологии, но три последних, формальные, являются фурьеристским изобретением. «Диссидента» (или Кабалистика) — это отрефлектированный пыл, страсть к интригам, мания подсчета, искусство эксплуатировать различия, соперничества, конфликты (мы без труда признаем здесь параноическую текстуру); это наслаждение для придворных, женщин и философов (интеллектуалов), и поэтому эту страсть можно назвать и Умозрением. «Композита» (по правде говоря, очерченная гораздо менее резко, нежели соседствующие с ней) есть страсть к переполнению, к восторгу (чувственному или возвышенному) перед размножением; ее можно называть Романтикой. «Варианта» (или Чередование, или Порхание) есть потребность периодического варьирования (каждые два часа менять занятие, удовольствие); если угодно, это диспозиция субъекта, которая устойчиво не инвестируется в «должный объект»: страсть, мифическим олицетворением которой можно считать Дон-Жуана; индивиды, непрестанно меняющие ремесла, мании, любовь, желания; нераскаившиеся ловела-

сы, неверные мужья, ренегаты, люди, подверженные смене настроения, и т. д.: страсть, презируемая при Цивилизации, но Фурье ставит ее очень высоко; именно она позволяет стремительно «пробегать» сразу по нескольким страстям и, подобно проворной руке на фортепьяно для нескольких исполнителей, вызывать *гармоничную* вибрацию (настал удобный случай сказать это) великой целостной души; фермент перехода всего во все, последняя страсть одушевляет разновидность счастья, приписываемую парижским сибаритам, *искусство жить хорошо и быстро, разнообразие и нанизывание удовольствий*, стремительность движения (вспомним, что для Фурье смысл жизни господствующего класса представляет собой саму модель счастья).

Эти три страсти являются формальными: будучи включенными в классификацию, они обеспечивают ее функционирование («механику»), или, точнее говоря: игру. Если мы сравним совокупность страстей с карточной или шахматной игрой (что и делает Фурье), то три дистрибутивные страсти, по существу, будут являться правилами игры; в них высказывается, как приходить к согласию, поддерживать равновесие, приводить в движение, и они позволяют преобразовать другие страсти (из которых каждая, взятая изолированно, была бы бесполезной) в череду «блестящих и бесчисленных комбинаций». И как раз от подобных правил игры (от этих формальных и дистрибутивных страстей) общество отказывается: они производят (сам признак их превосходства) «персонажей, которых обвиняют в испорченности и называют либертенами, развратниками и т. д.»; как у Сада, синтаксис, один лишь синтаксис производит наивысшую аморальность.

Таковы двенадцать радикальных страстей (подобных двенадцати тонам гаммы). Разумеется, есть и тринадцатая (всякий хороший классификатор знает, что он должен прибавить к его картине еще одно число и подготовить выход из его системы), и это сам ствол дерева страстей: это Унитеизм (или Гармонизм). Унитеизм²⁴ есть страсть к единству, «склонность индивида согласовывать свое счастье со счастьем всех, кто его окружает, и всего рода человеческого»; эта дополнительная страсть производит Оригиналлов, людей, которым неуютно в этом мире и которые не могут приспособиться к обычаям Цивилизации; стало быть, это и есть страсть самого Фурье. Унитеизм ни в коей мере не является моральной страстью, которую можно рекомендовать (*любите друг друга, объединяйтесь*), поскольку единство Гармонии есть комбинация, структурная игра различий; Унитеизму противостоит именно упрощенчество, порок цивилизованного духа, «использование разума при отсутствии чудесного, или чудесного при отсутствии разума»; упрощенчество «помешало бы Ньютону открыть систему природы, а Бонапарту — завоевать мир». Упрощенчество (или тоталитаризм, или монологизм) в наши дни можно считать либо цензурой Потребности, либо цензурой Желания; на что в Гармонии (в Утопии?) могла бы ответить наука, сочетающая потребность с желанием.

ЧИСЛА

Авторитет Фурье, Референция, Цитата, Наука, предшествующий Дискурс, позволяющий ему говорить и самому обладать властью над «глупостью 25 ученых веков, которые об этом и не думали», есть *рас-*

чет (как сегодня для нас — формализация). Этому расчету нет необходимости быть значительным или усложненным: это *мелкий расчет*. Отчего же мелкий? Оттого, что сколь бы последовательным он ни был (от него зависит счастье человечества), этот расчет прост. Кроме того, мелочность побеждает идею известной услужливой любезности: мелкий расчет Фурье — просто сдвиг, открывающийся по направлению к фантазмагоричности очаровательной детали.

Все происходит так, как если бы Фурье исследовал саму идею детали, как если бы он находил ее в нумерации или в безудержном разделении каждого объекта, предстающего перед его умственным взором, как если бы этот объект мгновенно внушал ему число или классификацию: это напоминает условный рефлекс, по всякому поводу включающий некое безумное число: «В Риме во времена Варрона было 278 противоречивых мнений о подлинном счастье»; вели же речь идет о незаконных связях (при Цивилизации)?, то для Фурье они существуют, только если он их перечисляет: «На протяжении 12 лет целибата мужчина, соответствующий среднему терму, завязал 12 связей незаконной любви, приблизительно 6 в делах прелюбодеяния и 6 в делах адюльтера и т. д.». Все служит предлогом для появления числа, от возраста земного шара (80 000 лет) до количества человеческих качеств (1620).

Фурьеристское число не округляется, и, по существу, этот факт и свидетельствует о его бредовости (небольшая проблема социо-логики: почему наше общество считает «нормальными» десятичные числа и «безумными» числа в пределах десятков? Документа простирается нормальность?) Этот бред зачастую

оправдывается еще более бредовыми причинами, с помощью которых Фурье отрицает произвольность своих расчетов или, что еще безумнее, смещает эту произвольность, обосновывая не данное число, но его эталон: рост человека в Гармонии будет 7 футов 84 дюйма; почему? мы так и не узнаем, но единица измерения торжественно обосновывается: «Не случайно я объявляю парижский королевский фут²⁵ естественной мерой; он обладает таким качеством, потому что равен 32-й части высоты воды во всасывающих насосах» (здесь мы находим то внезапное скручивание синтагмы, тот анаколүф, ту дерзкую метонимию, что и составляет «очарование» Фурье: вот всасывающие насосы, сочетающиеся в пространстве нескольких слов с ростом жителя Гармонии). Число возвышает, оно является оператором славы, как треугольное число Троицы в иезуитском стиле, не потому, что оно увеличивает (это означало бы утратить очарованность деталью), но потому, что оно совершает операцию, противоположную умножению: «Следовательно, если мы разделим на 810 число 36 миллионов, которого достигает население Франции, мы обнаружим, что в этой Империи существует 45 000 индивидов, способных быть равными Гомеру, 45 000 — способных быть равными Демосфену и т. д.». Фурье подобен ребенку (или взрослому: так как автор этих строк никогда не занимался математикой, сам он испытал это ощущение весьма поздно), который с восторгом открыл потрясающую силу комбинаторного анализа или геометрической прогрессии. В предельном случае сами цифры не являются необходимыми для этого возвышения; достаточно подразделить некий класс, чтобы торжественно осуществить этот парадокс: деталь (буквально: ме-

лочь) способствует увеличению, и в этом она подобна радости. Это буйство числовой экспансии, одержимости и, так сказать, числового, классификационного оргазма: стоит какому-либо объекту появиться, как Фурье его таксономизирует (чуть было не сказал «содомизирует»): муж несчастлив в цивилизованном браке? Это поддается *немедленному* объяснению по 8 причинам (случайное несчастье, растрата, бессонница, монотонность, бесплодие, вдовство, характер союза, супружеская измена). *Currente calamo*²⁶ вертится слово «сераль»? Можно *немедленно* назвать три класса одалисок: честные женщины, мелкие буржуазки и куртизанки. Что происходит в Гармонии с женщинами по достижении восемнадцати лет? Ничего иного, кроме того, что они *классифицируются* на: *Супруг* (которые, в свою очередь, подразделяются на *постоянных, сомнительных и неверных*), *Дамочек* или *Полудам* (эти меняют владельцев, но последовательно, не больше одного за один раз) и *Любовниц* (две последних категории имеют дальнейшие подразделения); двум термам в каждой серии соответствуют две таксономические накладки: *Отроковицы* и *Независимые*. А как с богатством? Существуют не только Богатые и Бедные; существуют: бедные, стесненные в средствах, справедливые, непринужденно живущие, богатые. Само собой разумеется, для обладателя противоположной мании, не терпящего ни числа, ни классификации, ни системы (таких людей много в Цивилизации, ревностно относящейся к «спонтанности», к «жизни», к «воображению» и т. д.), фурьеристская Гармония была бы самим Адом: в трапезе, представляющей собой защиту тезиса (трапеза-конкурс), на каждом блюде было бы две этикетки, написанных жирными буквами, вид-

ными издавека и помещенными на стержне, будучи обращенными в противоположные стороны, «дабы одна была видна через стол, а другая — по длине стола» (автор этих строк познал небольшой ад в таком роде: в американском коллеже, где его накормили — хотя система вышла из французского мозга; чтобы обязать студентов беседовать с пользой для себя, не переставая при этом питаться, и чтобы они в то же время воспользовались пылом профессора, каждый приглашенный при каждой смене блюда должен был продвигаться на одну ступеньку к профессорскому солнцу, «по часовой стрелке», гласил регламент; едва ли есть необходимость уточнять, что из такого движения небесных светил никакой «беседы» не получилось).

Возможно, *воображение детали* есть то, что специфическим образом определяет Утопию (в противоположность политологии); это было бы логично, ведь деталь фантазматична и на этих правах осуществляет само удовольствие Желания. У Фурье число редко относится к статистике (имеет целью утверждать средние величины и вероятности); благодаря своей видимой чрезмерной точности, оно сугубо качественно. *Нюанс*, дичь этой таксономической охоты, дает гарантию удовольствия (переполнения), потому что он обуславливает *справедливую* комбинаторику (знание о том, с кем группироваться, чтобы иметь возможность войти в дополнительные отношения с нашими собственными различиями). Итак, Гармония должна включать в себя операторы нюансов, совершенно так же, как гобеленная мастерская имеет специалистов, задачей которых является подбирать оттенки ниток. Этими «нюансистами» являются: либо операции (в фурьеристской эротике — «приветствие про-

стой природы», предварительная вакханалия, схватка, позволяющая партнерам испытать друг друга перед тем, как совершить выбор; здесь практикуются «ласки на чужой территории, или разведка местности»; это занимает половину четверти часа), либо деятели: таковыми являются либо «исповедники» (эти исповедники не выслушивают никакого Греха, они «совершают психоанализ», чтобы выявить симпатии, зачастую замаскированные видимостью или незнанием тем: таковы распутыватели дополнительных нюансов), либо «расторгатели» (расторгатели, помещенные в группу, которая еще не обрела своей подлинной комбинаторики, «гармонии», производят там поразительные эффекты: они разрушают ошибочные супружеские пары, открывая каждому свою страсть, таковы «переворачиватели», «модификаторы»; так, лесбиянки и педерасты, будучи брошенными в схватку, нападая вначале на «борцов за их свойства», «признают себе подобных и разрушают значительную часть супружеских пар, которых объединил случай»).

Нюанс, заостренность числа и классификации, имеет полем тотальности *целостную душу*, человеческое пространство, обусловленное своей широтой, потому что это — комбинаторное измерение, в рамках которого возможен смысл; ни один человек не является самодостаточным, ни у одного нет целостной души: необходимо по 810 качеств каждого из полов, всего 1620, к которым добавляются omnититры (сложная ступень оппозиций) и исчезающе малые нюансы страсти. Целостная душа, гобелен, в котором выражается каждый оттенок, есть грандиозная фраза, воспевающая мироздание; в сущности, это Язык, каждый из нас в котором является лишь

словом: «В эпоху кончины планеты ее великая душа, а следовательно, и наши души, которые неразрывно ей присущи, перейдут на другой, новый земной шар, на планету, которая будет обусловлена, концентрирована и закалена...»

БРЮНЬОН²⁷

В любой классификации Фурье всегда есть особо выделенная часть. Такая часть называется по-разному: переход, смесь, пассаж, нейтральность, тривиальность, двойственность (а мы могли бы назвать ее *приложением*); естественно, она выражена в числовом отношении; это 1/8 общей численности чего бы то ни было. Эта 1/8 имеет, прежде всего, хорошо известную ученым функцию: это законная доля погрешности («Расчеты, касающиеся Притяжения и социального Движения, учитываются всегда — за исключением 1/8... эта часть будет всегда подразумеваться».) Правда, поскольку у Фурье речь всегда идет о *расчете счастья*, погрешность немедленно делается этической: когда Цивилизация (ненавистная) «обманывается» (относительно собственной системы), она производит счастье: стало быть, в Цивилизации дробь 1/8 представляет счастливых людей. Из этого примера легко понять, что для Фурье восьмая часть не исходит из либеральной или статистической уступки, из смутного признания возможного *разрыва*, из «гуманного» ослабления системы (к которой надо относиться философски); речь, наоборот, идет о значительной структурной функции, о кодовом ограничении. О чем именно?

Если взять классификаторы (таксономические), то для Фурье больше всего необходимы переходы («сце-

пления») от одного класса к другому²⁸, это своего рода смазка, комбинаторный аппарат которой необходимо использовать, чтобы избавиться от скрежета; итак, особо выделенная часть есть часть *Переходов* или *Нейтральностей* (нейтральность есть то, что занимает место *между* маркированностью и немаркированностью, своего рода прокладка, амортизатор, роль которого в том, чтобы заглушать, ослаблять, разжижать семантическое *тиканье*, этот метрономический шум, навязчиво обозначающий парадигматическое чередование: *да/нет, да/нет, да/нет* и т. д.). Брюньон, являющийся одним из таких Переходов, смягчает оппозицию между сливой и персиком, как айва смягчает оппозицию между грушей и яблоком: брюньон и айва образуют 1/8 от противопоставленных им фруктов. Эта часть (1/8) является скандальной, так как она противоречива: это класс, куда проваливается все, что пытается избежать классификации; но часть эта является и высшей: пространство Нейтральности, пространство *приложения к классификации*, оно связывает между собой сферы, страсти, характеры; искусство использовать Переходы — основное искусство гармонического расчета; нейтральный принцип принадлежит к математике, чистому языку комбинаторики, композиции, к самому шифру *игры*.

Во всех сериях имеются двойственные представители: «сенситива», летучая мышь, летучая рыба, земноводные, растения-животные, лесбийская любовь, педерастия, инцест, китайское общество (полуварварское, полумодернизированное, обладающее сералами и судами — обычными и по этикету), известь (огонь плюс вода), нервная система (тело плюс душа), кофе (недостойным образом отвергавшийся в

Мокко на протяжении 4 000 лет, а затем внезапно ставший предметом торговой лихорадки, перешедший от униженности к высшему рангу), дети (третий пол в смысле страстей, не мужчины и не женщины). Переход (Смесь, Двойственность, Нейтральность) есть все, что представляет собой двойцу контрастов, стык крайностей, и, таким образом, может принять в качестве эмблематической формы эллипс с двойным фокусом.

Переходы в Гармонии играют благотворную роль: например, они препятствуют монотонности в любви, деспотизму в политике; дистрибутивные страсти («композиата», кабалистика, порхание) играют переходную роль (они «зацепляют», обеспечивают изменения «объектов»); Фурье рассуждает всегда в противоход, ведь то, что благотворно в Гармонии, неизбежно исходит из того, что дискредитируется или подавляется в Цивилизации: Переходы, стало быть, суть «тривиальности», коими цивилизованные ученые пренебрегают как низкими темами: летучая мышь, альбинос, подлая порода гермафродитов, вкус жесткой домашней птицы. Самым примером Тривиального Перехода служит Смерть: восходящий переход, располагающийся между гармонийской жизнью и счастьем другой жизни (чисто чувственным блаженством), он «утратит все, что в нем есть одиозного, когда философия сообразовит согласиться изучать все переходы, которые она отвергает, называя тривиальностями». Все, что отвергается в Цивилизации, от педерастии до Смерти, наделяется в Гармонии высшей ценностью (но не преобладающей: ничто ни над чем не господствует, все сочетается, зацепляет друг друга, чередуется, взаимно преобразуется). Эта *четкость* функционирования (эта

справедливость) есть сама обуславливающая ее погрешность на 1/8. Итак, *Нейтральность* противостоит *Равнодействующей*; последняя представляет собой количественное, а не структурное понятие; это само обличье угнетения, коему большое число подвергает малое; взятое в статистическом расчете, посредничество заполняет и переполняет систему (так обстоит дело со *средними* классами); нейтральность же, напротив, есть чисто качественное и структурное понятие; это то, что *дезориентирует* смысл, норму, нормальность. Иметь вкус к *нейтральному* означает неизбежно презирать *среднее*.

СИСТЕМА/СИСТЕМАТИЧЕСКОЕ

...что подлинное содержание этих систем вовсе не заключается в их систематической форме, видно лучше всего на примере правоверных фурьеристов... которые при всём своём правоверии являются прямыми антиподами Фурье, буржуазными доктринарами.

(Маркс и Энгельс, «Немецкая идеология»).

Фурье, возможно, позволяет нам вновь выразить следующую оппозицию (которую мы недавно упомянули, отличая романическое от романа, поэзию от поэмы, эссе от диссертации, письмо от стиля, производство от продукта, структурирование от структуры²⁹): *система* есть корпус доктрины, в рамках которого элементы (принципы, протоколы, последствия) развиваются логически, т. е., с точки зрения дискурса, риторически. Закрытая (или моносемическая) система всегда является теологической, догматической; она живет двумя иллюзиями: иллюзией прозрачности (язык, которым мы пользуемся,

чтобы выявить ее, имеет репутацию чисто инструментального; это не письмо) и иллюзией реальности (цель системы — быть *прикладной*, т. е. исходить из языка, чтобы обосновывать реальное, определенное в порочном круге в качестве самой экстериорности языка); это сугубо параноический бред, способом передачи коего являются настойчивость, повторение, катехизис, ортодоксия. Произведения Фурье не образуют *систему*; только когда мы пожелаем «реализовать» эти произведения (в фаланстерах), они ретроспективно превратятся в «систему», обреченную на немедленное фиаско; система — в терминологии Маркса-Энгельса — представляет собой «систематическую форму», т. е. чисто идеологическое, идеологическое как отражение; *систематическое* есть игра системы; оно относится к языку открытому, бесконечному, избавленному от всякой референциальной иллюзии (претензии); модус его возникновения, складывания — не «развитие», но распыление, высеивание (золотая пыль означающего); это дискурс без «объекта» (о вещах он говорит лишь искося, воспринимая их как бы через плечо: так Фурье говорит о Цивилизации) и без «субъекта» (когда автор пишет, он не позволяет воспринимать себя в качестве воображаемого субъекта, так как он очерчивает свою роль высказывающегося таким способом, относительно которого невозможно решить, всерьез ли это происходит или пародийно). Это бред в широком диапазоне, не замыкающийся, но видоизменяющийся. В сравнении с монологической системой, систематическое диалогично (оно представляет собой задействие двусмысленностей, оно не терпит противоречий); это письмо, ему присуща вечность письма (постоянная мутация смыслов на про-

тяжении Истории); систематическое заботится не о применении (разве что на правах чистого воображаемого, театра дискурса), но о передаче, о циркуляции (значащей); к тому же систематическое бывает передаваемым, лишь когда оно *деформируется* (читателем); в терминологии Маркса-Энгельса систематическое является *реальным содержанием* (Фурье). — Здесь мы не изобличаем систему Фурье (ту часть систематического, которая воображаемо взаимодействует с системой), но лишь говорим о нескольких топосах его дискурса, которые принадлежат к систематическому.

(Фурье обращает в замешательство — пускает и свободное плавание — систему с помощью двух операций; прежде всего, непрестанно откладывая окончательное изложение на более позднее время: его учение сразу и возвышенно, и многословно; впоследствии он это делает, вписывая систему в систематическое, на правах неопределенной пародии, тени, игры. Например: Фурье набрасывается на цивилизованную (репрессивную) «систему», он требует тотальной свободы (свободы вкусов, страстей, маний, причуд); стало быть, мы ожидали спонтанной философии, но получили полную противоположность: отчаянную систему, сама избыточность которой, фантастическое напряжение превосходит систему и свершает систематическое, т. е. письмо: свобода никогда не бывает противоположностью порядка, это *параграмматизированный порядок*: письмо должно мобилизовать в одно и то же время и некий образ, и его противоположность.)

Что такое party? 1 — разделение (*partage*), изолирующее каждую группу вдали от других; 2 — оргия (*partouze*), иерархически связывающая ее участников между собой; 3 — партия (*partie*), регулируемый момент игры, коллективного развлечения. У Сада и у Фурье party, представляющая собой высшую форму гармонийского или садического счастья, имеет тройкий характер: это светская церемония, эротическая практика, социальный акт.

Фурьеристская жизнь есть бесконечная party. С 3 часов 30 минут утра, в летнее солнцестояние (в Гармонии есть необходимость немного спать) житель Гармонии входит в состояние светскости, будучи вовлеченным в последовательность «ролей» (каждая из них — просто утверждение какой-либо страсти) и подчиненным правилам сочетания (сцепления) этих ролей (это как раз и есть определение светскости, функционирующей как язык): светский человек есть тот, кто проводит время, *цитируя* (и стремясь *выткать* то, что он цитирует). Цитаты, к которым прибегает Фурье, чтобы блаженно описывать светскую жизнь гармонийца, парадоксально (параграмматически) происходят из репрессивной лексики цивилизованного режима: Церковь, Государство, Армия, Биржа, Салоны, исправительная колония, скаутское движение дают фурьеристской party наиболее нежные образы³⁰.

Всякая светскость диссоциативна: речь идет о том, чтобы запереться ради исключения и ради исследования поля, в пределах которого могут функционировать правила игры. Фурьеристской party ведомы два типа замкнутости — времени и места.

Топография фаланстера вычерчивает оригинальное место, в общей сложности заполненное дворцами, монастырями, особняками и крупными «ансамблями», где организация здания сочетается с организацией территории, так что (совершенно современный взгляд) архитектура и градостроительство разрушают друг друга в пользу общей науки о человеческом месте, первейшим свойством которого является уже не защита, но циркуляция: фаланстер — это скит, в котором циркулируют его жители (между тем существуют и выходы за пределы фаланстера: таковы большие поездки орд, parties на ходу). Это пространство, очевидно, функционализировано, как показывает следующая реконструкция (весьма приблизительная, потому что фурьеристский дискурс, как и всякое письмо, *ни к чему не сводим*).



Имеются три этажа, дети на антресоли

Основным делом этой организации служит коммуникация. Подобные подростковым отрядам, которые живут вместе все дни каникул в непрерывном удовольствии и возвращаются к себе в комнаты лишь с сожалением, гармонийцам для того, чтобы раздеваться и спать, требуется лишь временное жилище, где достаточно простой жаровни. Зато с какой любовью и с каким усердием Фурье описывает крытые, отапливаемые, вентилируемые галереи, засыпанные песком подземелья и коридоры, покоящиеся на колоннах, — через которые происходит коммуникация дворцов и особняков соседних Племен! Замкнутое место допускается лишь в любви, хотя и для того, чтобы свершить — «запечатлеть» — союзы, начинающиеся в вакханалиях, простые «залпы» или сеансы «абордажа».

Топографическому разграничению соответствует тот аппарат временной замкнутости, каким является *расписание* (timing); поскольку страсть (ее вложение в конкретный объект) необходимо менять каждые два часа, оптимальным временем является прерывистое (функция *расписания* — в том, чтобы интенсифицировать длительность, обеспечить сверхпроизводство времени и тем самым увеличить жизненную потенцию: «Никогда день не будет достаточно длинным, чтобы его хватало для интриг и радостных собраний, которые расточает новый порядок»: похоже, мы слышим подростка, нашедшего «свой отряд» на каникулах); например, при комбинированном Строе основательный прием пищи бывает 5 раз (в 5 часов утра — утренняя или подъем, в 8 часов — завтрак, в 1 час — обед, в 6 часов — гутирование, в 9 часов — ужин), а легкий прием — 2 раза (в 10 часов и в 4 часа): это напоминает расписание старомодного сана-

тория. Житель Гармонии — физиологически возрожденный режимом счастья — спит всего лишь с 11 часов вечера до 3 часов 30 минут утра; он никогда не занимается любовью ночью — а ведь именно таков презренный обычай цивилизованных.

Любовь (эротическое счастье, включая чувственный *эрос*) представляет собой основное дело долгого гармонийского дня: «В Гармонии, где нет бедных и где каждый допускается к любви до весьма преклонного возраста, каждый отдает этой страсти фиксированную часть дня, когда любовь становится главным делом: у нее свой код, свои суды (нам уже известно, что наказания состоят в новой и новой любви), свой двор и свои институты». Подобно *эросу* Сада, *эрос* Фурье является классифицирующим и распределительным: население распределено на классы любящих. У Сада имеются рассказчицы, ебари и т. д.; у Фурье — четверки Весталок, Отроки и Отроковицы, Фавориты и Фаворитки, Производители и т. д. От Сада к Фурье изменяется один лишь *этнос* дискурса, превращаясь из эйфорического в ликующий. Ведь эротический фантазм остается одним и тем же; это фантазм *свободного распоряжения*: всякий запрос на любовь находит *не сходя с места* субъект-объект, которым можно *располагать* либо по принуждению, либо через ассоциацию; это и есть пружина идеальной оргии, фантазматического, контр-цивилизованного места, где никто никому не отказывает, и цель здесь — не приумножать количество партнеров (это не количественная проблема!), но устранить зияющую рану всякого отрицания; изобилие эротического материала, так как речь идет как раз о Желании, а не о Потребности, имеет целью не составлять «общество любовного потребления», но — пара-

докс и подлинно утопический скандал! — вызывать функционирование Желания в самом противоречии, т. е.: *постоянно* выполнять его (*постоянно* означает, что оно сразу *всегда* выполняется и *никогда* не выполняется, или, наоборот, *никогда* и *всегда*: порядок слов зависит от степени энтузиазма или горечи, в соответствии с какими мы творим фантазм). Именно это означает высший любовный институт фурьеристского общества: Ангеликат (еще одна церковная цитата); Ангеликат в Гармонии — это очень красивая пара, которая «из филантропии» по праву жалуются всем мужчинам и женщинам, испытывающим желание (в том числе и уродливым). Ангеликат имеет и еще одну функцию, уже не филантропическую, но посредническую: он *служит проводником* желания: как если бы каждый человек, будучи предоставлен самому себе, был неспособен знать, что желать; как если бы он был слепым, неспособным изобретать свое желание; как если бы другие всегда должны были показывать нам, *где находится желанное* (нет сомнения в том, что такова основная функция так называемых эротических представлений в массовой культуре: функция не замещения, а проводничества): ангельская чета — вершина любовного треугольника: это точка течи, без которой не бывает эротической *перспективы*³¹.

Party, ритуал, общий для Сада и Фурье, имеет в качестве «доказательства» факт дискурса, в равной степени обнаруживаемый у обоих: любовная практика может высказываться только в форме «сцены», «сценария», «живой картины» (чисто фантазматическая диспозиция): таковы всевозможные садические сценарии, для которых почти всегда имеется декор: сад, рожи, цветные покрывала, цветочные гирлян-

ды, а у Фурье — роман о Гниде³². По существу, к самой мощи фантазма, к разрушительной силе, с какой Фурье обращается с культурными моделями, используя их *неуважительно*, относится «репрезентация» эротической сцены в самых что ни на есть пошлых красках и «приличным» тоном мелкобуржуазного искусства: наиболее сильные сцены у Сада, пролесбийский бред Фурье — все это происходит в декоре Фолли-Бержер: карнавальное сочетание трансгрессии с оперой, мудрое место безумных действий, куда *погружается субъект в культуре*; осмеяние, побеждающее сразу и искусство, и секс, со всей серьезностью для самой трансгрессии отрицает запрет на ее сакрализацию (наделяя всеобщую проституцию декором из «Ловцов жемчуга»): отчаянное бегство означаемого через смещение эстетики и секса, которое повседневный язык пытается осуществить на свой лад, когда говорит о *розовых* или *голубых балетах*.

КОМПОТЫ

В одной восточной книге сказано, что нет лучшего средства от жажды, чем немного холодного, хорошо засахаренного компота, за которым следуют несколько глотков холодной воды. Этот совет восхищал Фурье в двух отношениях: прежде всего, из-за сочетания твердого тела и жидкости (это сам тип Перехода, Смеси, Нейтральности, Промежуточности, Сумерек); затем, из-за выдвигания компотов на уровень философской пищи (жажду и желание удовлетворяет *Композиция*, а не Простое).

Гармония будет засахаренной. Почему? По нескольким причинам Гармония строится с чрезмерной детерминацией (вероятный признак фантазма).

Прежде всего, потому что сахар есть *противохлеб*; так как хлеб является мифическим объектом Цивилизации, символом труда и горечи, эмблемой Нужды, Гармония перевернет употребление хлеба и делает из него шифр Желания; хлеб станет продуктом чрезвычайной роскоши («один из самых дорогостоящих и бережно расходуемых видов пищи»); зато сахар сделается повседневной пищей, сахар станет хлебом³³. Впоследствии, потому что таким образом продвигаемый сахар соединится с фруктами в форме компота, появится Хлеб Гармонии, основная пища для народов, ставших богатыми и счастливыми³⁴. В каком-то смысле вся Гармония возникла благодаря любви Фурье к компотам подобно тому, как целая жизнь человека может выйти из грезы ребенка (здесь — греза о Стране Кондитерских Изделий, об озерах из варенья, о шоколадных горах): в произведениях Фурье далекий фантазм перелицовывается в обратную сторону: целая конструкция с грандиозными разветвлениями (гармонийский строй, космогония нового мира) исходит из этимологической метафоры: поскольку компот (*composita*) — это композиция, воздвигается эйфорическая система Смеси; но, например: не опасен ли для здоровья сверхзасахаренный режим? Для Фурье не составляет труда изобрести противосахар, хотя тот и сам иногда сильно засахарен: «Это изобилие засахаренных блюд будет примером неудобств, когда мы сумеем исправить пагубное влияние сахара чрезвычайным изобилием ликерных вин для мужчин, белых вин для женщин и детей, кисловатых напитков, подобных лимонаду, кислоты цедры...». Или, скорее, в карусели означающих никто не в силах определить, *что начинается* — вкус Фурье (к сахару, к отрицанию всего

конфликтного? К фруктовой смеси? К вареной пище, преобразованной в полужидкую субстанцию?) или превознесение чистой формы, композиция-компот, комбинаторика? Означающее (Фурье сдается ему на милость) представляет собой неопределенную ткань без истоков, текст.

КАКАЯ ПОГОДА (КАКОЕ ВРЕМЯ) НА ДВОРЕ

Старинная риторика, преимущественно средневековая, включала в себя особую топику, топику *impossibilia* (по-гречески *adynata*); *adynaton* было общим местом, *топосом*, надстроенным над идеей *вершины*: два от природы противоречащих друг другу элемента, враги (гриф и голубка) мирно уживаются («Огонь горит во льду, Солнце становится черным, Я вижу, что луна скоро упадет, Это дерево сошло с места», — писал Теофиль де Вьо); невозможный образ служил для того, чтобы отметить презренное время, время скандальной контр-природы («мы всё видели!»). В который уже раз Фурье переворачивает риторический топос; *adynaton* служит ему для того, чтобы прославлять чудеса Гармонии, покорение Природы осуществляется противоестественными способами; например, нет ничего неоспоримо более «естественного» (вечного), нежели горько-соленая морская вода, но ведь она не питьевая; Фурье, воздействуя на нее ароматом Северного Сияния, превращает ее в лимонад (*цедровая кислота*); это позитивный *adynaton*.

У Фурье много разнообразных *adynata*. И все можно свести к тому (очень современному) убеждению, что культура людей видоизменяет климат³⁵. Для Фурье человеческую «природу» невозможно исказить

(она подвержена лишь сочетаниям), но вот «природная» природа видоизменяется (причина здесь в том, что космогония Фурье основана на *ароматах*, сравнима с образом полового флюида, тогда как его психология прерывиста, открыта взаимодействиям, а не флюидам).

Эта топика *невозможного* следует категориям античной риторики:

I. *Хронографии* (имеются в виду невозможности во времени): «Мы станем свидетелями зрелища, которое может наблюдаться лишь раз на каждой планете: переход от бессвязности к социальной сочетаемости... Каждый год в продолжение этой метаморфозы будет стоять столетий обычного существования... и т. д.»

II. *Топографии*. Пространственные невозможности, весьма многочисленные, относятся к сфере того, что мы называем географией: 1. *Климатология*: а) Фурье меняет климаты, превращает полюс в новую Андалузию и переносит в сибирские края теплую температуру Неаполя и Прованса; б) Фурье улучшает времена года, презираемые в цивилизованной Франции (тема: *Больше весны!*): «В 1822 г. совершенно не было зимы, в 1823 г. — весны. Этот постоянный беспорядок, длящийся вот уже десять лет, представляет собой результат разлада ароматов, который планета испытывает из-за слишком долгого цивилизованного, варварского и дикарского хаоса» (тема: *виной этому — Бомба*); в) Фурье распоряжается микроклиматами: «Атмосфера и жилища представляют собой неотъемлемую часть наших одеяний... При цивилизации никто никогда не думал усовершенствовать ту часть одеяний, каковую мы называем атмосферой и с которой мы находим-

ся в непрерывном контакте» (это тема фаланстерских коридоров, обогреваемых и вентилируемых). 2. *Педология*: (Крестonosцы сапожного дела и чистки обуви)... отсюда они в массе вышли в Иерусалим и начали с того, что покрыли плодородной землей и плантациями ту Голгофу, где христиане бубнили ненужные молитвы; за три дня они сделали гору плодородной. Итак, их религия состоит в том, чтобы обеспечить плодородное и приятное в тех краях, куда наше глупое благочестие несло лишь разорение и суеверия». 3. *Физическая география*: Фурье подвергает карту мира подлинной операции по эстетической хирургии: он перемещает континенты, переносит климаты, «поднимает» Южную Америку (как поднимают груди), «опускает» Африку, «протыкает» каналами перешейки (Суэцкий и Панамский), меняет города местами (Стокгольм переносится на место Бордо, Санкт-Петербург — на место Турина), превращает Константинополь в столицу гармонийского мира. 4. *Астрономия*: «Человек призван к тому, чтобы смещать и перемещать небесные светила».

III. *Просопографии*: имеются в виду видоизменения человеческого тела: а) *рост*: «Человеческий рост будет прибавлять 2—3 дюйма за поколение — вплоть до того, когда он достигнет среднего показателя 7 футов 84 дюйма для мужчин»; б) *возраст*: «Тогда средней продолжительностью жизни будет 144 года, а сила — в пропорции»; в) *физиология*: «Столь частое количество приемов пищи необходимо для ненасытного аппетита, который будет возбуждаем новым Порядком... Дети, воспитываемые подобным образом, приобретут железный темперамент; аппетит будет возвращаться к ним за 2—3 часа, из-за стремительного пищеварения, которое будет объ-

ясняться тонкостью блюд» (мы опять приближаемся здесь к теме Сада: то, что у Фурье является регулированием несварения с помощью пищеварения, у Сада оказывается *перевернутым* (или выпрямленным): у него именно несварение управляет пищеварением (для копрофагии необходимы качественные фекальные массы); d) *пол*: «Для того чтобы покончить с тиранией мужчин, необходимо, чтобы на протяжении столетия существовал третий пол, сразу и мужской, и женский, и сильнее мужчины».

Необходимо настаивать на разумном характере подобных бредней, потому что некоторые из них начинают применяться (ускорение Истории, изменение климатов посредством культуры и урбанизации, прорытие каналов на перешейках, мелиорация почв, превращение пустынных мест в культивированные, покорение небесных светил, рост долгожительства, физическое развитие рас и пород). Наиболее безумный *adynaton* (наиболее сложный) — не тот, что переворачивает законы «природы», но тот, что переворачивает законы языка. *Невозможности* Фурье — это неологизмы. Легче предвидеть подрыв «погоды, которая стоит на дворе», нежели, как у Фурье, вообразить мужской род от слова «*фея*» и писать просто-напросто «*фей*»: возникновение причудливой графической конфигурации, из которой выпал женский род: вот подлинное *невозможное*: невозможное сочетание пола и языка, например, «*матрона и матрон*» — вот уж поистине новый *объект*, чудовищный и трансгрессивный, который выпадает человечеству.

САД II

СПРЯТАТЬ ЖЕНЩИНУ

У всех либертенов одна мания: в своих удовольствиях они до скрупулезности стремятся спрятать половые признаки Женщины. С тройкой выгодой. Во-первых, смехотворная пародия переворачивает мораль: одна и та же фраза служит и либертену, и пуританину: «Спрячьте манду, сударыни», говорит негодующий Жернанд и Жюстине, и Доротее тем же тоном, каким Тартюф обращается к Дорине («Прикройте эту грудь, которую я могу увидеть»); фраза и одежда остаются на месте, но преследуют противоположные цели: в последнем случае лицемерную стыдливость, в первом — разврат. Не состоит ли наилучший из подрывов в том, чтобы не разрушать коды, а, скорее, исказить их?

Затем: Женщину портят: ее упаковывают, завертывают, маскируют, закутывают голову платком, чтобы стереть все следы прежней прелести (фигуру, груди, половой орган); изготавливают своего рода хирургическую и функциональную куклу, тело, в котором *отсутствует перёд* (ужас и вызов по отношению к структуре); получается чудовищный перевязочный пакет, *вещь*.

Наконец: производя сокрытие, либертен противоречит расхожему имморализму, действует в обратном направлении по сравнению с порнографией воспитанников коллегей, видящей высшую доблесть в сексуальном обнажении женщины. Сад требует своего рода *контр-стриптиза*; если на сцене мюзикхоллов алмазный треугольник, на который, в конечном счете, натывается раздевание танцовщицы, обо-

САД II

значает само таинство наслаждения, запрещая его, тот же треугольник в церемонии либертенов обозначает место ужаса: «Брессак возлагает треугольные платочки, повязанные на чреслах; и две женщины двинутся вперед...»

Цель либертенской морали — не разрушать, а сбивать с толку; она отвлекает объект, слово или орган от их затертого применения; но для того, чтобы свершилась эта «кража», для того, чтобы либертенская система совершила «должностное преступление» за счет расхожей морали, необходимо, чтобы смысл оставался, необходимо, чтобы Женщина продолжала представлять парадигматическое пространство, снабженное двумя местами, относительно которых либертен, подобно лингвисту, соблюдающему знаки, будет вести себя так: маркировать один и нейтрализовать другой. Конечно же, пряча половой орган Женщины и обнажая ее ягодицы, либертен как будто бы приравнивает ее к мальчику и ищет в Женщине то, что Женщиной не является; но скрупулезное устранение разницы фальсифицируется тем, что эта бесполоая Женщина все-таки не есть Иное Женщины (не мальчик): среди субъектов разврата Женщина продолжает играть преобладающую роль (педерасты тут не обманываются, ведь им, как правило, претит мысль признавать Сада своим); дело в том, что необходимо, чтобы парадигма функционировала; только Женщина дает возможность *выбирать* между двумя местами входа: избирая одно, а не другое *в поле одного и того же тела*, либертен производит и осуществляет смысл, смысл трансгрессии. Мальчик же — поскольку его тело не предоставляет либертену никакой возможности говорить о парадигме мест (предлагая лишь

одно место) — менее *запретен*, нежели Женщина: стало быть, он не столь интересен с систематической точки зрения.

ПИЩА

Садическая пища является функциональной и систематической. Этого недостаточно для того, чтобы превратить ее в романную. Сад добавляет к ней приложение в виде высказывания: изобретение детали, именование блюд. Так, Викторина, интендантка монастыря Сент-Мари-де-Буа, ест за один раз индейку с трюфелями, перигёзский пирог и болонскую колбасу и выпивает шесть бутылок шампанского; в другом месте Сад упоминает меню «весьма возбуждающего обеда: бульон из 24 мелких воробьев с рисом и шафраном, круглый пирог с шариками из рубленого мяса голубя с гарниром из задних частей артишоков, яйца с соком, янтарного цвета компот». Переход от родовых обозначений («они подкрепились») к подробному меню («на рассвете им подали взбитые яйца, мясо газели шинкара, луковый суп и омлет») образует главный признак романного: романы можно классифицировать по откровенности упоминаний еды: у Пруста, Золя и Флобера нам всегда известно, что персонажи едят; у Фромантена, Лакло или даже Стендаля — нет. Пищевая деталь выходит за рамки значения, это загадочное приложение к смыслу (к идеологии); в гусе, которым объедается старик Галилей — не только активный символ его ситуации (Галилей оказался не у дел; он лишь ест; его книги будут действовать за него), но и нечто вроде брехтовской нежности к наслаждению. Аналогично этому, меню Сада имеют (нефункциональную) функцию

они вводят удовольствие (а не только трансгрессию) в либертенский мир.

КОНВЕЙЕР

Эрос у Сада, очевидно, бесплоден (диатрибы против продолжения рода). Между тем образцом для садовой эротики служит труд. Оргии — организованные, с распределением ролей, с руководителями, с наблюдателями, подобные сеансам в мастерской художника; их рентабельность сродни той, что бывает при работе конвейером (но без прибавочной стоимости): «Никогда в жизни не видела, — говорит Жюльетта у Франкавиля, которую содомизировали 300 раз за два часа, — чтобы со службой справлялись так проворно, как с этой. Эти прекрасные члены, должным образом подготовленные, переходили из рук в руки, попадая в руки детей, которым предстояло их ввести; они исчезали в зад у жертвы; они выходили оттуда, их заменяли другими — и все это с непостижимой легкостью и быстротой». То, что здесь описывается, на самом деле является машиной (машина — возвышенная эмблема труда в той мере, в какой она его свершает и в то же время от него освобождает): дети, ганимеды, подготовители — все участники образуют громадную и хитроумную систему шестеренок, тонкий часовой механизм, функция которого в том, чтобы делать наслаждение связным, производить непрерывное время, подводить удовольствие к субъекту на конвейерной ленте (субъект сразу и возмечивается как исход и целесообразность всей машинерии, и отрицается, сводясь к куску своего тела). Всякой комбинаторике необходим оператор непрерывности; то это одновременное прикрывание всех

мест тела, то — как здесь — сама стремительность заделывания отверстий.

ЦЕНзуРА, ИЗОбРЕТЕНИЕ

Очевидно, Сад цензурируется дважды: когда тем или иным способом запрещают продажу его книг, а также когда его объявляют скучным и нечитабельным. Однако же подлинная цензура, цензура глубинная состоит не в том, чтобы запрещать (резать, укорачивать, морить голодом), но в том, чтобы недолжным образом кормить, сохранять, подерживать, душить, замазывать стереотипами (интеллектуальными, романскими, эротическими), подпитывать только освященными речами других, затверженной материей расхожего мнения. Настоящее орудие цензуры — не полиция, а *эндокса*. Подобно тому как язык лучше определяется тем, что он обязывает говорить (своими обязательными рубриками), чем тем, что он говорить запрещает (своими риторическими правилами), так и социальная цензура — не там, где запрещают, но там, где вынуждают говорить.

Следовательно, наиболее глубокий подрыв (контр-цензура) состоит не в том, чтобы обязательно говорить вещи, шокирующие общественное мнение, мораль, закон и полицию, но в том, чтобы изобретать парадоксальный (свободный от всякой *доксы*) дискурс: *изобретение* (а не провокация) является революционным актом: последний может свершаться лишь в основании нового языка. Величие Сада — не в прославлении преступления и перверсии и не в том, что для этого прославления он воспользовался радикальным языком; оно — в изобретении гран-

диозного дискурса, основанного на собственных повторях (а не на повторях других) и запечатленного в деталях, сюрпризах, путешествиях, меню, портретах, конфигурациях, именах собственных и т. д.: словом, контр-цензура — в том, чтобы, отправляясь от запрета, творить романное.

НЕНАВИСТЬ К ХЛЕБУ

Сад не любит хлеба. Причина здесь — двойственным образом политическая. С одной стороны, Хлеб служит эмблемой добродетели, религии, труда, наказания, нужды, бедности и подобен *моральному* объекту, который следует презирать; с другой — это средство шантажа; тираны порабащают народ, угрожая отнять у него хлеб; это символ угнетения. Стало быть, садический хлеб — это противоречивый знак: моральный и immoralный, осуждаемый в первом случае Садам-бунтарем, а во втором — Садам-републиканцем.

Однако же текст не может остановиться на идеологическом (даже противоречивом) смысле: к христианскому и тираническому хлебу добавляется третий, «текстовый»; и этот хлеб представляет собой «зловонную амальгаму воды и муки»; будучи субстанцией, он берется в чисто садической системе, системе тела; он отделен от пищи, употребляемой в сералах, потому что может произвести у героев пищеварение, негодное для копрофагии. Так вращаются смыслы: карусель детерминаций, которая ни где не останавливается, и текст — их вечное движение.

ОСВЕЩЕННОЕ ТЕЛО

Трудно найти писателя, которому так, как Саду, не удавалось бы описывать красоту; самое большее — он может утверждать ее посредством культурных отсылок («сложенная подобно Венере», «талиа Минервы», «свежесть Флоры»). Будучи аналитическим, язык может «ухватиться» за тело, лишь дробя его; чтобы *показать* тело, необходимо либо сместить его, преломить его в метонимии его одеяний, либо свети его к одной из его частей; и тогда описание вновь становится визионерским, обретается блаженство высказывания (возможно, потому что у языка существует фетишистское призвание): монах Северино находит у Жюстины «ярко выраженное благородство в разрезе ягодиц, теплоту и невыразимую узость в заднем проходе». Насколько пошлы тела садовских персонажей, так как они прекрасны в целом (красота — лишь *класс*), настолько ягодицы, половой член, дыхание, сперма обретают непосредственную языковую индивидуальность.

Между тем существует средство наделить эти пошлые и совершенные тела текстовым существованием. И средство это — театр (автор этих строк понял это, присутствуя на спектакле травести, показанном в одном парижском кабаре). Воспринятое в своей пошлости, в своей абстрактности («очень высокая грудь, весьма милые детали в формах, углубления и массивности, грациозность, бархатистость в сочленениях конечностей» и т. д.), садическое тело, по существу, представляет собой тело, рассматриваемое издалека при полном сценическом освещении; это всего лишь *очень хорошо освещенное* тело, и сама его освещенность, безучастная и отдаленная, стирает

индивидуальность (несовершенства кожи, дурной цвет лица), но «пропускает» одну лишь венероподобность; безусловно желаемое и полностью недоступное, освещенное тело имеет естественным пространством небольшой театр, кабаре, театр призраков или садического представления (тело жертвы у Сада становится доступным, лишь когда отступает от своего первого описания и дробится). В конечном счете, как раз театральность подобного абстрактного тела передается такими обесцвеченными выражениями, как *совершенное тело*, *восхитительное тело*, *тело для живописца* и т. д., как если бы описание тела истерпывалось его (имплицитным) участием в постановке: возможно, по существу, функция этой незначительной истерии, лежащей в основе всякого театра (всякой освещенности), состоит в том, чтобы бороться с малой толикой фетишизма, присутствующего в самом «раскрое» написанной фразы. Чем бы это ни было — мне оказалось достаточным испытать живое потрясение, глядя на освещенные тела в парижском кабаре, чтобы (очевидно, изрядно пошлые) аллюзии Сада на красоту его персонажей перестали мне докучать и, в свою очередь, засветились всем светом и разумом желания.

ЗАТОПЛЕНИЕ

Жюльетта, Олимпия и Клервиль схватились с десятью рыбаками в Байях; поскольку их трое, сначала получают удовлетворение трое из этих рыбаков, но среди остающихся разгорается спор; Жюльетта утешает их, доказывая, что при небольшой сноровке каждая из трех женщин может занять троих мужчин (обессиленный десятый удовольствуется разгля-

дыванием). Это искусство — искусство катализа: оно состоит в том, чтобы насыщать эротическое тело, занимая одновременно все основные места удовольствия (рот, половой орган, анус); каждая героиня трижды переполняется (в двух смыслах слова), и, таким образом, каждый из девяти партнеров находит себе эротическое применение (правда, применение это простое, тогда как у героинь удовольствие тройное; вот в чем классовое различие: либертены противопоставлены трудящимся, богатые авантюристки — бедным рыбакам).

Насыщение всей протяженности тела является принципом садической эротики: персонажи пытаются найти применение всем отчетливо выделяемым местам своего тела (занять их). Эта проблема совпадает с проблемой фразы (поэтому надо говорить о садовой эротографии, ведь структура наслаждения не отличается от языковой): фраза (литературная, написанная) тоже является телом, которое необходимо катализировать, заполняя все его основные места (подлежащее-сказуемое-дополнение) расширениями, вставками, придаточными предложениями, определителями; разумеется, это насыщение утопично, так как (структурно) ничто не позволяет завершить фразу: к ней всегда можно добавить дополнение, которое никогда не будет де-юре последним (такая *неопределенность* фразы казалась большой бедой Флоберу); аналогично этому, как бы Сад ни пытался непрестанно продолжать список эротических мест, он прекрасно знает, что не может замкнуть тело любви, закончить (свершить) катализ сладострастия и исчерпать комбинаторику единиц: всегда остается некое дополнение для спроса, для желанья, каковое мы иллюзорно пытаемся исчер-

пать, либо повторяя или видоизменяя фигуры (бухгалтерия «разов»), либо увенчивая (по определению, аналитическую) комбинаторную операцию экстатическим ощущением непрерывности, покрытия, избытия.

Эта трансцендентность комбинаторики была исследована и первым теоретиком фразы, Дионисием Галикарнассским: речь шла о том, чтобы постулировать *диффузную* значимость, распространяемую на добавление и артикуляцию слов (ценность связную, ритмизованную, дыхательную). Но ведь переход от суммарного катализа к экзистенциальной тотальности — это то, что производится *затоплением* садового тела (спермой, кровью, экскрементами, рвотными массами); и тогда достигается видоизменение тела: над этим новым телом «нависают» другие, они «прилипают» к нему. Последнее эротическое состояние (аналогичное возвышенным узам, связывающим фразу; в музыке они называются как раз *фразировкой*) есть состояние *плавания* — по телесным материям, услада, глубокое чувство роскоши. Сколь бы напряженной из-за своего прерывания по мелочам ни была такая эротическая комбинаторика, она, в конечном счете, способствует левитации влюбленного тела: доказательство тому — сама невозможность предлагаемых фигур: чтобы изобразить их (если мы воспримем их буквально), потребовалось бы множественное тело без суставов.

СОЦИАЛЬНОЕ

Садовские приключения не относятся к сфере сказки: они происходят в реальном мире, современном юности Сада, а именно — в обществе эпохи Людови-

ка XV. Социальный костяк этого мира грубо подчеркивается Садам: либертены принадлежат к аристократии, или, точнее (или чаще), к классу финансистов, откупщиков и лиц, злоупотребляющих служебным положением, словом — эксплуататоров, большинство которых обогатились в войнах Людовика XV и в практических проявлениях коррупции, основанной на деспотизме; за исключением случаев, когда их благородное происхождение служит фактором сладострастия (похищения благонравных девиц), жертвы принадлежат к низшему промышленному и городскому пролетариату (например, марсельские *chiffre-cane*, дети, «работающие на мануфактурах и поставляющие распутникам этого города самые симпатичные вещички, которые только можно найти»), или к крепостным земельным феодалам там, где последние продолжают существовать (например, на Сицилии, где Жером, впоследствии монах из «Жюстины», собирается устроиться, чтобы реализовать чисто аркадийский проект, который позволит ему, как считает он, господствовать в равной степени и над своим полем, и над своими вассалами).

Между тем осуществляется следующий парадокс: классовые отношения у Сада являются одновременно и жестокими, и косвенными; если выразить их согласно радикальной оппозиции между эксплуататорами и эксплуатируемыми, то эти отношения воспроизводятся в романе не так, как если бы речь шла о том, чтобы описать их референциально (что сделал такой великий «социальный» романист, как Бальзак); Сад воспринимает их иначе — не как отражение, которое следует изобразить, но как *модель для воспроизведения*. Где они воспроизводятся? В малом обществе либертенов; это общество построено подоб-

но макету, миниатюре; Сад *переносит* туда классовое разделение; с одной стороны — эксплуататоры, собственники, правители, тираны; с другой — *народец*. Пружиной разделения (как и в большом обществе) служит *рентабельность* (садовая): «На народец переносят все раздражение, всю несправедливость, которые можно вообразить... ведь они уверены, что получают тем большие суммы удовольствий, чем более жестокой будет тирания». Между социальным романом (Бальзак в прочтении Маркса) и романом садовским происходит тогда своеобразная чехарда: социальный роман сохраняет общественные отношения в месте их возникновения (общество в целом), но анекдотизирует их в конкретных биографиях (коммерсант Цезарь Биротто, оцинковщик Купо); садовый роман принимает *формулировку* этих отношений, но переносит их в другое место, в искусственное общество (это делал и Брехт в «Трехгрошовой опере»). В первом случае мы имеем дело с *воспроизводством*, в смысле, какой это слово имеет в живописи и фотографии; во втором же случае мы имеем дело, если можно так выразиться, с *воспроизводством*, повторяющимся производством некоей практики (а не исторической «картины»). Отсюда следует, что садовый роман реальнее, чем роман социальный (а тот — реалистический): практики Сада кажутся нам сегодня совершенно невероятными; однако же достаточно поехать в какую-нибудь развивающуюся страну (в общем и целом, аналогичную в этом Франции XVIII столетия), чтобы понять, что там они немедленно заработают: тот же социальный разрыв, те же удобства найма, та же незанятость, те же условия отставки и, так сказать, та же безнаказанность.

ВЕЖЛИВОСТЬ

Когда Сад работает, он обращается к себе на «вы»: «Ни в чем не отходите от этого плана... Детализируйте отправную точку... побольше услаждайте первую часть... живописуйте... тщательно повторяйте» и т. д. Ни я, ни ты, субъект письма общается с собой на чрезвычайно большой дистанции, на дистанции социального кода: эта вежливость, обращенная к самому себе, немного напоминает то, как если бы субъект брал себя пинцетом или, во всяком случае, заключал в кавычки: таков высший подрыв, который — по оппозиции — ставит на свое (конформистское) место систематическую практику обращения на «ты». Что примечательно, так это то, что эту вежливость, которая никоим образом не является уважением, но соответствует дистанцированности, Сад пускает в ход, когда он оказывается в *ситуации труда, в инстанции письма*. Писать означает, *прежде всего*, ставить субъекта (включая воображаемый субъект письма) в положение *цитирования*, прерывать всякое сообщество, всякое слипание между тем, кто изображает, и тем, кто изобретает, или, точнее говоря, между тем, кто *написал*, и тем, кто читает (перечитывает) себя (как мы видим, забывая разочарование жертв; в этой забывчивости Сад себя упрекает).

Будучи помещенной в животрепещущий мир либидинозных практик, вежливость является не протокольным свойством класса, но — в гораздо большей степени — повелительным языковым жестом, посредством которого либертен или писатель, скажем, *порнограф*, буквально описывающий разврат, навязывает собственное одиночество и отказывается от сердечности, сообщества с кем-либо, солидар-

ности, равенства, всей морали человеческих отношений, словом — от истерии. Так, Дюкло, рассказчица из «120 дней», которая только что поведала присутствующим сотню историй об экскрементах, непрерывно заботится о *красноречии*: она упорядочивает свой язык согласно изысканным арабескам прустовской прециозности («Некий колокол, который мы вот-вот услышим, убедит меня, что у меня не будет времени завершить вечер, и т. д.»); а либертен, предаваясь самым что ни на есть распутным нравам, никогда не забывает о дистанции, которая должна отделять его и от своего (своей) коллеги, и от самого себя («А вы, сударыня, напрягаетесь, когда видите страдание..? — Как видите, сударь, — ответила лесбиянка, показывая кончики пальцев, измазанные спермой со своей манды»): партнеры у Сада — не товарищи, не близкие друзья и не воинствующие борцы.

РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ

Либидинозная практика у Сада представляет собой подлинный текст — выходит, что на его *порнографическую* тему необходимо говорить, что означает: не речи, произносящиеся о типах поведения в любви, но ткань эротических фигур, выкраиваемых и сочетаемых подобно риторическим фигурам письменной речи. Стало быть, в любовных сценах мы находим конфигурации персонажей и последовательности действий, формально аналогичных «украшениям», отмечаемым и перечисляемым классической риторикой. В первом ряду идет *метафора*, которая безразличным образом заменяет одного субъекта другим согласно одной и той же парадигме, парадигме изде-

вательства. Затем, например, *асиндетон*¹, прерывистая последовательность разных видов разврата («Я убивал отца, я кровосмесительствовал, я убивал людей, я проституировал, я занимался содомским грехом», — говорит Сен-Фон, жонглируя единицами преступления, как Цезарь — единицами завоевания: *veni, vidi, vici*²; *анаколүф*, прерывание конструкции, посредством которого стилист бросает вызов грамматике (*Нос Клеопатры, если бы он был короче...*), а либертен — грамматике эротических соединений («Ничто меня не забавляет так, как начать в одном задю операцию, которую я хочу завершить в другом»). И подобно тому, как некий отважный писатель может создать неслыханную стилистическую фигуру, так и Ромбо и Роден наделяют новой фигурой эротический дискурс (поочередно и стремительно зондировать задю выстроенных в ряд четырех девиц), и, подобно хорошим грамматикам, они не забывают дать ей имя (*ветряная мельница*).

СЫРОСТЬ

Сексуальная лексика Сада (когда она «сыра») совершает лингвистический подвиг: она удерживается в плоскости чистой денотации (доблесть, как правило, отводимая алгоритмическим языкам науки); тогда садовский дискурс как будто бы воздвигается на каком-то первозданном туфе, который ничто не в силах проткнуть, отодвинуть, преобразовать; этот дискурс сохраняет некую лексикографическую истину, (сексуальные) слова Сада столь же чисты, как слова из словаря (не является ли словарь таким объектом, по сую сторону которого подняться невозможно, с него можно только «съезжать»?) Словарь подобен пре-

делу языка; добраться до этого предела равносильно той самой отваге, которая влечет нас перейти его: существует ситуативная аналогия между сырым словом и словом новым: неологизм представляет собой нечто неприличное, а сексуальное слово — если оно называет объект напрямую — всегда воспринимается так, как если бы оно вовсе не было прочтено). Посредством сырости языка устанавливается дискурс *вне смысла*, разрушающий всякую «интерпретацию» и даже всякий символизм, это территория без таможен, внешняя по отношению к обмену и к подсудности, своего рода адамический язык, упрямо не желающий ничего означать: это — если угодно — *язык без дополнения* (основная утопия поэзии).

Однако же некоторое дополнение у садовского дискурса есть: когда выясняется, что этот язык для чего-то *предназначен*, взят в определенном цикле предназначения, в том цикле, который объединяет практика разврата (либертена или жертву) с его воображаемой речью, т. е. с оправданиями (добродетель или преступление), которые он себе дает: держать руку в фекалиях партнера отвратительно — согласно языку жертвы, восхитительно — согласно языку либертена; тем самым «локальные идеи» (способствующие адюльтеру, детоубийству, содомии, канибализму, порицаемым в одних местах и почитаемым в других), коими Сад весьма часто пользуется, чтобы обосновать преступление, на самом деле являются операциями языка: той части языка, которая перебрасывает на означаемое — подобно самому смыслу — особый характер своего назначения; дополнение — это Другой; но так как до Другого и за пределами Другого нет ни желания, ни дискурса, сырой язык Сада представляет собой утопическую

часть его дискурса: редкостная и смелая утопия, но в том, что она совлекает покровы с сексуальности, и даже не в том, что она натурализует ее, но в том, что она как будто бы верит в возможность бессубъектной лексики (между тем в тексте Сада происходит феноменологический возврат субъекта, автора: того, кто излагает «садизм»).

ПЕРЕЛИВАЮЩИЙСЯ РИСУНОК

(Многоцветные) языки либертена и (монотонный) язык жертвы сосуществуют с тысячью прочих садовых языков: жестоким, неприличным, насмешливым, отшлифованным, резким, дидактическим, комическим, лирическим, романским и т. д. Тем самым формируется *текст*, который (как мало других текстов) дает ощущение своей этимологии: это камчатная ткань, ковер фраз, изменчивый блеск, колышущиеся и многоцветные волны стиля, переливающиеся оттенки языков: реализуется множественность дискурсов, малоупотребительная во французской литературе (по наследству от классических принуждений французский язык скучает по множественному, он полагает, что любит лишь гомогенное, сублимированное и превозносимое под видом «единства тона» — а это как раз и есть буквально *монотонное*). Другой французский автор, по меньшей мере, обыгрывал эту многосложную изменчивость языка: это Пруст, чье творчество тем самым избавлено от всякой скуки; ведь подобно тому, как в каландрированной ткани можно различить множество мотивов, а затем изолировать один и следовать ему, по воле настроения забывая другие, так и Сада или Пруста можно читать, «перескакивая», в зависимости от мо-

мента, через тот или иной язык (вот в этот день я могу читать лишь код Шарлю, но не код Альбертины; рассуждения Сада, но не эротическую сцену); на множественности языков основана множественность текстов, но в конечном счете последнюю осуществляет непринужденность, с какой читатель «забывает» некоторые страницы; а ведь это забвение некоторым образом заранее подготовлено и узаконено самим автором, постаравшимся произвести *продырявленный* текст, так что тот, кто «перескакивает» через рассуждения Сада, остается в рамках истины садового текста.

IMPOSSIBILIA

В схоластической игре *disputatio* от отвечающего (от кандидата) иногда требовалось защищать *impossibilia*³, вроде бы невозможные тезисы. Аналогичным образом, Сад защищает «невозможности», воображая позы, сопутствующие разврату. Если бы какой-либо компании захотелось буквально реализовать одну из описанных Садам оргий (подобно тому, как весьма позитивно настроенный врач распилил реальный труп, чтобы доказать, что описанное в Евангелиях распятие анатомически невозможно, или, во всяком случае, не могло бы произвести «Христа на кресте» живописцев), то садовая сцена быстро вышла бы за рамки всяческой реальности: сложность комбинаций, судороги партнеров, растрачивание энергии наслаждающимися и выносливость жертв — все превосходит человеческую природу: потребовалось бы много рук, много кож, тело акробата и способность до бесконечности возобновлять оргазм. И Саду это известно, так как он заставляет

Жюльетту произнести перед фресками Геркуланаума: «Во всех этих картинах... мы замечаем роскошь поз, почти невозможную в природе, и позы эти доказывают либо изрядную ловкость мускулов у обитателей этих краев, либо изрядное расстройство воображения». Анекдотическое неправдоподобие еще более усиливается: жертвы (за исключением Жюстины) не протестуют и не борются; их даже не надо умирять в огороженном месте, где уединились четверо господ из «120 дней», без помощников, без полиции и слуг, ни один ебарь, ни один Геркулес не воспользовался стулом или бочонком, чтобы укокошить либертена, обрекшего его на смерть. Перейти из Книги в реальность (почему бы не тестировать «реализм» произведения, задавая вопросы не о более или менее точном способе, каким оно воспроизводит реальное, но, наоборот, о способе, каким реальное могло бы или не могло осуществить то, что высказывается в романе? Отчего бы книгу не считать скорее программой, нежели картиной?), составить своего рода Музей Сада мог бы только инвентарь разврата: шкатулка с сексуальными игрушками, машины сладострастия и напиток Клервиль, топографическая съемка мест оргий и т. д.

В остальном все передается власти дискурса. Эта власть (о чем почти не думают) относится не только к упоминанию, но и к отрицанию. Язык обладает способностью отрицать, забывать, диссоциировать реальное: в письменном виде дерьмо не пахнет. Сад может затоплять им партнеров, мы не ощущаем ни малейшего запаха, лишь абстрактный знак какой-то неприятности. Таким предстает либертинаж: это языковой факт, Сад основополагающим образом противопоставляет язык — реальному, или, точ-

нее говоря, подчиняет себя единственной инстанции «реального из языка», и как раз поэтому он смог горделиво написать: «Да, я либертен, признаю это: я постиг все, что можно постичь в этом роде занятий, но я, безусловно, не делал всего из того, что постиг, и, безусловно, никогда не буду делать. Я либертен, но не преступник и не убийца». «Реальное» и книга *отделены* друг от друга: их не связывает никакое обязательство: автор может до бесконечности говорить о своем произведении, он никогда не *обязан* давать гарантии по нему.

ПЛАТОК

«Ну, сударыня, какую прелесть выгодно подчеркивает этот платок? Я полагал, будто он маскирует всего лишь манду, а обнаруживаю хер? Сперма! Что за клитор! Убирайте, убирайте эту вуаль...» Невыразимо, женское белье на *вот этом*.

СЕМЬЯ

Трансгрессия семейного запрета состоит в искажении терминологической чистоты схемы родства, когда одно-единственное означаемое (такой-то индивид, например девушка по имени Олимпия) получает в одно и то же время несколько тех имен, тех означающих, различие которых общественный институт в других случаях тщательно сохраняет, асептически предохраняя от всяческого смешения: «Олимпия... соединила, — говорит монах-кровосмеситель из Сент-Мари-де-Буа, — тройную честь быть сразу и моей дочерью, и моей внучкой, и моей племянницей». Иначе говоря, преступление состоит в

трансгрессии семантического правила, в создании омонимии: противоестественный акт исчерпывается в противоязыковой речи, семья теперь — не более чем лексическое поле, но эта редукция ни в коей мере не является пустой: она гарантирует всю скандальность наиболее мощной из трансгрессий, трансгрессии языковой; совершать трансгрессию означает *именовать помимо лексического разделения* (а это последнее и есть основа общества, на тех же основаниях, что и классовое разделение).

Семья определяется на двух уровнях: ее «содержания» (аффективные и социальные узы, признание, уважение и т. д.), над которым насмехается либертен; и ее «формы», сети номинативных — и тем самым — комбинаторных связей, которые либертен обыгрывает, считая наилучшим их подтасовывать и производить над ними синтаксические операции; на этом-то втором уровне, согласно Саду, и происходит изначальная трансгрессия, та, что вызывает упоение непрерывным изобретением, ликование по поводу непрестанных сюрпризов: «Он рассказывает, что знал человека, трахнувшего троих детей, которых он имел от собственной матери, из коих одна была дочь, выданная им замуж за собственного сына, так что, вздрючив сию последнюю, он вздрючил свою сестру, дочь и невестку, а также заставил своего сына поиметь его сестру и тещу». Тем самым трансгрессия предстает как сюрприз в именовании: полагать, что сын будет супругой или мужем (в зависимости от того, содомизирует ли папаша Нуарсей своих отпрысков или подвергается содомизации с их стороны), вызывает у Сада то самое восхищение, что охватывает и прустовского рассказчика, когда тот обнаруживает, что сторона

Германтов и сторона Свана объединяются: инцест, как и обретенное время, — это всего лишь словарный сюрприз.

ЗЕРКАЛА

Запад превратил зеркало, о котором он всегда говорит исключительно в единственном числе, в сам символ нарциссизма (символ Я, преломленного Единства, сосредоточенного тела). Зеркала (во множественном числе) — это совсем другая тема: либо два зеркала ставятся друг к другу анфас (образ из дзен-буддизма), так что не могут отразить ничего, кроме пустоты; либо же множественность рядом поставленных зеркал окружает субъекта круговым изображением, и тем самым устраняется вся суматоха. Либертены любят проводить оргии посреди отражений, в нишах, уставленных зеркалами, или в группах, перед которыми ставится задача умножать один и тот же образ: «Засаживают в зад итальянцу; четыре голых женщины окружают его со всех сторон; обожаемый им образ воспроизводится тысячами различных способов перед его либертенскими глазами; итальянец облегчается»; двойное преимущество этой последней диспозиции — в том, что она уподобляет субъектов — мебели (садовская тема: у Минского столы и кресла играют роль девушек) и повторяет частичный объект, тем самым закрывая, затопляя либертена светозарной и текучей оргией. Тогда и создается поверхность преступления: домашнее пространство представляет собой *простыню* разврата.

ЧЕКАННОСТЬ

Язык разврата зачастую бывает *чеканным*. Это язык, подобающий Цезарю или Корнелию: «Друг мой, — говорю я молодому человеку, — вы видите всё, что я сделал для вас; пора вознаградить меня за это. — Чего вы требуете? — Ваш зад. — Мой зад? — Вы не будете обладать Евфремией, пока мое требование не будет удовлетворено». Кажется, будто мы слышим старика Горация: «Чего бы вы хотели, чтобы он сделал с этими троими? — Пусть умрет». Тем самым — сквозь Сада и благодаря Саду — проступает Риторика: машина желания; существуют *фантазмы языка*: краткость, сжатость, взрывной характер, падение, словом — *чеканность*; это один из упомянутых фантазмов (слово, которое сойдет и для медали, и для фальшивой монеты, и для шампанского, и для молодого повесы): это *удар*, воспламеняющий надпись; оргазм, который завершает фразу на вершине удовольствия от нее.

РАПСОДИЯ

Существует некая рапсодическая структура повествования, мало изученная грамматистами рассказа (вроде Проппа), и более всего она присуща плутовскому роману (и, может быть, романам Пруста). «Рассказывать» здесь не означает давать истории вызреть, а затем распутывать ее по имплицитно органической модели (рождаться, жить, умирать), т. е. подчинять последовательность эпизодов естественному (или логическому) порядку, каковой становится самим смыслом, навязываемым «Судьбой» всей жизни, всему путешествию, — но означает попросту рас-

полагать рядом многократно повторяющиеся и подвижные куски: непрерывность тогда — всего лишь последовательность сшиваемых частей, лоскутная барочная ткань. Таким образом, садовская рапсодия беспорядочно нанизывает друг на друга путешествия, кражи, убийства, философские рассуждения, сладострастные сцены, бегства, вторичные повествования, программы оргий, описания машин и т. д. Эта конструкция нарушает парадигматическую структуру рассказа (согласно которой каждый эпизод имеет где-то в дальнейшем свое «соответствие», компенсирующее или исправляющее его) и как раз тем самым, уклоняясь от структуралистского прочтения повествования, образует скандальность смысла: у рапсодического (садовского) романа *смысла* нет, ничто не обязывает его продвигаться, зреть, завершаться.

ОБСТАНОВКА РАЗВРАТА

Оргии происходят в прекраснейшем салоне, с утра подготовленном старухами.

Ареной действия служит широкий стеганный матрац в 6 дюймов толщиной: тенденциозное совмещение кровати и пола; цивилизации, где по комнатам ходят разутыми, не для того, чтобы избежать «пачканья» — мелкобуржуазная щепетильность обязывает посетителей некоторых квартир обзаводиться чем-то вроде смехотворных коньков, — но для того, чтобы свершить тотальную интимность — между телом и плоскостью мебелировки, и тем самым заранее устранить цензуру, навязываемую вертикальным, легальным, моральным, разделяющим положением; стояние имеет репутацию мужественного по-

ложения; существо обутое есть существо, которое не может *упасть* (или которое только и может, что падать); оставаться обутом в помещении означает говорить о том, что желание в нем запрещено (в Японии некоторым французам претит разуваться — то ли потому, что они боятся утратить мужественность, то ли потому, что стесняются вынуть из туфли дырявый носок). По этому матрацу разбросаны две-три дюжины «квадратиков» (четырёхугольных подушек): сегодня вместо них используют несколько «коробочек», в которых — по крайней мере, в этом вопросе — смысл искусства жить не был полностью стерт вульгарностью и нравственностью.

В глубине располагается большая оттоманка, окруженная зеркалами: зеркала затопляются отражениями; кроме того, при стародавней экономике, когда, чтобы купить зеркало, требовалось немало рабочих дней, оно представляло собой символ чрезвычайной роскоши — почти эмблематический продукт эксплуатации (как сегодня — яхта или личный самолет).

На вертящихся столиках из эбенового дерева и порфира⁴ были повсюду разбросаны всевозможные аксессуары либертинажа (розги, кондомы, сексуальные игрушки, помады, эссенции и т. д.); сеанс разврата подобен протоколу хирургической операции; где бы ни находился в комнате развратник, он должен иметь в пределах досягаемости орудия сладострастия; он таскает с собой необходимые принадлежности, чем напоминает маникюршу или медицинскую сестру (эта простая деталь, обнаруживающаяся при прочтении, делает разврат малопривлекательным).

Громадный буфет, стоящий анфас к оттоманке, целый день предлагает изобилие блюд, которые можно держать горячими, «не заботясь об этом»; в

сущности, зал разврата представляет собой светский салон; как на каком-нибудь буржуазном приеме, в *глубине* имеется постоянно работающий буфет (различие в том, что этот буфет служит не для того, чтобы развеиваться от скучной беседы с соседом, но для того, чтобы восполнять потери спермы и крови): этот буфет в *глубине* — вот и весь коктейль.

Имеется несметное количество роз, фиалок, сирени, жасминов, ландышей; однако же сеанс разврата завершится в океане экскрементов и блевотины; цветы предвещают начало сеанса; они отмечают «старт» деградации, являющейся составной частью либертенского проекта.

Перед буфетом мы видим фигуру мнимого Бога, «художественно размещенного в облаке»: механическая картина в духе автоматов эпох, ведь впоследствии — по прихоти игры, превращающей разврат в лотерею, — из уст Предвечного выйдут свитки белого сатина, на которых — в стиле Десяти Заповедей — написаны «заповеди», касающиеся некоторых поз: на этом рауте играют еще и с мелкими бумажками.

Садовский разврат, о котором, как правило, говорят лишь в связи с философской системой (теперь он служит лишь ее абстрактным шифром), фактически причастен к некоему *искусству жить*: в этот разврат вписывается сосуществование удовольствий.

МАРКИРОВАННОСТЬ

В замке Силлинг субъекты маркированы (при помощи различных цветов). Цель этой маркированности состоит в том, чтобы лишить девственности каждую жертву, которая достанется тому или иному из четве-

рых господ (в дальнейшем — это сама жизнь: те, кто в будущем выживет после бойни, маркированы зеленой лентой); и, поскольку дефлорированными могут быть два места женского тела, перед и зад, маркированность является двойной, принадлежности (такому-то либертену) и локализации:

Господа	Перёд	Зад
герцог де Бланжи	розовый	зеленый
Епископ	0	фиолетовый
Дюрсе	0	лиловый
Кюрваль	черный	желтый

(Епископ и Дюрсе не задаются целью дефлорировать ни один перёд: это нулевая ступень дефлорации, значащее состояние — если оно таким было, — поскольку выставляет напоказ этих двух господ как чистых содомитов). В рассматриваемой таблице раскрывается сама сущность маркировки, всякой маркировки; «единым махом» она представляет собой и индекс собственности (подобно клеймению скота), и акт идентификации (подобный личному номеру солдата), и фетишистский жест, который раскраивает тело, подчеркивает и противопоставляет две из его частей. Все эти цели обретаются в лингвистической природе маркированности: как известно, маркировка есть основополагающее действие смысла; и Сад строит перед нами именно двойную парадигму: с одной стороны, цвета, с другой — господа и места. В одном и том же смысле сосредоточиваются собственность, товар и фетиш.

ШЛЕМ

Крик является отличительной чертой жертвы: именно потому, что она выбирает крик, она формирует себя как жертва; если бы при том же издевательстве ей удалось наслаждаться, она перестала бы быть жертвой и превратилась в либертена: *кричать/облегчаться*, эта парадигма представляет собой отправную точку выбора, т. е. садовского смысла. Наилучшее доказательство тому в следующем: если фраза начинается с рассказа об издевательстве, то невозможно узнать, кто ее произносит, потому что невозможно предвидеть, криками или наслаждением она закончится: фраза свободна до последнего момента: «Верней щипал ей ягодицы с такой жестокой силой...» (мы ожидаем чего-либо вроде: «что жертва не могла удержаться от криков»; но от синтаксической машины, от фразы-позы мы получаем полностью противоположное:)... «что шлюха тут же облегчилась». (Аналогично этому, но в противоположную сторону: «Дитя мое, — говорит маркиз, у которого проведенная с Жюстиной ночь... поразительным образом вызвала злобу на эту девушку».)

Между тем крик, на котором основано выделение жертвы, и для нее — как это ни противоречиво — служит всего лишь атрибутом, аксессуаром, любовным приложением, эмфазой. Отсюда ценность машины, изолирующей крик и предоставляющей его либертену как восхитительную часть тела жертвы, т. е. как звуковой фетиш: это шлем с трубой, причудливо украшающий череп г-жи де Верней; он «устроен так, что крики, которые она испускала из-за дождавших ей мучений, напоминали мычание вола». Этот необычный головной убор приносит тройную

выгоду: когда жертва заперта вместе с мучителем в уединенном кабинете, шлем передает ее боль другим либертенам, словно по радио, хотя сцены они не видят: они могут — наивысшее удовольствие — воображать ее, т. е. представлять в виде фантазма; к тому же, нисколько не отнимая у крика жестовой силы, шлем его искажает, наделяя животной странностью, превращая «бледную, меланхоличную и изящную женщину» в быкоподобную махину; наконец, труба, напоминающая влагалище или ободочную кишку, впрыскивает в либертена звучащую палку, музыкальную какашку (какашка здесь воспринимается как экскременты, доведенные до состояния фаллоса); крик есть фетиш.

РАЗДЕЛЕНИЕ ЯЗЫКОВ

В своих «Литературных заметках» Сад без комментариев передает слова Марии-Антуанетты, произнесенные в тюрьме Консьержери: «Дикие звери, которые окружают меня, каждый день изобретают какое-нибудь унижение, добавляющее ужаса к моей судьбе; они дистиллируют капля за каплей и т. д.». Думали (Лели)⁵, будто Сад скопировал эти слова, потому что применил их к самому себе. Я же читаю эту цитату иначе: как пример языка жертвы: Антуанетта и Жюстина говорят одним и тем же языком, в одном и тот же стиле. Сад не комментирует ситуацию со свергнутой королевой; он не определяет жертву через практику, в которую она вовлечена («страдать», «переносить», «получать»); вещь поразительная, если подумать о расхожем определении садизма и о структурном определении персонажа: «роль» считается здесь пренебрежимой. Жертва — это не *тот или*

та, кто страдает, но тот или та, кто пользуется определенным языком. В садовском романе — как и в романе Пруста — население разделяется на классы не в зависимости от практики, но в зависимости от языка, или, точнее говоря, в зависимости от языковой практики (неотделимой от всякой реальной практики): персонажи Сада — *деятели языка*. (Если бы кто-нибудь пожелал распространить это понятие на сам жанр романа, то понадобилось бы разработать прямо-таки новую нарративную грамматику: разве — в сравнении с эпикой или со сказкой — роман не представляет собой тот новый тип повествования, в котором разделение труда — классовое разделение — увенчивается разделением языков?)

ИСПОВЕДЬ

Исповедь, религиозная церемония, которую Сад очень любит вставлять в свои оргии, не имеет в качестве единственной функции гнусное пародирование таинства покаяния или же иллюстрацию садической ситуации жертвы,веряющей себя своему палачу; она вводит в сцену (эротический, боевой и театральный эпизод) двойственность смысла, но также и пространства. Как в средневековом спектакле, два места даны, чтобы прочитывать их в *одно и то же время*, то ли для того, чтобы либертен слышал и одновременно видел то, что разделено теологией, а именно — Душу и Плоть («Он хочет, чтобы его дочь пошла на исповедь к подкупленному им монаху... итак, он сразу и слышит исповедь своей дочери, и видит ее зад»), то ли для того, чтобы читатель, разместившийся перед исповедальней, как перед разделенной сценой, созерцал в одном из ее отделе-

ний коленопреклоненную Жюльетту, чистосердечно исповедующуюся с воздетыми горе очами, — а в другом отделении видел, как монах Северино выслушивает Жюльетту, держа на коленях полуголого любовника⁶. Так производится сложный и парадоксальный эстетический объект: звук и зрение объединены в зрелище (что банально), но разделены шлагбаумом исповедальни, классифицирующим законом (*душа/тело*), на котором основана трансгрессия: стереография полная.

РАССУЖДЕНИЕ, СЦЕНА

Тот, кто перелистывает книги Сада, прекрасно знает, что в них чередуются две основных типографских формы: страницы убористые и непрерывные: это длинные философские рассуждения; страницы, прерываемые пробелами, красными строками, многоточиями, восклицательными знаками, язык напряженный, полный «дыр», мерцающий: это оргия, сладострастная или криминальная сцена. Что бы из этого ни делала практика (более или менее ленивого) чтения, эти два блока существуют на равных: рассуждение представляет собой эротический объект.

Эрогенной является даже не речь, эрогенно даже не то, что она представляет (рассуждение, по определению, совершенно ничего не изображает, но либертен, бесконечно более чувствительный, нежели читатель, возбуждается от него вместо того, чтобы скучать), эрогенны наиболее изящные, наиболее культурные формы речи: *умозаключение* («Как! — говорит Нисетта, — ты хочешь, чтобы я потеряла сперму, когда мой отец так хорошо делает умозаключения?»), *система* («Вы напряжены, монсеньер?.. — Верно...

эти системы разогревают мое воображение»), *максима* («Железное Сердце разогревался, излагая эти мудрые максимы»). Стало быть, Жюльетта, естественно, ставит рассуждение на уровень необычайных удовольствий, каких она требует от Папы Браски в обмен на пыл, который она ему обещает; она цитирует рассуждения попеременно с кражами, с черной мессой, с роскошной оргией.

Рассуждение «соблазняет», «воодушевляет», «сбивает с пути», «электризует», «воспламеняет»; вероятно, в ходе оргий оно имеет функцию отдыха, но отдых этот состоит не только в простом восстановлении сил: в ходе рассуждения вырабатывается эротическая энергия. Тело либертена, *часть которого составляет язык*, представляет собой гомеостатический аппарат, поддерживающий сам себя: сцена обязывает к оправданию, к речи; эта речь воспаляет, эротизирует; либертен «не может удержаться»; вплотную идет новая сцена, и так далее, *до бесконечности*.

ПРОСТРАНСТВО ЯЗЫКА

В замке Силлинг высшей сферой является театр разврата, где собрания происходят каждый день с пяти до десяти часов вечера. В этом театре каждый — и актер, и зритель. Стало быть, пространство этого театра — одновременно и пространство *мимесиса*, здесь чисто слуховое, возникающее при повествовании Рассказчицы историй, и пространство *праксиса* (многие авангардные театры искали такого союза, как правило, безуспешно).

На троне возвышается именно Слово, чарующий орган мимесиса. У ног каждого из господ, возлежа-



щего на своей оттоманке, в своей нише, устроилась четверка подданных, образующих его «команду» (сейчас удобный случай сказать это); господа поначалу — всего лишь Слушатели. На одной скамье три рассказчицы, не выполняющие своих обязанностей, образуют резерв Слова, совершенно так же, как на ступеньках авансены подданные, не занятые в соответствующих четверках, образуют резерв Разврата.

Тем самым между Мимесисом и Праксисом (местами которых служат оттоманки и кабинеты на антресолях) располагается промежуточное пространство, пространство виртуальности: дискурс проникает это пространство и по пути мало-помалу трансформируется в практики: рассказываемая история становится программой действия, вспомогательным театром которого служат ниша, оттоманка, кабинет.

Пространство в целом — изображенное на диаграмме — является пространством языка. Вокруг трона из основополагающего слова, слова Рассказчицы исходят Язык, Код, Компетенция, комбинаторные единицы, элементы Системы. Подле Господ — множась краткие Речи, Употребление⁷, Синтагма, сказанная Фраза. Таким образом, садовый театр (и как раз потому, что это театр) — не обычное место, где происходит заурядный переход от слов к действию (согласно эмпирическому проекту *применения*); но сцена первотекста, текста Рассказчицы (он сам произошел от множества предшествующих кодов), проникает пространство трансформации и порождает второй текст, первые слушатели которого становятся вторыми рассказчиками: безостановочное движение (не являемся ли мы, в свой черед, читателями этих двух текстов?), служащее характерной чертой письма.

ИРОНИЯ

Похоже, будто в каждом обществе разделение языков соблюдается так, как если бы каждый из них был химически чистым веществом и не мог вступить в контакт с языком, считающимся противоположным, не вызвав социальной вспышки. Сад же непрерыв-

но производит подобные взрывные метафоры. Фраза, как форма сразу и *достаточная, и краткая*, служит ему камерой взрыва. Великие стили — помпезные, культурные, ставшие на протяжении столетий кодами благонамеренной литературы — цитируются в этом театрике фразы, представая бок о бок с порнограммами: *максима* (Женщины-затворницы: «не добродетель их связывает, а ебля»), *лирическая аполитрофа* («О подруги мои, трахайтесь, вы рождены, чтоб трахаться»), *похвала добродетели* («я должна воздать по справедливости твердости его характера, сказав, что он ни разу не облегчился»), *поэтическая метафора* («Обязанный дать полет члену, который он больше не мог удерживать в панталонах, он, взметнув член в воздух, способствовал рождению в наших умах мысли о молодых кустиках, избавляющихся от уз, из-за которых они до поры до времени клонят верхушку к земле».)

Заметим: для Сада речь идет о том, чтобы устранить эстетическое разделение языков; но это устранение Сад осуществляет не по натуралистическому образцу, (иллюзорно) ориентируя поверхность письма на непосредственный, мнимо некультурный (или народный) язык: культуру нельзя стереть речевыми приемами; ее можно лишь *разрушить* — оставить в новом языковом поле несколько моментов, вырванных из их контекста и из их благородного прошлого, но все-таки еще снабженных весьма замысловатой грацией, смачной патиной, необходимой дистанцией: все это запечатлено столетиями риторической учтивости. Этот метод деструкции (посредством смещенного цитирования пережитков традиции) и обозначает *иронию* Сада.

ПУТЕШЕСТВИЕ

Никогда не говорят, что Сад — (один из редких в нашей литературе) автор плутовских романов. Видимая причина этого «забвения» состоит в том, что садовский авантюрист (Жюльетта, Жюстина) всегда проходит через одно и то же приключение, и что приключение это жестоко.

Между тем наиболее грубая цензура (цензура нравов) всегда маскирует идеологическую выгоду: если садовский роман исключен из нашей литературы, то дело здесь в том, что романное паломничество никогда не является поисками Единственного (сущности времени, сущности истины, сущности счастья), но представляет собой повторение удовольствия; садовские блуждания *непристойны* не потому, что они развратны и преступны, но потому, что они бледны и как бы ничего не значат, лишены всякой трансцендентности и сроков: в них ничего не выявляется, не трансформируется, не зреет, не воспитывает, не возвышает, не свершается, не восстанавливается — разве что само настоящее, отсеченное, ослепительное, повторяющееся; никакого терпения, никакого опыта; все мгновенно возносится на вершину знания, умения, наслаждения; время не устраивается и не расстраивается, оно повторяется, сводится к одному и тому же, начинается сначала; единственный соблюдаемый в нем ритм — тот, где чередуется образование и расход спермы.

Кроме того, в садовском путешествии есть нечто вроде непочтительности к самому «призванию» романа. «Жюльетта» и ее изнанка «Жюстина» по отношению к романным поискам представляют собой то же, что волокитство — к серьезной любви: что же де-

лают все эти пикарескные герои, Жюльетта, Жером, Бриза-Теста, Клервиль и Жюстина, если не пристаю-ют? Они пристаю-т к партнерам, к жертвам, к соучастникам, к палачам, к простофилям. Однако же — подобно тому, как обычное волокитство, отнюдь не вызывая умопомрачения у волокиты, непрерывно раскрывает ему глаза на мир и наделяет его все более тонкой чувственностью, любопытством, лучше открывающим ему все пространство, где он путешествует (волокита — если угодно, донжуан — путешествует, будучи в общем и целом более бескорыстным, чем турист, совершенно увязший в стереотипности памятников, так как культура для туриста относится к области *опосредованного*), так и волокитство в романах Сада косвенным образом проводит перед нашими глазами — не *присваивая ее* в интересах истины — всю историческую Европу: общественные классы, практики использования денег, нравы, касающиеся питания, одежды, мебели, средств передвижения, — вплоть до галереи властителей этого монархического общества (король Неаполитанский, кардинал де Берни, Фридрих II, Генрих, София Прусская, Виктор-Амадей Сардинский, Екатерина II, Пий II), смехотворное описание которых несколько не умаляет их историческую значимость по отношению ко всяческим нереальным оргиям, в которых они участвуют, и в сравнении с этими оргиями.

САД КАК ПРЕДТЕЧА

Разврат способствует воображению; повинаясь его импульсам, Сад изобрел радиопередачу (шлем для передачи воплей позволяет либертенам переживать пытки, свершающиеся в соседней комнате, не види-

их: простая звуковая информация вызывает у них наслаждение подобно тому, как современному слушателю она внушает драматические ощущения) и кинематограф (у Кардовиля в окрестностях Лиона Дольмюс воображает «божественную сцену»: каждую точку тела Жюстины, выпадающую при вытягивании жребия, будет мучить какой-нибудь либертен: «каждый по очереди будет проворно подвергать пациентку боли, которая ему будет поручена. Эта поочередность стремительно повторится; мы будем имитировать качание маятника в часах»: поразительный прием, так как в садовском фильме никто — ни одно *Я* — не является в полном смысле слова субъектом эпизода: никто не снимает этот эпизод на пленку, никто не монтирует, никто не прокручивает, никто не смотрит его: непрерывный образ завязывается вокруг не чего иного, как времени, часового механизма).

ПОЭТИКА ЛИБЕРТЕНА

Что такое парадигма? Оппозиция между терминами, которые невозможно актуализовать в одно и то же время. Парадигма весьма моральна: «каждая вещь в свое время», «не будем ничего смешивать» и т. д., и именно на этом основывается смысл, этот распределитель закона, ясности, безопасности. У Сада жертва желает закона, стремится к смыслу, соблюдает парадигму; либертен же, напротив, изо всех сил старается их «растянуть», т. е. разрушить; поскольку язык полагает разделение проступков (*инцест/отцеубийство*), либертен сделает все, чтобы объединить термины (быть сразу и кровосмесителем, и отцеубийцей, и, главным образом, принудить другого совершить

оба проступка), а жертва делает все, чтобы сопротивляться этому смещению и поддерживать отсутствие сообщения между морфемами преступления (так, Клори, жертва шантажирующего его Сен-Фона, «совершает инцест, чтобы не совершить отцеубийство»).

МАШИНЫ

Сад зачастую изобретает машины, сладострастные или преступные. Существуют аппараты, чтобы вызывать страдание: машина для порки (она растягивает кожу, чтобы вызвать скорейшее появление крови), машина для изнасилования (у Минского), машина для обрюхачивания (т. е. для подготовки детоубийства), машина для вызывания смеха (причиняющая «столь сильную боль, что в результате возникал сардонический смех, и слушать его было чрезвычайно любопытно»). Существуют машины, вызывающие наслаждение: наиболее продуманная из них — машина князя Франкавильского, самого богатого синьора в Неаполе; та, кто в нее залезает, получает мягкий и гибкий массажер, который, будучи подвижным пружиной, постоянно обрабатывает эту женщину подобно напильнику; каждую четверть часа впрыскивается «в матку избыточное количество какой-то горячей и клейкой жидкости, запах и вязкость которой позволяют принять ее за чистейшую и свежайшую сперму», тогда как в других местах эта машина становится фетишистской, изолирует части тела, чтобы ласкать их, и непрерывно вновь готовит их; наконец, существуют машины, сочетающие две функции: они прибегают к жестоким угрозам, чтобы заставить жертву принять должную позу.

Садовская машина не останавливается на автомате (страсть столетия); вся живая группа задумывается и строится как машина. В каноническом состоянии (например, когда Жюстину принимают в монастыре Сент-Мари-де-Буа) она включает «фундамент», возводимый вокруг основной жертвы (здесь — Жюстины) и заполняемый до тех пор, пока все места ее тела не будут заняты различными партнерами («Давайте накинемся на нее все шестеро»); отправляясь от этой основной архитектуры, определяемой правилом катализа, разворачивается открытый аппарат, места в котором приумножаются, когда к начальной группе присоединяется новый партнер; машина не терпит одиноких людей, никого, кто остается вне ее: оставшейся в одиночестве Доротее Жернанд указывает, как войти в группу («Подлезайте-ка под мою жену»); машина в целом — система уравновешенная («Жюстина поддерживает все, общий вес достается ей одной») и открытая: определяющей ее чертой является сцепление всех частей («Две операции вклиниваются друг в друга, гармонируют друг с другом»); эти части соединяются друг с другом, как будто они знают свои роли наизусть, и как если бы им совершенно не приходилось заниматься поисками импровизации («Все женщины мгновенно выстраиваются в шесть рядов»). Когда живая машина «включается», она может только «ходить», «идти» («Теперь будем работать слаженно»). Заработав, она вздрагивает и тихо шумит конвульсивными движениями участников («Ничто не вызывает похоти, когда видишь конвульсивные движения этой группы, составленной из двадцати одного участника»). Остается только наблюдать, как это делает квалифицированный рабочий, который производит размежевание и

смазку, смыкает ряды, упорядочивает и видоизменяет их и т. д. («Марта проходит по рядам; она хватается за яйца; она следит за тем, чтобы...» и т. д.).

ЦВЕТА

Цвета одежды представляют собой знаки. С одной стороны, возрастные и функциональные группы (женоподобные мальчики (gitons), жокеи, активные любовники, ебари, девицы, девушки хорошего тона, дуэньи и т. д.), с другой — цвета. Отношения между двумя коррелятами, как правило, являются произвольными (немотивированными). Тем не менее, как в языке, производится известная аналогия, пропорциональное или диаграмматическое отношение: цвет возрастает по интенсивности, по блеску, по огненности по мере того, как увеличивается возраст и сладострастие становится более зрелым: маленькие женоподобные мальчики (от семи до двенадцати лет) одеты в серые льняные одежды, как если бы этот бледно-серый цвет представлял блеклость и естественную пассивность их возраста; у более старших (от двенадцати до восемнадцати лет) одежды становятся пурпурными; затем те, кто становится активными любовниками (от девятнадцати до двадцати пяти лет), облачаются в красновато-коричневые фраки; у Жернанда знатные либертены носят алое трико, их головы увенчаны тюрбаном цвета красного пламени.

СЦЕНА, МАШИНЫ, ПИСЬМО

«Какая восхитительная группа!» — восклицает Дюран, глядя на Жюльетту, «занятую» четырьмя ан-

конскими крючниками. Садовская группа зачастую представляет собой живописный или скульптурный объект: дискурс схватывает фигуры разврата не только упорядоченными, «архитектурными», но и, прежде всего, фиксированными, кадрированными, освещенными; он рассматривает их как *живые картины*. Эта форма зрелища мало изучена, вероятно, потому, что никто таких зрелищ больше не устраивает. И все-таки надо ли напоминать, что живая картина длительное время была буржуазным развлечением, аналогичным шараде? Будучи ребенком, автор этих строк — во время благочестивых провинциальных распродаж — неоднократно наблюдал большие живые картины — например, «Спящую красавицу»; он не знал, что эта светская игра обладает такой же фантазматической сущностью, что и садовская картина; понял он это, вероятно, впоследствии, заметив, что фотограмма фильма противопоставляется самому фильму посредством разрыва, который устраивается не через изъятие (обездвиживают и публикуют сцену, взятую из какого-нибудь великого фильма), но, если можно так сказать, через перверсию: живая картина, вопреки внешне тотальному характеру фигурации, представляет собой фетишеподобный объект (обездвиживать, освещать, кадрировать — все равно что *раздроблять*), тогда как фильм, как *не-что функционирующее*, можно уподобить истерической активности (кино состоит не в оживлении образов; оппозиция между фотографией и фильмом не равнозначна оппозиции между фиксированными и подвижными образами; кино состоит не в том, что система представляет фигуры, но в том, что систему *заставляют функционировать*).

И вот, несмотря на преобладание картин, этот рас-

кол существует в садовском тексте и, как представляется, с той же целью. Ведь «группе», которая представляет собой как бы фотограмму разврата, противостоит то тут, то там *подвижная сцена*. Словарь, перед которым ставится задача обозначить это колыхание группы (по правде говоря, преобразующее ее философскую природу), весьма обширен (*исполнять, следовать, видоизменять, нарушаться, расстраиваться*). Как известно, такая «функционирующая» сцена есть не что иное, как бессубъектная машина, потому что в ней присутствует даже автоматический стопор («Минский подошел к сидящему на корточках созданию, потрепал его по ягодцам, укусил их, и *тут же* все женщины выстроились в шесть рядов»). Перед живой картиной — а живая картина есть как раз то, перед чем я нахожусь, — по определению, согласно самой цели жанра, имеется некий зритель, фетишист, перверт (неважно — Сад, рассказчик, персонаж или читатель). Зато в движущейся сцене этот субъект, покидая кресло, галерку, партер, проходит мимо рампы, входит в экран, воплощается во времени, в вариациях и разрывах акта похоти, словом, играет в свою игру: таков переход от представления к труду. (Для Сада существует смешанный жанр, живая картина — для читателя, сцена — для партнеров: этакая гигантская барочная синтагма, представляющая нам в чрезвычайно вероломном эпизоде Нуарсёя с его приспешниками, закутанными в невообразимые меха и заставляющими подпрыгивать от трескучего мороза маленькую Фонтанж, которую они забрасывают разными предметами и секут длинными хлыстами в замерзшем бассейне).

Переходное историческое место, садовское письмо содержит подобное двойное постулирование. То оно

представляет живую картину, соблюдает идентичность классической живописи и классического письма, ставящего перед собой задачу лишь *описывать* то, что уже было изображено и что оно называет «реальным»; оно пользуется этим уже *готовым* референтом, чтобы отобразить его архитектуру (*справа/слева*), цвета, отношения, оттенки, свет, «кисть». То оно выходит за рамки представления, репрезентации: будучи не в силах запечатлеть (увековечить) то, что движется, видоизменяется, нарушается, оно утрачивает способность к описанию и теперь может лишь *ссылаться* на функционирование, давать его родовой шифр: говорить «*сцена работает*» означает уже не описывать, но повествовать. Тем самым мы видим двойственность классического письма: будучи фигуративным, оно может лишь задавать пространственно расположенные объекты и сущности, причем объект искусства (живописный, литературный) является тогда непрерывным возобновлением отношений между этими объектами, т. е. *композиции*; словом, оно не может описывать работу; чтобы стать «модернистским», для этого письма следует изобрести совершенно иную языковую деятельность, нежели описание, и перейти, как того желал Малларме, от живой картины к «сцене» (к «сценографии»).

Когда-то существовала разновидность музыкальных шкатулок, наилучшими специалистами по которым были швейцарские мастера, — «механические картины»: совершенно классические живописные произведения, в которых, однако же, какой-нибудь элемент мог оживать при помощи механики: это были стрелки часов на деревенской колокольне, которые двигались, или фермерша, передвигавшая ногами, или корова, наклонявшая голову, чтобы щи-

пать траву. Это слегка архаическое состояние и есть состояние садовой сцены: это живая картина, где что-то начинает шевелиться; к ней спорадически добавляется движение, зритель примыкает к ней не через проекцию, но посредством вторжения; и тогда эта смесь фигуры и работы становится весьма современной: конечно, театр пытался спустить актеров в зал, но этот прием смехотворен; скорее, следует вообразить противоположное движение: некую большую эротическую картину — продуманную, имеющую композицию, вставленную в оправу, освещенную, где наиболее сладострастные фигуры были бы представлены через саму материальность тел, а вместо того, чтобы один из актеров выпрыгивал в зал, вульгарно провоцируя зрителя, именно зритель выходит на сцену и *присоединяется* к общей позе: «Какая восхитительная группа!» — воскликнула Дюран, создавая тем самым живую картину («Жюльетта и крючники»), но она не преминула добавить, преобразуя картину в производство: «Ну-ка, подруга... давай присоединимся к картине, составив один из ее эпизодов»; совокупность — сцена и картина — будет *написана*, и при этом будет чистым письмом; образ, открытый для вторжения труда: дело в том, что с момента, когда исчезает фигурация, в образ начинает вписываться труд (таково в целом приключение не фигуративной живописи и Текста).

ЯЗЫК И ПРЕСТУПЛЕНИЕ

Вообразим (если это возможно) общество без языка. Вот, например, мужчина совокупляется с женщиной, *a tergo*⁸ и добавляя к своему действию кусок теста. На этом уровне перверсии еще нет. Только

посредством последовательного добавления нескольких имен преступление мало-помалу «*схватывается*», увеличиваясь в объеме и по густоте и достигая наибольшей трансгрессии. Человек зовется *отцом* женщины, которой он обладает и о которой сказано, что она замужем; любовная практика называется постыдным именем, это *содомия*; а кусочек хлеба, причудливо участвующий в этом действии, становится — под именем *гостии* — религиозным символом, отрицание которого представляет собой святотатство. Саду удастся *нагромоздить* языковой монтаж: фраза для него обладает самой функцией обоснования преступления, синтаксис, рафинированный за долгие столетия культуры, становится *элегантным* искусством (в том смысле, в каком в математике говорят об элегантном решении); синтаксис складывает преступление с точностью и проворством: «Чтобы объединить инцест, адюльтер, содомию и святотатство, он имеет свою замужнюю дочь в зад с помощью гостии».

ОМОНИМИЯ

В садовском искусстве жить речь идет не столько о том, чтобы приумножать удовольствия, заставляя их вращаться, составлять из них упоительную карусель (такая стремительная последовательность определяла бы Праздник), сколько о том, чтобы накладывать их друг на друга (такая одновременность определяет то, что можно было бы назвать сибаритством). Так, в «убивании брюхатой женщины» «два удовольствия в одном: это то, что называют *коровой и теленком*». Сложение удовольствий образует дополнительное удовольствие, само удовольствие сло-

жения: в садовской арифметике сумма, в свою очередь, становится единством, добавляющимся к своим составным частям: «Стало быть, разве вы не видите, что то, что вы смеете делать, несет на себе отпечаток сразу двух или трех преступлений..? — Ну что ж! Однако же, мадам, как раз то, что вы мне говорите, поистине поспособствует моему восхитительнейшему облегчению». Это высшее удовольствие, совершенно формальное, так как, по существу, оно является всего лишь математической идеей, представляет собой удовольствие языковое: преступное действие раскладывается по различным именам: «А вот и я, сразу и кровосмеситель, и прелюбодей, и содомит»: сладострастия способствует сама омонимия.

СТРИПТИЗ

У Сада стриптиза нет. Тело обнажают сразу же (разве что с несколькими мальчиками дела обстоят не так, им позволяют «приятно спустить панталоны к низу бедер»). А вот, вероятно, и причина. Стриптиз есть повествование: он разворачивает во времени термины («классемы») кода, являющегося кодом Загадки; с самого начала обещается раскрытие секрета, затем оно замедляется («приостанавливается») и, наконец, сразу же и свершается, и ускользает; будучи повествованием, стриптиз подчиняется логико-временному порядку, это необходимость, продиктованная образующим ее кодом (не обнажать половой орган первым). А вот у Сада нет никакого телесного секрета, который следовало бы найти, но есть лишь практика, которую необходимо осуществить; изобретение, эмоция, сюрприз не рождаются благодаря какому-то секрету, сначала постулированному,

а потом нарушенному, но рождаются посредством «высыпания» некоей комбинаторики, которая ищется «открытым способом», при помощи порядка, каковой является не логическим, но лишь серийным: половой орган (или отсутствие такового) у Сада — не центр, не освященный объект *последнего* замедленного проявления (эпифании); приключение начинается лишь впоследствии, когда тело, сразу же обнаженное, предлагает все свои места, чтобы терзать или занимать их. В качестве повествования, стриптиз имеет ту же структуру, что и Откровение, он входит в западную герменевтику. Сад же — материалист в том, что язык секрета он заменяет языком практики: завершает сцену не разоблачение истины (полового органа), а наслаждение.

ПОРНОГРАММА

Что производит Сад — так это порнограммы. Порнограмма — это не только записанный след некоей эротической практики и даже не только продукт раскрытия этой практики, рассмотренной как грамматика мест и операций; благодаря своего рода новой химии текста порнограмма — это слияние воедино (как будто под воздействием чрезвычайно высокой температуры) дискурса и тела («Вот я совсем голая, — говорит Эжени своим наставникам, — рассуждайте обо мне сколько хотите»), так что в достигнутой точке получается, что письмо есть то, что упорядочивает обмен между Логосом и Эросом, и что возможно говорить об эротике в духе грамматиста и о языке в духе порнографа.

ЯЗЫК ОГЮСТЕНА

Огюстен — это тот молодой, примерно восемнадцатилетний, садовник с восхитительной фигурой, которого либертены из «Будуара» используют как манекена для своего просвещения и как объект для своих удовольствий.

Его социальное место маркировано дважды: прежде всего, крестьянским стилем фраз («Ах! Ну и ну! Прекрасный рот!.. Как это у вас свежо! Будто нюхает розы из нашего сада... Вот видите, сударь, вот какая штука тут получается!..»), стилем, в отношении к которому аристократическое общество вкладывает некоторый снобизм, забавляясь чем-то вроде сельских экзотизмов («Ах! Как мило!.. Мило!..»); затем — и более серьезно — это социальное место маркировано исключением языка, который ему навязывают: в момент, когда Дольмансе готовится читать своим товарищам памфлет «Французы, еще одно усилие, если вы хотите быть республиканцами», Огюстена заставляют выйти: «Выйди, Огюстен: это написано не для тебя; но далеко не уходи; мы позвоним, как только понадобится, чтоб ты возвратился». Это означает, что: 1. мораль перевернута: там, где обычно выпроживают ребенка, чтобы он не услышал непристойностей взрослого, Сад выгоняет объект разврата, чтобы тот не услышал серьезных речей либертена: экран текста загораживается своего рода черным квадратом; 2. дискурс, обосновывающий республиканскую мораль, парадоксальным образом является актом языкового отпадения; народный язык, поначалу приятно терпимый об аристократический, впоследствии попросту исключен из Рассуждения, т. е. из обмена (между Логосом и Эросом); сладостраст-

ная сцена — безудержное смешение тел, но не языков: панический эротизм наталкивается на разделение социолектов⁹; Огюстен образцово репрезентирует этот последний предел, в той мере, в которой этот садовник — не жертва: он — чистый *простолудин*, дарящий свежесть своего тела и языка: он ни в чем не унижен, но всего лишь исключен.

УСЛУЖЛИВОСТЬ ФРАЗЫ

Более всего поразительным в Средние века в девственности Богоматери был подрыв грамматики: то, что Творец сотворил для себя создание, которое зачала девственница, сводилось, в сущности (но не было ли это *последним углублением вопроса?*), к переворачиванию семантических классов: ошеломляли сочетание слов, стопор всех грамматических правил (*in hac verbi copula stupet omnis regula*¹⁰). Саду тоже известно, что совершенство извращенной поэмы неразрывно связано с фразовой моделью, служащей для высказывания. Риторическая симметрия, элегантная краткость, точное балансирование, спаянность актива и пассива, словом — все речевое искусство диаграмматически представляет само искусство сладострастия: «Она получает от пальцев этой милой девушки те же услуги, что ее язык оказывает мне»: парадигма, расширенная самой элегантной из фигур, хиазмом (*получать.../оказывать*), становится условием удовольствия, которое не может существовать без этой тотальной услужливости фразы, без этого — сразу и разумного, и соучаствующего — понимания со стороны синтаксиса.

ПРИВОДИТЬ В ПОРЯДОК

«Принимая во внимание, что для удовольствия в высшей степени предпочтительно, чтобы все проходило упорядоченным образом...» Так говорит не Сад, так говорит Брамс (в уведомлении для дам из Гамбургского хора); но это мог бы быть и Сад («Друзья, — говорит этот монах, — давайте наведем порядок в этих процедурах»; или же: «Один момент — говорит она, вся разгоряченная; — одно мгновение, мои добрые подруги, давайте немного наведем порядок в наших удовольствиях, наслаждаться ими можно, лишь приостановив их», и т. д.).

Порядок необходим для разврата, т. е. для трансгрессии; порядок есть как раз то, что отделяет трансгрессию от пререкания. Это объясняется тем, что пространство разврата является пространством обмена: практика в обмен на удовольствие; «чрезмерности» должны быть рентабельными; стало быть, их следует подчинить своего рода экономии, и экономия эта должна быть плановой. Тем не менее садовский плановик не является ни тираном, ни собственником, ни технократом; у него нет ни малейшего постоянного права на тела партнеров, у него нет никакой особой компетенции; это церемониймейстер, находящийся на временной работе, который не преминет как можно скорее примкнуть к сцене, каковую он только что запрограммировал: он не получает от этого никакого сладострастия, которое превосходило бы сладострастие его соучастников; из удовольствия, которое этот распорядитель недавно организовал собственной речью, он не выносит для себя ничего *помимо самого удовольствия*; он запускает в производство товар-удовольствие, но последний циркулирует, никогда

не отягощаясь прибавочной стоимостью (наслаждением или престижем); его функция весьма аналогична (вот откуда встреча с невинным Брамсом) функции дирижера, который руководит своими компаниями со скрипичного пюпитра (он играет сам), не получая благодаря этому никакого освящения. Кто упорядочивает удовольствие, как правило, является человеческим субъектом; но либертены вполне могут решать, что в таких-то случаях это определяется игрой случая: решение по поводу взаимодействия поз принимается посредством лотереи, сопрягающей такой-то номер с такой-то частью тела жертвы, и каждый вытягивает номер своего удовольствия: случайность предстает тогда в виде неотчужденного порядка; структура удовольствий, необходимая для их функционирования, больше не может быть заподозрена в том, что она что-то обязана какому-то Закону, какому-то субъекту: всякая риторика, а, по существу, и всякая политика, упразднены, однако группа не перестает получать удовольствие от работы механизма, источник которой, переворачиваясь, теряется в той самой игре, какую он и произвел.

ОБМЕН

Мы полагаем, что Повествование (как антропологическая практика) основано на некоем обмене: повествование задается, воспринимается, структурируется *за (или в обмен на)* какую-то вещь, как бы *равную ему по весу*. Но на что? Разумеется, мы прекрасно видим, что в бальзаковском «Сарразине» повествование обменивается на ночь любви, а в «Тысяче и одной ночи» каждая новая история стоит Шехерезаде дня выживания; но происходит это потому,

что в данных случаях обмен представлен в самом повествовании: в повествовании рассказывается о контракте, ставкой которого служит оно само. Именно это дважды происходит у Сада. Прежде всего, постоянной чертой его произведений является то, что автор, персонажи и читатели обменивают рассуждения на сцены: ценой служит философия (т. е. смысл) сладострастия (или наоборот). И затем, в «120 днях», повествование (как в «Тысяче и одной ночи») эквивалентно самой жизни: первая Рассказчица, функция которой, установленная либертенами, состоит как раз в том, чтобы возвышать Историю (Повествование) как освященный объект, ставя ее над собранием (Рассказчица вещает с трона), выставлять повествование как роскошный, чрезвычайно дорогой товар (не организовано ли это бессмысленное путешествие в Силлинг, столь похожее по структуре на инициационные путешествия из народных сказок, чтобы найти там Траву Жизни, Золото Всемогушества, талисман, Сокровище Речи), Дюкло, стало быть, в обмен на большое копрофагическое Повествование (разделенное на 150 анекдотов), которое она торжественно произносит («в весьма легком и очень элегантном дезабилье, со множеством румян и бриллиантов»), получает от господ обещание, «что в случае какого-нибудь бесчинства, каковое могло бы произойти в отношении женщин в ходе путешествий, ее всегда пощадят и всенепременнейшим образом доставят домой в Париж». Впрочем, ничто не говорит в пользу того, что этот торжественный договор будет соблюдаться: чего может *стоить* обещание либертена, если не сладострастия, связанного с его нарушением? Итак, обмен не срабатывает: договор, на котором основано Повествование, формулируется столь

торжественно лишь для того, чтобы с большей гарантией быть нарушенным; будущее знака — измена, в которой этот знак улавливается. К тому же это отступничество возможно и желательно лишь потому, что персонажи притворились, будто торжественно установили обмен, знак, смысл.

ДИКТАНТ

Как *изобрести* удовольствие? Вот техника, которую Жюльетта рекомендует прекрасной графине де Дони:

1. *Аскеза*: лишиться либертенских идей на две недели (при необходимости забавляясь другими вещами).

2. *Диспозиция*: лечь одной в покое, в тишине и в глубочайшей тьме и предаться небольшой поллюции.

3. *Избавление от чувства неудовлетворенности*: все образы, все беспутства, подавляемые в течение периода аскезы, освобождаются в беспорядке, но без исключения: производится их общий смотр: «земля дана вам».

4. *Выбор*: среди этих шествующих картин одна властно навязывает себя и вызывает наслаждение.

5. *Черновик*: надо тут же зажечь свечи и записать сцену в тетрадь (на записные дощечки).

6. *Коррекция*: поспав и «дав отстояться» этому первому черновику, мы начинаем дополнять фантазмами записанный на бумагу набросок, добавляя все, что может оживить образ, слегка изношенный наслаждением, которое он уже принес.

7. *Текст*: сформировать «написанный корпус» образа, вот так сохраненного и увеличенного. Теперь

остается лишь «свершить» этот образ, это преступление, эту страсть.

Тем самым получается, что сцене разврата предшествует формирующая ее сцена письма. Все происходит под диктовку фантазма: это он водит рукой. Реальная сцена (или мнимо реальная, так как она описана лишь для того, чтобы быть завершенной — нам следовало бы сказать «раз-написана» Садам) представляет собой не что иное, как *поэму*, продукт поэтической техники в том виде, как ее могли бы помыслить Гораций или Квинтилиан. Мы находим тут основные элементы классического труда: уединяться, располагать собой, воображать (приглашать Музу в гости), выбирать, давать отстояться, исправлять; различие в том, что в садовском письме коррекция никогда не бывает вычеркиванием, она не кастрирует, но лишь добавляет: такая парадоксальная техника практиковалась очень немногими писателями, среди которых, однако же, Руссо, Стендаль, Бальзак и Пруст. Ту же самую диктовку фантазма мы находим у Игнатия де Лойолы, чьи «Духовные упражнения» отмечены теми же протокольными особенностями (уединение, тьма, воображение, повторение).

Фантазм — это *диктатор* (тот, кто в Средние века имел профессией диктовать письма и распоряжаться искусством *диктамена*, важной разновидностью риторического жанра): все разыгрывается в этой *диктовке*. Диктовка, описанная Жюльеттой, открывает обратный порядок производства текстов: образ как будто бы порождает программу, программа — текст, а текст — практику; но практика эта сама записана, она перелицовывается (для читателя) в программу, в текст, в фантазм: остается лишь надпись, время которой является множественным: фан-

тазм *возвещает* воспоминание, письмо — не анамнез, а катамнез. И таков смысл всякого диктанта: это глупое упражнение, воспринятое в идеологической шелухе (потому что функция его — способствовать овладению орфографией, первоклассной грамотностью, если такая бывает), это неблагодарное воспоминание детства несет в себе и яркий след какого-то предшествующего текста, который оно заставляет *воспринимать*, возвращая тем самым в нашу повседневную жизнь фрагменты языка и открывая реальность бесконечному количеству текстов: что такое та «весна», которую мы на самом деле с нетерпением ждем (и большую часть времени с разочарованием) к середине апреля, лелея при этом желания уехать в сельскую местность и приступая к покупке новой одежды, — если не «Весна» Жана Экара, которую нам когда-то диктовали в школе? Исток весны — не вращение земного шара по эллипсу, а диктант, т. е. ложный исток. Когда монах Сильвестр заставляет Аврору и Жюстину ругаться и мучить его, пока он готовится убить собственную дочь, он обязывает их *заранее* описывать в проклятиях и упреках убийство, которое он собирается совершить: Аврора и Жюстина «черпают свой текст в преступлении, которое злодей собирается совершить»: Сильвестр, выдающийся переписчик, знает, что время письма *вращается* (подобно спирали).

ЦЕПЬ

Садические отношения (между двумя либертенами) суть отношения не взаимности, но реванша (Лакан): реванш — это простая *очередность*, комбинаторное движение: «Теперь я жертва момента, мой прекрас-

ный ангел, а вскоре стану преследовательницей...» Это соскальзывание (от признания к простому использованию) гарантирует имморальность человеческих отношений (либертены любезны, но, кроме того, они убивают друг друга): связь не двойная, но множественная; речь идет даже не о том, что могут прерываться дружеские отношения, если таковые завязываются; дружба «работает» (Жюльетта, Олимпия, Клервиль, Дюран), но дело в том, что всякая эротическая связь стремится ускользнуть от многоамной формулы: когда это возможно, *чету* заменяет *цепь* (которую болонские монахины практикуют под именем *четок*). Смысл цепи — полагать бесконечность эротического языка (разве сама фраза — не цепь?), разбивать зеркало высказывания, делать так, чтобы удовольствие не возвращалось туда, откуда оно ушло; расточать обмен, разрывая связь между партнерами; не воздавать тому, кто вам дарит; дарить тому, кто вам не воздаст; перемещать причину, исток *в другое место*; делать так, чтобы один завершал жест, начатый другим: поскольку всякая цепь является открытой, насыщение бывает лишь временным, не производится ничего внутреннего, ничего *интериорного*.

ГРАММАТИКА

Если я говорю, что у Сада существует эротическая грамматика (порнограмматика) — с ее эротемами и правилами сочетаемости — это не значит, что у меня есть какое-то право грамматика на садовский текст (на самом деле, кто изобличит *воображаемое* наших лингвистов?). Я имею в виду лишь то, что ритуалу Сада (структуре, которую сам Сад называл *сценой*)

должен отвечать (но не соответствовать) другой ритуал удовольствия, являющийся работой чтения, чтением за работой: работа возникает потому, что отношения между двумя текстами — отношения не просто отчета; моей рукой водит не истина, но игра, истина игры. Мы сказали, что метаязыка не существует, или, скорее, существуют одни лишь метаязыки: *язык надстраивается над языком*, что напоминает слоеное тесто без начинки, или, точнее говоря, дело в том, что ни один язык не превосходит другой, как при игре в ладшки.

БЕЗМОЛВИЕ

Если не считать криков жертв, если не считать ругательств (те и другие способствуют действенности ритуала), то вся сцена разврата погружена в глубокое безмолвие. На большом рауте, организованном Обществом Друзей Преступления, «можно было услышать, как пролетает муха». Это безмолвие — молчание машины разврата, столь хорошо смазанной, доведенной до такой легкости в обращении, что слышны только редкие вздохи да постанывания; но, прежде всего, подобное самодостаточной сдержанности великих аскез (дзен-буддизма) создание очищенного пространства звуков свидетельствует о контроле над телами, об овладении мимикой, об упорядоченности сцены; словом, это героическая, аристократическая доблесть, *добродетель*: «Собравшиеся сектанты Венеры не желали смущать свои мистерии никакими из тех отвратительных голошений, которые годятся только для педантизма и глупости»: садовская оргия безмолвна именно *для того, чтобы не походить* на шоу мелкобуржуазного эротизма.

НИЗ СТРАНИЦЫ

Сен-Флоран, один из преследователей Жюстины, уже тем самым де-юре является уважаемым либертенном, соответствуя возвышенным описаниям, какие Сад дает героям Зла. Однако же, поведав нам в одном примечании, что Сен-Флоран реально существовал в Лионе, Сад в одном примечании с большим негодованием добавляет, что это был омерзительный монстр. Точно так же список преступлений, развратных деяний, бесчинств Пап служит для дискредитации религии, но если тот же список прочесть, если можно так выразиться, в должном месте, то это будет список великих либертенов, которыми Сад должен восхищаться. Дело в том, что две инстанции, инстанции реального и инстанции дискурса, никогда не объединяются: никакая диалектика их не связывает, не наделяет общим (здравым) артикулированным смыслом, и как раз поэтому в случае с Сен-Флораном «реальное» выражается *на другом уровне страницы*, в примечании, образующем как бы хлам (в случае с Папами список типографским способом отделяется от истории как неуместное дополнение, приложение). Текст и есть сама эта купюра; Текст нельзя назвать нереалистичным, из стыда он не забывает о референте, который мог бы помешать его лжи; он вырезает, но не отсекает; он свершается, бросая вызов логике: животрепещущее противоречие.

РИТУАЛ

Это не Закон. Скорее, протокол. Самый разнузданный из писателей желает Церемонии, Празднества, Обряда, Рассуждения. В садовской сцене всегда есть

кто-то «распоряжающийся облегчениями, предписывающий перемещения и председательствующий при всем порядке оргий»; есть кто-то («кто-то» — и не более того), кто составляет программу, намечает перспективу (распорядитель и вычислитель). Это противоположность печальной оргии, где каждый хочет сохранить свою свободу, немедленно исполнить свои желания. Обряд, пришедший *«из другого места»*, но не от *личности*, навязывается здесь наслаждению. Похоже, именно это отделяет садовский текст от других трансгрессий (например, от воображаемого путешествия под воздействием наркотиков). Будучи комбинаторной, садовская эротика не является ни чувственной, ни мистической. Дифракция субъекта заменяет его распад.

ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ

Французская добротность разночинских имен: Фуколе (мазохист, председатель Счетной Палаты), Гаро, Рибер, Верноль, Можен (попрошайки), Латур (слуга), Марианна Лавернь, Мариэтта Борелли, Марианнетта Ложье, Роза Кост, Жанна Нику (марсельские проститутки).

Прямота фамилий и прозвищ: Ломай-Зад [Бриз-Кю] (у него «крученный хер»), Торчи-к-Небу [Банд-О-Сьель], Клервиль¹¹ (ясная воля наиболее несговорчивой из либертинок выражается в самой пронзительной из гласных¹²; ее имя имеет тот же смысл, что и режим ее питания: белое мясо домашней птицы, вода со льдом, лимоном и апельсиновым цветом).

Красота естественных имен: вот генеалогия Сада: Бертранда де Баньоль, Эмессанда де Сальв, Ростен де Морьер, Бернар д'Анsezюн, Верден де Тран-

теливр, Бартелеми д'Оппед, Сибилла де Жарант, Диана де Симьян; Юг, Раймонда, Ожьер, Гийометта, Одриве, Эглин. — Солдаты из форта Миолан, где был заточен Сад: Ла Вьоланс¹³, Л'Аллегресс¹⁴.

Чрезвычайное, любовное, деликатное и непосредственное внимание к самодостаточному означающему: к имени собственному. Сад пишет в своих заметках: «Зиза, милое в употреблении имя», «Алаира, милое в обращении имя», «Мазелин, милое имя для мужчины».

КРАЖИ, ПРОСТИТУЦИЯ

Обворовывать богатого, принуждать бедного prostituировать — вот разумные, эмпирические, банальные операции: они совершенно не могут привести к трансгрессиям. Трансгрессия получается при *переворачивании* преступлений: преступление касается лишь формы, а парадокс — самая чистая из форм: стало быть, надо обворовать бедного и заставить prostituировать богатого; Верней соглашается заняться содомским грехом с Доротеей д'Эстерваль лишь при условии, что она потребует от него много денег: «Говорят, вы богаты, сударыня? Ну что ж, в таком случае надо, чтобы я заплатил вам; если бы вы были бедны, я бы вас обокрал».

ЗАШИВАНИЕ

Среди всевозможных попыток, воображаемых Садам (монотонный и не столь ужасающий список: чаще всего он относится к сфере бойни, т. е. абстракции), смущает одна-единственная: та, что состоит в зашивании влагалища или ануса жертвы (в «Будуаре», в

оргии у Кардовиля, и в «120 днях»). Почему? Потому что, на первый взгляд, зашивание мешает кастрации: как зашивание (всегда представляющее собой перешивание, изготовление, починку) может быть равносильным *калечению, ампутации, отрезанию*, созданию пустого места?

В сущности, сама инверсия полов, или, скорее, *половых органов*, регулируя садовскую экономию, влечет за собой переворачивание кастрации: там, где *это* есть, *это* надо убрать; но там, где *этого* нет — чтобы лелеять наслаждение, остающееся триумфально привязанным к этой нехватке, остается лишь наказать это место за пустоту, остается отрицать эту пустоту, не заполняя, а заграждая, зашивая ее. Зашивание представляет собой вторичную кастрацию, производимую при отсутствии пениса: по правде говоря, это наиболее злобная из кастраций, ведь она уводит тело в преддверие рая, где господствует бесполость. Защить означает, в конечном счете, переделать мир без покрова, отправить божественным образом раздробленное тело — раздробленность которого служит источником всего наслаждения у Сада — в отверженность тела гладкого и сплошного.

КРАСНАЯ НИТЬ

Гарантированный способ создать ужас — метонимия, орудие пострашнее пытки (отсюда важность для садовской мебели низеньких столиков, на которых аксесуары пытки *дожидаются* жертв). Чтобы защитить жертву, пользовались «большой иглой, в ушко которой продета толстая воцеленная красная нить». Чем дальше простирается синекдоха, тем больше инструмент детализируется по своим мелким элемен-

там (цвет, воск), тем больше растет и запечатлевается ужас (если бы нам рассказали о *фактуре* нити, то это стало бы нестерпимым); ужас здесь углубляется своеобразным щадящим спокойствием, когда мало примечательный материал для зашивания остается присутствовать в орудии пытки.

ГОЛОВНОЕ ЖЕЛАНИЕ

У Сада мужчины-самцы (ебари, педерасты (*drauques*), лакеи, геркулесы) имеют совершенно второстепенное амплуа: не будучи ни жертвами, ни либертенами, они не достигают до языка (о них говорят очень мало, как раз из-за отнесения к соответствующему разряду) и почти не достигают до тела (сводящегося к количеству «разов», на которое они способны, и к емкостям спермы, которые они наполняют): мифологии мужественности нет. Именно дух придает ценность полу. Дух — это сразу и *кипение в голове* («Я вижу, как сперма сочится из его глаз»), и гарантия рентабельности, так как дух, ум повелевает, изобретает, облагораживает: «Милая моя, — говорю я ей, — ведь правда, что чем больше у нас ума, тем лучше мы наслаждаемся негой сладострастия?»

САДИЗМ

Садизм можно считать лишь грубым (вульгарным) *содержанием* садовского текста.

ПРИНЦИП ИЗЫСКАННОСТИ

Когда маркиза де Сад попросила мужа-узника передать ей его грязное белье (зная маркизу, мы скажем:

для какой иной цели, если не постирать?), Сад притворился, будто усматривает здесь совершенно иной, чисто садовский мотив: «Прелестное создание, вы хотите мое грязное белье, мое старое белье? А знаете ли вы, что оно — само олицетворение изысканности? Вы увидите, как я чувствую цену вещей. Послушайте, ангел мой, я страстно желаю удовлетворить вас за это, ибо вы знаете, что я уважаю вкусы и фантазии: сколь бы причудливыми они ни были, я нахожу их всех достойными уважения и потому, что мы им не хозяева, и потому, что самая диковинная и несуразная фантазия при должном анализе всегда восходит к принципу изысканности».

Разумеется, Сада можно читать, видя повсюду замысел насилия; но мы можем читать его (а это то, что он рекомендует нам) *сообразно принципу изысканности*. Садовская изысканность — не классовый продукт, не атрибут цивилизации и не культурный стиль. Это способность к анализу и возможность наслаждения: анализ и наслаждение объединяются ради невиданной в наших обществах экзальтации, которая тем самым, однако же, составляет наиболее чудовищную из утопий. Что касается насилия, оно следует коду, изношенному за тысячелетия истории человечества; а отвечать насилием на насилие означает пользоваться тем же кодом. Один лишь постулированный Садом *принцип изысканности* может образовать (когда изменятся устои Истории) абсолютно новый язык, неслыханную мутацию, призванную подорвать (не инвертировать, но, скорее, фрагментировать, плюрализировать, распылить) сам смысл наслаждения.

ЖИЗНИ

ЖИЗНЬ САДА

1. Вот этимологическая цепочка: *Sade, Sado, Sad-one, Sazo, Sauza* (деревня Саз). В этой родословной в который уже раз утрачена дурная буква¹. Чтобы образовать проклятое имя посредством ослепительной формулы (потому что этому имени удалось породить имя нарицательное), зеброобразное и хлещущее Z потерялось в пути, уступив место наиболее кроткому из зубных согласных².

2. Тот, кто живет сегодня в Сен-Жермен-де-Пре, должен вспомнить, что он обитает в вырожденном садовском пространстве. Сад родился в одной из комнат отеля де Конде, т. е. где-то между улицей Мсьеле-Пренс и улицей Конде; крестили его в церкви святого Сульпиция; в 1777 г., согласно королевскому указу о заточении без суда и следствия, в отеле де Данмарк на улице Жакоб (та самая улица, где издается эта книга) Сад был арестован, оттуда его препроводили в Венсеннский замок.

3. Весной 1779 г., когда Сад находился в заключении в Венсенне, ему написали, что сад Ла Кост пышно расцвел: вишни в цвету, яблони и груши, хмель, виноград, не говоря уже о кипарисах и дубах: все цвело. Ла Кост был для Сада многозначительным местом, можно сказать — всем; прежде всего, это местность в Провансе, место истоков, место Возвращения (всю первую часть жизни Сад, хотя и в бегах, будущи разыскиваемым, непрерывно туда *возвращался*, пренебрегая какой бы то ни было осторожностью); а затем: пространство автаркии, небольшое, но полно-

ЖИЗНЬ САДА

ценное общество, где он был хозяином; единственный источник его доходов, место занятий (там у него была библиотека), место театра (там давали комедии) и место разврата (Сад приводил туда слуг, молоденьких крестьянок, юных секретарей — для сепансов, на которых присутствовала и маркиза). Итак, если Сад непрерывно, после бурных и долгих поездок возвращался в Ла Кост, то влек его туда не прекрасный порыв облагородиться в сельской местности, который заставляет гангстера из «Асфальтовых джунглей»³ приходить умирать к воротам родной фермы; как всегда, это диктовалось множественным и, вероятно, противоречивым смыслом, определяемым сразу несколькими факторами.

4. В пасхальное воскресенье 1768 года, в 9 часов утра на площади Виктуар, подходя к нищенке Розе Келлер (которую он высечет спустя несколько часов в своем доме в Аркюзе), молодой Сад (ему двадцать восемь лет) одет в серый редингот, он несет трость, охотничий нож — и у него белая муфта. (Таким образом, во время, когда не существовало фотографий для удостоверений личности, весьма парадоксально, что именно в донесении полиции, задача которого — описать костюм подозреваемого, прорывается означющее: эта восхитительная белая муфта, предмет, занесенный туда, вероятно, для того, чтобы удовлетворить *принципу изысканности*, который как будто бы всегда главенствует в садической деятельности маркиза — но не обязательно в таковой деятельности садистов.)

5. Сад любит театральные костюмы (формы, *творящие* роль); он надевает их в обыденной жизни. Что-

бы высечь Розу Келлер, он переодевается в укротителя лошадей (жилет без рукавов на голое туловище; платок вокруг головы, похожий на тот, какие носят молодые японские повара, быстро разделяющие живых угрей); впоследствии он предпишет своей жене траурный костюм, который она должна будет носить, чтобы посещать несчастного мужа-узника: домашнее платье такого цвета, что темнее не бывает; закрытая грудь, «большой, очень большой чепец без какой бы то ни было прически под ним, кроме гладко расчесанных волос; шиньон и никаких кос».

6. *Щадящий* садизм: в Марселе Сад захотел, чтобы Марианна Лаверн высекла его многохвостой пергаментной плеткой, снабженной изогнутыми булавами. Поскольку у девушки не хватило смелости воспользоваться таким исключительно функциональным объектом (напоминающим хирургический инструмент), Сад велел, чтобы служанка купила *вересковую метлу*; этот предмет оказался Марианне более знакомым; она больше не робела и била маркиза метлой по задку.

7. Президентша де Монтрёй несет объективную ответственность за преследования, мишенью которых ее зять был всю первую половину своей жизни (возможно, она его любила? Кто-то как-то сказал маркизе, что президентша «любила г-на де Сада до безумия»). И все-таки от президентши остается впечатление постоянного страха: страха перед скандалом, перед неприятностью. Сад предстает как торжествующая и неудобная жертва; этакий *enfant terrible*, он непрерывно «дразнит» (дразнящие шалости — садическая страсть) своих уважаемых и конформист-

ски настроенных родственников; повсюду, где он бывает, он провоцирует продиктованную страхом разъяренность стражей порядка: всех ответственных за его заточение в форте Миолан (сардинского короля, министра, посла, губернатора) неотступно преследует мысль о его возможных побегах — которые, естественно, и случаются. Пары, которые он составляет с собственными преследователями, — явление эстетическое: это исполненное злорадства зрелище резвого и элегантного животного, сразу и неотступно терзаемого, и изобретательного, подвижного и цепкого, которое непрерывно спасается бегством и непрерывно возвращается в одну и ту же точку своего пространства, тогда как большие и туго соображающие, боязливые и помпезные манекены пытаются просто-напросто *содержать* его (не *наказывать*: это произойдет лишь впоследствии).

8. Достаточно прочесть биографию маркиза после его произведений, чтобы убедиться, что кое-что из своих произведений он перенес в собственную жизнь — а не наоборот, во что хотело бы заставить нас верить мнимо научное литературоведение. «Скандалы» жизни Сада — это не «модели» аналогичных ситуаций, какие мы находим у него в романах. Реальные и придуманные сцены не находятся в отношении филиации; все они — всего лишь параллельные дубликации, более или менее сильные (сильнее в творчестве, чем в жизни), некоей *отсутствующей, наполненной фигурами*, но неартикулированной сцены, местом фигурации и артикуляции которой может быть лишь письмо: творчество и жизнь Сада пересекают эту сферу письма на равных.

9. Возвращаясь из Италии во Францию, Сад отправил из Неаполя в Ла Кост два больших ящика: второй, весящий шесть центнеров, плывет на тартане «Любезная Мария»; он содержит: «куски мрамора, камни, вазу или амфору для хранения греческих вин, пропитанных коралловым корнем, античные светильники, сосуды для благовоний — всё в духе греков и римлян, медали, идолов, необработанные камни и камни, обточенные извержением Везувия, прекрасную погребальную урну в целости и сохранности, этрусские вазы, резной кусок змеевика, кусок селитры сольфатары⁴, семь губок, коллекцию раковин, статуэтку маленького гермафродита и вазу для цветов... мраморную тарелку, украшенную всевозможными превосходно имитируемыми плодами, два шкафчика с везувийским мрамором, bouquetini или сарацинскую чашку, нож в неаполитанском стиле, ремни для связывания собак в упряжки, эстампы... книги: трактат о существовании Бога «Доказательства истинности религии»... альманах спектаклей, «Отвергнутую десятину», военный альманах, «Галантную саксонку», письма маркизы Помпадур... словарь рифм» (процитировано Lély, I, p. 568). Этот перечень товаров во всех отношениях достоин Буvara и Пекюше: нескольких эллипсисов, нескольких асиндетонов достаточно, чтобы прочесть здесь браваурный отрывок из Флобера. И все-таки этот список составлен не маркизом, хотя коллекцию составил он, и ее культурная разношерстность мчится впереди самой культуры, высмеивая культуру. Здесь два доказательства: того, что Сад был способен к барочной энергии, и того, что энергию письма он вкладывал в сами свои поступки.

10. У Сада было несколько молодых секретарей (Рейанн, младший Малатье или Ламалатье, Роллан, Лефевр, которого он ревновал и портрет которого проткнул перочинным ножиком), они составляют часть садовской игры в том, что служат ему и в делах письма, и в разврате.

11. Череда арестов Сада началась в 1763 г. (ему было двадцать три года) и закончилась вместе с его смертью в 1814 г. Это почти непрерывное содержание под стражей захватывает все последние годы Старого Режима, революционный кризис и Империю, словом, оно попадает и в грандиозные перемены, осуществленные Францией эпохи модерна. Поэтому легко обвинять — помимо весьма несходных режимов, заточавших маркиза, — некую высшую сущность, неизменную суть репрессий (правительство или государство), которая увидела в Саде симметричную сущность Имморализма и Подрыва: Сад был образцовым героем вечного конфликта: не столь слепые (впрочем, разве они не были буржуа?), Мишле и Гюго не без успеха могли прославлять в нем судьбу мученика Свободы. Против этого несложного образа следует напомнить, что аресты Сада были *историческими*, что они обрели смысл благодаря творящейся истории, и поскольку эта История была как раз историей общественных перемен, у заточения Сада имелись, по крайней мере, две последовательных и различных детерминации и, используя родовые понятия, две тюрьмы. Первая (Венсенн, Бастилия, вплоть до освобождения Сада в начале революции) не была связана с фактом правосудия. Хотя Сад и был осужден и приговорен к смерти парламентом Экса за содомию (марсельское дело), все-таки ес-

ли он был арестован в 1777 г. на улице Жакоб после годов побегов и более или менее тайных возвращений в Ла Кост, то произошло это под воздействием *письма об аресте без суда и следствия* (король написал его по ходатайству президентши де Монтрёй); когда обвинение в содомии было снято, а приговор подвергнут кассации, Сад все же вернулся в тюрьму, так как письмо об аресте продолжало действовать независимо от кассации; если же он был освобожден, то причина здесь в том, что Учредительное Собрание отменило в 1790 г. письма об аресте без суда и следствия; стало быть, легко понять, что первая тюрьма Сада не имела никакого уголовного и даже морального значения; смысл этого заключения был, по существу, в том, чтобы сохранить честь семьи Сад-Монтрёй от выходок маркиза; в Саде различали либертенски настроенного индивида, которого следовало «содержать», и семейную сущность, которую спасали; контекст этого первого заточения является феодальным: главенствует здесь родовитость, а не нравы; король, раздатчик писем об аресте без суда и следствия, представляет собой здесь лишь передаточное звено *дворянства*. — Совершенно иной была вторая тюрьма Сада (с 1801 г. до смерти: Сент-Пелажи, Бисетр и Шарантон); Семья исчезла, властвует буржуазное Государство, именно оно (а уже не осмотнительная теща) отправляет Сада в заточение (впрочем, приговоров было не больше, чем в первый раз) за написание нечестивых книг. Устанавливается смешение (при котором мы до сих пор живем) морали и политики. Это началось с революционного Трибунала (всегда фатальные санкции которого известны), который причислял к врагам народа «индивидов, стремящихся развращать нравы»;

это продолжилось в якобинском дискурсе («Он похвывается, — говорят о Саде, арестованном по подозрению, что поддерживает товарищеские отношения с секцией Пик, — тем, что был заточен в Бастилию при Старом Режиме за то, что выставял напоказ свой патриотизм, а ведь он, безусловно, подвергся бы другому назидательному наказанию, если бы не принадлежал к дворянской касте»; иными словами, буржуазное равенство *уже* задним числом превратило его в аморального преступника; затем в дискурсе республиканском («Жюстина», — писал в 1799 г. один журналист, — является столь же опасным сочинением, как и роялистский журнал под названием «Несессер», потому что если смелость основывает республики, то благие нравы их сохраняют; упадок благих нравов всегда влечет за собой падение империй»); и, наконец, в буржуазном дискурсе (Руайе-Коллар, Жюль Жанен и т. д.). Вторая тюрьма Сада (в которой он все еще сидит, потому что его книг нет в свободной продаже) — уже не дело защиты семьи, но дело всего государственного аппарата (правосудие, образование, печать, критика), который при дряхлении Церкви цензурирует нравы и регулирует производство литературной продукции. Первый арест Сада был сегрегативным (циничным); второй — уголовным, моральным (и продолжается); первый был основан на практике, второй — на идеологии; доказательство этому — в том, что для того, чтобы заточить Сада, понадобилось вторично мобилизовать философию субъекта, целиком основанную на норме и отклонении: за то, что Сад написал свои книги, он был заточен как безумец.

12. В некоторых из писем, полученных или напи-

санных Садам в Венсенне и Бастилии, он встречается или вставляет зашифрованные высказывания, которые называет *сигналами*. Эти сигналы служат ему, чтобы воображать, или даже читать (если предполагается, что, будучи вставленными в письма его корреспондентом намеренно, они ускользнули от цензуры) количество дней, отделяющих его от визита жены, от разрешения на прогулку или освобождения; эти сигналы, скорее, приносят вред («Против меня применяется система шифров...»). Шифровая и цифровая мания прочитывается на нескольких уровнях; прежде всего, это уровень невротических подсчетов: в своих романах Сад неустанно проводит бухгалтерию: классы субъектов, оргазмы, жертвы; и особенно — подобно Игнатию де Лойоле — из-за рецидивов чистой навязчивости он подсчитывает то, что сам забыл, а также собственные ошибки в исчислениях; кроме того, поскольку цифровые шифры сбивают с толку рациональность (скажем, скорее, что они применяются, чтобы сбивать ее с толку), они способны обуславливать сюрреалистические потрясения: «18-го, в 9 часов, часы прозвонили 26 раз», — отмечает Сад в своем Дневнике; наконец, цифровые шифры представляют собой триумфальный путь доступа к означаемому (здесь — в виде игры слов): «Намедни — так как вам понадобился 24, был послан крючник, чтобы заменить г-на Ле Нуара [это был лейтенант полиции], а чтобы я написал г-ну Ле Нуару, *пришел* 4; и вот 24». Шифровка — начало письма, его постановка в освобождающую позицию: эта связь как будто бы совершенно не учитывалась в теории идеографии, если верить актуальным трудам Ж.-Л. Шефера об иероглифах и клинописи: фоновая теория языка (Якобсон) несправедли-

во отдаляет лингвиста от письма; исчисление могло бы его к письму приблизить.

13. У Сада была одна фобия: море. Что дадут прочесть детям в школах: стихотворение Бодлера («Свободный человек всегда лелеет море...») или признание Сада («Я всегда ужасно боялся моря и презирал его...»)?

14. Один из основных преследователей Сада, лейтенант полиции Сартин, страдал от психопатологической страсти, которая в *справедливом* обществе (выравнивая счет) обрекла бы его к заточению на тех же основаниях, что и его жертву: это был фетишист париков: «его библиотека вмещала в себя всевозможные разновидности париков всех размеров; он напояливал их согласно обстоятельствам»; среди прочих имелся парик для любовных свиданий (с пятью небольшими развевающимися буклями) и парик для допроса преступников, своего рода головной убор со змеями, который называли *неумолимым* (Lély, II, 90). Если нам известно фаллическое значение косы, то можно вообразить, насколько Саду хотелось обрезать накладные волосы ненавистного блюстителя порядка.

15. В социальной игре своего времени, дважды осложненной, потому что — редкость во всей истории — Сад был сразу и синхроничен, и диахроничен, выводя на сцену (очевидно, неподвижную) картину классов при Старом Режиме и изменения в этих классах, маркиз отличается чрезвычайной мобильностью: это подлинный социальный *джокер*, способный занимать какую угодно клеточку системы клас-

сов; торжествующий сеньор в Ла Косте, он, с другой стороны, позволяет одному буржуа заменить себя в качестве поклонника барышни Коле, этот буржуа был сборщиком побочных доходов и подарил актрисе великолепный султан (туалетный столик); впоследствии, будучи членом секции Пик, Сад принимает облик общественно нейтрального литератора, драматурга; будучи вычеркнутым из списка эмигрантов, а впоследствии — из-за путаницы в именах — всегда в нем фигурируя, он может играть, в зависимости от разнообразных моментов Истории (или, по меньшей мере, так делает вместо него его семья), в эту рулетку социальной принадлежности. Он чтит социологическое понятие социальной *мобильности*, но в игровом смысле: он то поднимается, то опускается по социальной лестнице подобно батискафу⁵; это — *отражение*, однако, не переставая ссылаться здесь на социально-экономическое значение данного термина, Сад превращает это отражение не в подражание и не в продукт какой-то детерминации, но в *непринужденную* игру с зеркалом. В такой карусели ролей фиксировано одно: манеры, образ жизни, которые постоянно были аристократическими.

16. Сад очень любил собак — спаниелей и легавых; у него были такие собаки в Миолане, он просил, чтобы ему дали их в Венсенне. В силу какого морального (или — что хуже — мужского) закона величайший из подрывов может исключать небольшую привязанность, привязанность к животным?

17. В 1785 г. в Венсенне пенитенциарная администрация отказалась передать узнику «Исповедь» Руссо. Сад комментирует: «Они оказывают мне мно-

го чести, считая, что автор-деист мог бы быть для меня дурной книгой; я бы хотел остаться при своей просьбе... Знайте же, что точка зрения, коей мы придерживаемся, делает вещь хорошей или дурной, а не вещь сама по себе... Исходите из этого, господа, и имейте здравый смысл уразуметь, посылая мне книгу, какую я у вас прошу, что Руссо может быть опасным автором для тупых ханжей вроде вас и что это превосходная книга для меня. Жан-Жак для меня то же, что для вас какое-нибудь „Подражание Иисусу Христу“...» Цензура отвратительна на двух уровнях: потому что она репрессивна и потому что она глупа; выходит, у нас всегда возникает противоречивое желание и бороться с ней, и преподать ей урок.

18. Сад, внезапно переведенный из Венсенна в Бастилию, превращает это прямо-таки в историю, потому что ему не позволили взять *его большую подушку*, без которой он не может спать, так как голову ему надо класть чрезвычайно высоко: «Ах, варвары!»

19. Страстью маркиза де Сада на протяжении всей его жизни была никоим образом не эротика (эротика — нечто совсем иное, нежели страсть); это был театр: связи молодости с многочисленными барышнями из Опера, полугодовой ангажемент актера Бурдэ в Ла Косте; а во время мучений — одна-единственная мысль: поставить собственные пьесы в театре; едва выйдя из тюрьмы (1790), Сад адресует множество обращений к французским актерам; и наконец, как известно, театр в Шарантоне.

20. Множественность ролей, которую Сад прекрасно осознавал и встречал с улыбкой: в 1793 г. граж-

данину Саду предложили выступить в роли присяжного-обвинителя в преступлении, подлежащем ведению обычного права (дело о фальшивых ассигнациях): это — двойное слушание садовского текста (жизнь Сада образует его часть): защитник и уголовный судья объединились в одном и том же субъекте подобно тому, как сосюровские анаграммы вписываются в ведический текст (но что остается от субъекта, который с радостью соглашается на двойное вписывание?).

21. *Философия в коридоре*: будучи заключенным в Сент-Пелажи (ему шестьдесят три года), Сад, как говорят, использовал «все средства, какие подсказывало ему воображение... чтобы соблазнять и совращать молодых людей (удовлетворять похоть, ошарашивая юношей), которых несчастные обстоятельства заточили в Сент-Пелажи, а случай поместил в тот же коридор, что и его».

22. Всякое содержание под стражей представляет собой систему; стало быть, в рамках этой системы происходит ожесточенная борьба, но не для того, чтобы освободиться от нее (это было не во власти Сада), но для того, чтобы ослабить принуждение. Узник на протяжении около двадцати пяти лет жизни, Сад в тюрьме фиксировал внимание на двух вещах: прогулке и письме; правители и министры непрерывно то делали ему в этом уступки, то отказывались от них, как с погремушкой для ребенка. Потребность и желание прогулки понятны без комментариев (хотя Сад всегда связывал лишение прогулки с одной и той же символикой, символикой ожирения). Всем известно, что запрещение писать равносильно книжной

цензуре; но самое печальное здесь — то, что письмо подавляется *в его материальности*; Саду запрещают «всякое пользование карандашом, чернилами, пером и бумагой». Цензуре подвергаются рука, мускулы, кровь и пальцы, выводящие слово, держась за перо. Кастрация оказывается сплошной, сперма письма уже не может истекать; арест ведет к воздержанию; без прогулки и без пера, Сад *толстеет*, становится евнухом.

1. Фурье: *приказчик в лавочке* («Это приказчик из лавочки, который собирается перемешать политические и моральные библиотеки; это постыдный плод античного и современного шарлатанства»). Его родственники занимались в Безансоне торговлей сукнами и ароматическими пряностями; *торговля* возвращает его, *ароматическое вещество* вызывает приязнь в форме «тонкого тела», *аромаля*, который (среди прочих) надушит моря; кажется, при дворе марокканского короля был директор Службы Королевских эссенций; если отвлечься от монархии и от директора, то такой титул восхитил бы Фурье.

2. Фурье был современником двух величайших событий в Истории современности: Революции и Империи. Однако же в произведениях этого социально-го философа не отыскать и следа этих двух землетрясений; Наполеон — всего-навсего тот, кто попытался овладеть внутренним транспортом, так называемыми *гужевыми перевозками* (roulage), относящимися к Переходной эпохе в материальной жизни (Переходная эпоха в политике символизируется *маклерством* (courtage)).

3. Фурье восхищается: островом Сите и его садами, удовольствиями Пале-Рояль. Греза о *блестящем* переходит в его произведения: чувственный блеск, блеск пищи и любви: это блестящее (brillant) уже содержится благодаря игре слов в имени его родственника, в компании которого он путешествовал и, наверное, открыл для себя парижские мирлитоны (пирожки с ароматическими травами): Брийя-Саварен¹.

4. Фурье ненавидит старые города, например Руан.

5. В Лионе Фурье изучал коммерцию; его разорило крушение одного судна в Ливорно (прибрежная торговля в Гармонии: корабли, груженные ранетом и лимонами, обмен зерна на сахар).

6. Фурье пережил Террор исключительно «ценой многократно повторявшейся лжи»; с другой стороны, он восхвалял Наполеона за «соответствие обычаям и нравам 1808 г., которые требовали от всякого произведения воскурений фимиама перед Императором».

7. Интертексты: Клод де Сен-Мартен, Сенанкур, Ретиф де ла Бретон, Дидро, Руссо, Кеплер, Ньютон.

8. Фурье пережил *грубые отказы*: разоренный, он занимался второстепенными делами, приносящими мало средств; занимаясь писательским трудом, вел прихлебательский образ жизни, длительное время ютясь у родственников и друзей, в Бюже и Юра.

9. Его познания: математические и экспериментальные науки: музыка, география, астрономия.

10. Его старость: он окружает себя кошками и цветами.

11. Консьержка находит его мертвым, в рединготе, на коленях среди горшков с цветами.

12. Фурье читал Сада.

ПРИМЕЧАНИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

1. От французского слова «insistance» — настойчивость, упорство. — *Прим. пер.*

2. Система вопросов и ответов, применяемая при гадании. — *Прим. пер.*

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Золотая легенда» — предания о святых, собранные и обработанные Яковом Ворагинским, архиепископом Генуэзским (1225—1298). — *Прим. пер.*

САД I

1. Таков, например, сибирский снег, служащий особым развратным действиям.

2. На Силлинг падает снег: «Нельзя представить себе, до какой степени сладострастия способствует вот такая безопасность, и то, что мы делаем, когда можем сказать себе: «Я здесь одинок, я тут на краю мира, меня не видят ничьи глаза, и ни одному созданию невозможно добраться до меня; чем больше тормозов, тем больше барьеров».

3. Сады Общества Друзей Преступления: «У подножия некоторых из этих деревьев устроены отверстия, где жертва может мгновенно исчезнуть. Иногда ужинают под такими деревьями, иногда в самих этих отверстиях. Среди них бывают особенно глубокие, куда проникнуть можно лишь по тайным лестницам и в которых можно предаваться всевозможным бесчинствам с таким же спокойствием, с тем же безмолвием, как если бы это происходило в недрах земли».

4. Подкрепляющий шоколад: «Все сказано: монсеньер в изнеможении вновь ложится; ему готовят его шоколад...», или же: «После оргии король Сардинии предложил мне половину своего шоколада, я приняла; мы поговорили о политике...» — Шоколад убивающий: «Когда я хорошенько вздрючу господина его дражайшего сына, завтра утром мы попросим его выпить чашку шоколада...»

ПРИМЕЧАНИЯ

5. За одним исключением, о котором речь пойдет впоследствии.

6. Трансвестия у Сада редка. Однажды к ней готовится Жюльетта, но, как правило, трансвестию вроде бы презирают как источник иллюзии (ею пользуются негативно, чтобы определять подданных, которые упорно ей сопротивляются).

7. Разве что Жюльетта очень молода; но не следует забывать, что она — ученица либертенов, и что она к тому же является субъектом повествования.

8. В Древней Греции так звали людей, занимавшихся противоестественным развратом. — *Прим. пер.*

9. Моральные детали, описанные в беспорядке среди физических, чисто функциональны: подобно тому как дух, разум и воображение являются качествами хороших либертенов, чувствительность, живость, романтичность и религиозность присущи хорошим жертвам. Впрочем, Сад знает лишь одну форму энергии, безразлично физической или моральной: «Мы подпитывали ее экстаз... лаская ее всеми физическими и моральными средствами», — говорит Жюльетта о г-же Дюран. И еще: «Я была среди нагих, я продолжала существовать лишь глубинным ощущением своего сладострастия».

10. Та же оппозиция наблюдается на уровне имен собственных. У либертенов и их помощников имена «реалистические», и их «истинность» не смогли бы дезавуировать Бальзак, Золя и пр. Имена жертв — театральные.

11. «Воспитанные девушки» образуют определенный класс по отношению к развратным действиям — наравне с мальчиками, распутными девушками и девственницами.

12. С точки зрения Аристотеля, *праксис*, практическая наука, не создающая произведений, отмеченных печатью деятеля (в противоположность *пойесису*), основана на рациональном выборе между двумя возможными типами поведения, или *прозреси-се*: очевидно, уже здесь присутствует кодифицированная концепция *праксиса*. Подобную идею *праксиса* как языка можно обнаружить в современной концепции стратегии.

13. Само собой разумеется, эротический язык вырабатывается не только в членораздельном языке, но и в языке образов.

14. Вот исключение, о котором уже говорилось, единственный набросок стриптиза у Сада (речь идет о юном Розе, приведенном к Сен-Фону): «Снимай-ка с него панталоны, Жюльетта, поднимай его рубашку над поясницей, пусть его панталоны приятно упадут к низу ляжек; до безумия люблю, когда зад подают вот так».

ПРИМЕЧАНИЯ

15. В сибирской пустыне Бриза-Теста встречает ни более ни менее как либертена, венгра Терговица: «Этот хотя бы рассуждал о преступлениях».

16. Воображение Жюльетты чрезвычайно склонно к подсчетам: однажды она подготавливает нумерический проект, предназначенный обеспечить развращение всей французской нации — в геометрической прогрессии.

17. «...Поскольку во всем этом приключении имеются достаточно занятные ветви преступления...» («Жюльетта»).

18. «Он заставляет какать девицу А и другую В; затем он насылует В...» и т. д.

19. Крайним примером этого является сцена, когда Браччани и Киджи (кардиналы Пия VI), Олимпия Боргезе, Жюльетта, статисты, обезьяна, индюк, карлик, ребенок и собака образуют группу, с трудом поддающуюся расширению.

20. Здесь слово «*сujet*» может означать и «грамматическое подлежащее». — *Прим. пер.*

21. Дельбена и Жюльетта: «И когда ее ласки стали более жгучими, мы вскоре воспламенили огонь страстей от вспышки философии». И в другом месте: «Из-за вас я умираю от сладострастия! Так присядем же и порассуждаем».

22. «Я хочу разминать ваши половые члены, разговаривая... Я хочу, чтобы энергия, которую они обретут под моими пальцами, передалась моим речам, и вы увидите, как возрастет мое красноречие, не подобно красноречию Цицерона из-за движений народа, окружавшего трибуну, с которой произносились речи, но подобно красноречию Сапфо, пропорционально вздрючке, получаемой ею от Демофила». [Демофил — древнегреческий писатель VI в., дошедший до нас во фрагментах и отдельных изречениях. — *Прим. пер.*]

23. Бесчисленные детали этого приема: *папские страсти, ягодицы священнослужителя, с важным видом обрабатывать понтификальный зад, предаваться содомии со своей наставницей* и т. д. (метод, заимствованный Клоссовским: *панталоны Надзирательницы*). Сюда может вмешиваться согласование времен, даже если эффект является комическим лишь для нас: «Я хотел бы, чтобы вы поцеловали бы зад моего Любена». [Здесь Барт говорит о комичном звучании для современного уха, в данном контексте, времени *Imparfait Subjonctif*. — *Прим. пер.*] Надо ли напоминать, что если мы как будто бы делаем Сада ответственным за последствия, которых исторически он не мог предвидеть, то происходит это потому, что для нас Сад — имя

ПРИМЕЧАНИЯ

не индивида, но «автора», или, точнее говоря, мифического «рассказчика», кладеза всех смыслов, какие получил его дискурс с течением времени.

24. Жюльетту тоже называют рассказчицей историй.

25. Преступление обладает тем же «измерением», что и речь: как только рассказчицы дойдут до убийственных страстей, сераль обезлюдует.

26. Барт иронически обыгрывает разные значения слова «перформанс»: это и «действия, получающиеся благодаря претворению дискурса в жизнь», и «театральное представление без сценария», и намек на один из основных терминов генеративной грамматики Хомского. — *Прим. пер.*

ЛОЙОЛА

1. Написаны в 1544 г., официально признаны Церковью в 1548 г. и вскоре после этого опубликованы. — *Прим. пер.*

2. *Батай Ж.* Внутренний опыт / Пер. с фр. С. Л. Фокина. СПб.: Аксиома, 1997. С. 35.

3. В смысле: уводящий на уровень сокровенного смысла Священного Писания. — *Прим. пер.*

4. Написан в феврале 1544 — феврале 1545 г. — *Прим. пер.*

5. Так называемое «новое благочестие», повлиявшее на аббата Сиснероса, составившего книгу духовных упражнений, которую Лойола использовал при написании собственной книги. — *Прим. пер.*

6. G. Fessard, *La Dialectique des exercices spirituels de saint Ignace de Loyola*, Paris, Aubier, 1956.

7. Вот видение ада у Рейсбрука: «Обжор будут кормить серой и кипящим горохом... Огонь, который они будут глотать, вызовет у них адский пот... Если бы у вас было тело из меди и если бы вас коснулась капля этого пота, вы расплавились бы. У меня в памяти есть страшный пример. На берегу Рейна жили три монаха, предававшиеся этой отвратительной страсти. Презирав трапезу братьев-монахов, они покидали общину в час приема пищи, чтобы питаться самим, в отдалении от братьев, и есть то, что они приготовили только для себя. Двое из них внезапно умерли... Один из них остался в живых и сказал, что он проклят. «Вы много страдаете?» — спросил выживший. Вместо какого-либо ответа мертвец распротер свою длань и обронил каплю пота на медный подсвечник. Подсвечник расплавился менее чем за миг, как воск в раскаленной печи...» (Ruysbroek, *Œuvres choisies*,

ПРИМЕЧАНИЯ

trad. par E. Hello, Paris, Poussielgue, 1869, p. 148). Особый характер субстанции здесь состоит в воображении не адской жары, но пота проклятого, и этот пот оказывается не водянистым, но вызывающим коррозию, так что наиболее сильнодействующим веществом в нем оказывается сама противоположность адского огня, жидкость.

8. Языковое средство, характеризующее сообщение в связи с актом речи и его участниками. См., об этом, к примеру: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 378. — *Прим. пер.*

9. Предохраняющий от беды (*др.-греч.*). — *Прим. пер.*

10. Обязательное искусство, обычно по отношению к грамматике. — *Прим. пер.*

11. Различение (*лат.*). — *Прим. пер.*

12. См. Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Félix Alcan, 1924.

13. Композиция с рассмотрением места (*исп.*). — *Прим. пер.*

14. Изобретение речи (*лат.*). — *Прим. пер.*

15. Божественное прочтение (*лат.*). — *Прим. пер.*

16. Имеется в виду испанский писатель Бальтасар Грасиан (1601—1658). — *Прим. пер.*

17. Испанское *Dios* «Бог» звучит подобно словам со значением «дай нам». — *Прим. пер.*

18. Сосредоточение на имени (*исп.*). — *Прим. пер.*

19. Парономасия, игра слов, сходных по звучанию, но различных по значению (*лат.*). — *Прим. пер.*

20. Исправлять уродливое, приводить в соответствие исправленное, подтверждать приведенное в соответствие, преобразовать подтвержденное (*лат.*). — *Прим. пер.*

21. Объяснение вещей (*лат.*). — *Прим. пер.*

22. F. Courel, *Introduction aux Exercices spirituels*, Desclée de Brouwer, 1960.

23. Фантазирования (*нем.*). — *Прим. пер.*

24. *Récit du Pèlerin*, Desclée du Brouwer, 1956, p. 112.

25. Фантазм — это «воображаемый сценарий, в котором исполняется — хотя и в искаженном защитой виде — то или иное желание субъекта (в конечном счете бессознательное)» (Лапланш и Понталис. Словарь по психоанализу / Пер. с франц. Н. С. Автономовой. М., 1996. С. 531).

26. Заботясь о том, чтобы «приспособить к духу нашего времени» игнатианскую аллегория земного короля, отец-иезуит Котаталем предлагает заменить короля, чья власть основана на бо-

ПРИМЕЧАНИЯ

жественном праве, в сценарии униженной явки с повинной «каким-нибудь крупным лидером промышленности, обладающим незаурядными талантами»!

27. Слушание слова Божьего, т. е. вера (*лат.*). — *Прим. пер.*

28. В оригинале — глагол *dédouaner* «растаможивать». — *Прим. пер.*

29. P. Marty, M. de M'Uzan, C. David, *L'Investigation psychosomatique*, Paris, PUF, 1963.

30. Совершенно как труп (*лат.*). — *Прим. пер.*

31. Сентенция, приписываемая Игнатию, хотя и спорно.

32. Действовать против (*лат.*). — *Прим. пер.*

33. Код слез у Игнатия: а = слезы до мессы (*antes*); l = слезы во время мессы; d = слезы после мессы (*después*); l- = не обильные слезы и т. д.

ФУРЬЕ

1. Североафриканское блюдо из пшеницы, ячменной муки, баранины, овощей и гороха. — *Прим. пер.*

2. «Прежде всего, мы собираемся обсудить ребячливость этих битв насчет того, чему отдать первенство — сливкам с сахаром или пирожкам; можно было бы ответить, что такие дебаты будут не более смешными, чем споры о пресуществлении, ведшиеся во времена наших религиозных войн...» (VII, 346).

3. Пяткочесатели — это люди, которые любят чесать пятки своей любовницы (VII, 335); сентиментальный пупсик — шестидесятилетний старик, который хочет, чтобы к нему относились как к мальчику; хочет, чтобы субретка журила его, «нежно похлопывая по патриархальному зад» (VII, 334).

4. Противники прогорклости. — *Прим. пер.*

5. Любители прогорклости. — *Прим. пер.*

6. Не сомневаюсь, что Фурье был бы восхищен, увидев, как мой друг Абд эль Кебир Хатиби начинает играть в турнире сторонников кускуса, чтобы защищать на нем тезис рансистов (в письме, которое он написал мне):

«Я тоже не рансист. Я предпочитаю кускус тыкве, но в него следует добавить немного изюма — впрочем, хорошо смоченного перед едой, — и все это производит то, что может: это не поддается выражению.

Видимая нестабильность кулинарной системы у марокканского крестьянина проистекает, дорогой друг, из того факта, что прогорклое масло строит для себя волнующий очаг под землей,

ПРИМЕЧАНИЯ

в точке пересечения космического времени и времени потребления. Прогорклое масло — это своего рода разлагающаяся собственность, благоприятствующая внутреннему монологу.

Если черпать прогорклое масло щедрой рукой, оно рикошетом попадает вот в такой бесперебойный обряд: большой и великолепный шарик кускуса вбрасывается в горло так, что прогорклость нейтрализуется. Это эллипс с двойным центром — сказал бы Фурье.

Вот почему крестьянин ищет себя в лишениях: параболическая траектория дает избыток, а земля принадлежит Богу. Крестьянин закапывает свежее масло, затем достает его в нужное время. Но вытаскивает его женщина, сидящая на корточках, всегда на корточках. Приготовление медленное и трудоемкое, что, на мой взгляд, придает моему кускусу достаточный оттенок андрогинности.

Итак, я принимаю необходимость действовать в следующих пределах: прогорклость — это императивный фантазм. Удовольствие же — в том, чтобы есть кускус совместно с группой.

К такому способу хранения масла под землей следует подходить, рассматривая традиционную практику лечения душевных болезней. Буйнопомешанного закапывают в землю на день-два, оставляя его почти нагим и без пропитания. Когда его оттуда вытаскивают, он зачастую возрождается, а то и взаправду умирает. Между небом и землей есть знаки для тех, кто знает.

Повышение цен на кускус — объект весьма таинственный — обязывает меня умолкнуть и дружески поприветствовать вас».

7. В двух словах напомним, что в фурьеристской лексике *Цивилизация* имеет отчетливо определенный (в числовом отношении) смысл: слово обозначает 5-й период первой фазы (Детство человечества), который приходит между периодом федерального патриархата (рождение крупной сельскохозяйственной и мануфактурной индустрии) и периодом гарантизма или полу-ассоциации (индустрия в ассоциациях). Отсюда более широкий смысл: *Цивилизация* у Фурье представляет собой синоним несчастного варварства и обозначает состояние собственного для этого мыслителя (и нашего) времени: она противостоит универсальной Гармонии (2-я и 3-я фазы человечества). Фурье полагал, будто живет на стыке между Цивилизацией-Варварством и Гармонией.

8. «Если бы мы смогли внезапно увидеть этот комбинированный Порядок, это произведение Бога в том виде, как оно явит свою полную активность... вне всякого сомнения, многие Цивилизованные были бы до смерти поражены мощью своего экста-

ПРИМЕЧАНИЯ

за. Одно лишь описание [8-го Общества] сможет наделить многих из них, и преимущественно женщин, энтузиазмом, который будет граничить с манией; оно сможет сделать их безразличными к развлечениям, неспособным к трудам Цивилизации» (I, 65).

9. В смысле: наделяющий неодобрительной коннотацией. — *Прим. пер.*

10. «Отсюда проистекает вывод, который будет похож на фантасию и который, однако же, будет строго доказан: дело в том, что в 18 обществах комбинированного Порядка наиболее существенным качеством для триумфа истины будет любовь к богатствам» (I, 70). «Несомненно, слава и наука весьма желанны, но поистине недостаточны, если они не сопровождаются богатством. Просвещенность, трофеи и прочие иллюзии не приводят к счастью, которое, прежде всего, состоит в обладании богатствами...» (I, 14).

11. «Надо родиться при Цивилизации, чтобы выносить зрелище неприличных обычаев, называемые *Свадьбами*, когда мы видим, как магистрат и священнослужители общаются с шутниками и пьяницами из квартала» (I, 174).

12. Поскольку пришествие Гармонии неминуемо, Фурье советует Цивилизованным немедленно пользоваться какими-то благами Цивилизации; это миллениаристская тема (наоборот, т. е. позитивно): живите полной жизнью сегодня, завтра будет новый день, и бесполезно копить, хранить, передавать.

13. «...искать благо только в операциях, которые не имели бы никакого отношения ни к администрации, ни к священству; которые зиждились бы только на индустриальных или домашних мерах и были бы совместимы со всеми правительствами, не имея нужды в их вмешательстве» (I, 5).

14. «...демонстрировать чрезвычайную легкость выхода из лабиринта цивилизации без политических потрясений, без научных усилий, но посредством чисто домашней операции» (I, 126).

15. «...софисты сбивают нас с толку из-за их некомпетентности в расчетах политики любовной, или второстепенной, и занимают нас исключительно политикой честолюбивой, или основной...» (IV, 51).

16. Малое искусство (*лат.*). — *Прим. пер.*

17. Большое искусство (*лат.*). — *Прим. пер.*

18. Малые наклонения (*лат.*). — *Прим. пер.*

19. Большие наклонения (*лат.*). — *Прим. пер.*

20. Вкусовые добавки (*лат.*). — *Прим. пер.*

21. Поэтическое название Луны. — *Прим. пер.*

ПРИМЕЧАНИЯ

22. «Этот респектабельный конвой из стоптанных башмаков торжественно марширует вслед за ними и составляет груз наиболее прекрасного корабля, наполненного состоящим из них багажом, и таково оружие, за которое они возьмутся, чтобы померяться истинной славой. Тьфу! Слава стоптанных башмаков — скажут наши цивилизованные; да я и ожидал от них эту глупую реплику. И какой же плод они извлекли из трофеев святого Людовика и Бонапарта, которые завели вдаль бесчисленные армии, чтобы измотать их там, опустошив страну и вызвав к себе ненависть ее жителей?» (VII, 364).

23. От греч. *aletheia* «истина», буквально: «то, что не попадает в Лету, реку забвения». — *Прим. пер.*

24. Что не имеет никакого отношения к монотеизму, так как происходит от слова *Unité*, что значит «единство». — *Прим. пер.*

25. Размер ноги парижского короля. — *Прим. пер.*

26. На кончике пера (*лат.*). — *Прим. пер.*

27. Гибрид персика и сливы. — *Прим. пер.*

28. «Переходы для равновесия страстей — то же, что колышки и раструбные соединения для несущих конструкций» (IV, 135).

29. *S/Z*, Ed. du Seuil, 1970, p. 11 [*Барт П. S/Z*. М.: Ad Marginem, 2001, пер. с франц. Г. Косикова и В. Мурат].

30. Бесчисленные выражения, например, такие: «Святые и Патроны, причисленные к лику блаженных и канонизированные на совете Сферической Иерархии». «Всякий стержневой грех приводит к покаянию в семикратном размере» (VII, 191) — правда, это покаяние слабо связано с пенитенциарностью, и состоит оно в том, чтобы 7 раз заняться любовью с 7 различными лицами. «Официальный журнал гастрономических сделок Евфрата» (VII, 378) и т. д.

31. Можно ли вообразить более садовскую классификацию, нежели следующая: Ангеликат организуется согласно трем степеням послушничества: 1. *херувимский путь* (кандидат должен принести в жертву целый день каждому члену хора почтенных); 2. *серафический путь* (в жертву приносятся несколько дней, обоим полам); 3. *сеидический путь* (жертва приносится хору патриархов: они, вероятно, гораздо старше патриархов не из Гармонии!).

32. Имеется в виду роман Ш. Монтескье «Храм в Гниде» (1725). Гнид — город в античной Малой Азии, напротив о. Хиос. — *Прим. пер.*

33. «Тогда Африка за небольшие расходы будет поставлять съестные продукты жаркого климата, тростниковый сахар, кото-

ПРИМЕЧАНИЯ

рый постепенно приобретет ценность зерна, когда 70 миллионов африканцев и все народы пустынной зоны будут выращивать сахарный тростник» (II, 14).

34. «Тогда детям будут давать на четверть засахаренный компот, ведь, будучи равным хлебу по весу, сахар не столь дорог...; стержневой пищей для человека должен быть не хлеб, простая пища, происходящая из одной-единственной географической зоны, но засахаренные плоды, составная пища, объединяющая продукты из двух зон» (IV, 19).

35. «...воздух представляет собой сферу, столь же доступную для промышленной эксплуатации, что и земля» (III, 97).

САД II

1. Бессоюзная связь слов (др.-греч.). — *Прим. пер.*

2. Пришел, увидел, победил (лат.). — *Прим. пер.*

3. Невозможное (лат.). — *Прим. пер.*

4. Горная порода. — *Прим. пер.*

5. Лели Жильбер — автор первой сочувственной биографии Сада. — *Прим. пер.*

6. Bardache — архаическое жаргонное обозначение пассивного гомосексуалиста. — *Прим. пер.*

7. Компетенция (competence) и употребление (performance) — основные термины картезианской лингвистики Н. Хомского. — *Прим. пер.*

8. С тыла (лат.). — *Прим. пер.*

9. Социальных диалектов. — *Прим. пер.*

10. В этой глагольной связке все правила нарушены (лат.). — *Прим. пер.*

11. От франц. clair — «ясный» и нем. Wille — «воля». — *Прим. пер.*

12. Имеется в виду буква i. — *Прим. пер.*

13. Насилие (фр.). — *Прим. пер.*

14. Веселье (фр.). — *Прим. пер.*

ЖИЗНЬ САДА

1. Имеется в виду буква z. — *Прим. пер.*

2. Имеется в виду буква s. — *Прим. пер.*

3. Классический американский гангстерский триллер (1950), режиссер Джон Хьюстон. — *Прим. пер.*

4. Продукт вулканической деятельности. — *Прим. пер.*

ПРИМЕЧАНИЯ

5. В оригинале — слово ludion, прежде означавшее «игрушка судьбы», а ныне — «батискаф». — *Прим. пер.*

ЖИЗНЬ ФУРЬЕ

1. Брийя-Саварен (Brillat-Savarin) Антельм (1755—1826) — французский писатель, адвокат, депутат Учредительного собрания; при Директории — комиссар правительства в Версале. Автор гастрономической книги «Физиология вкуса» (1826). — *Прим. пер.*

В издательской группе «ПРАКСИС» выходит в свет:

ОТФРИД ХЁФФЕ

СПРАВЕДЛИВОСТЬ: ФИЛОСОФСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Книга известного немецкого философа посвящена рассмотрению одной из основных категорий философского, политического и юридического мышления прошлого и современности — справедливости. В своей работе, выполненной в широко распространенном в современной литературе жанре философского введения, Хёффе прослеживает историю возникновения и развития идеи справедливости, признаваемой им ключевой для западной этической и политической традиции, а также подробно рассматривает современные дискуссии подходы к данной проблеме.

В издательской группе «ПРАКСИС» вышла в свет:

ЮРГЕН ХАБЕРМАС

НАУКА И ТЕХНИКА КАК «ИДЕОЛОГИЯ»

Книга знаменитого немецкого философа посвящена проблеме отношений между теорией и практикой в условиях современной научно-технической цивилизации. Своеобразие этих отношений он прослеживает как на примере роли, исполняемой в современном обществе наукой и техникой, так и на примере характерных для политической и социальной истории XX века процессов инструментализации и онаучивания политики, влекущих за собой угрозу безраздельной власти технократического сознания над ходом общественного развития.

Ролан Барт

САД, ФУРЬЕ, ЛОЙОЛА

Корректор *Е. В. Феоктистова*
Оформление обложки *А. Кулагин*
Макет и верстка *А. В. Иванченко*

Издательская группа «Праксис»
ИД № 02945 от 03.10.2000

Подписано в печать 20.04.2007. Формат 84 × 108/32
Бумага офсетная. Печать офсетная
Тираж 2000 экз. Заказ 1129

ООО «Издательская и консалтинговая группа „ПРАКСИС“»
127486, Москва, Коровинское шоссе, д. 9, корп. 2
<http://www.praxis.su>
<http://www.politizdat.ru>
e-mail: praxis@hotmail.ru

Отпечатано в ОАО «Типография „Новости“»
105005, Москва, ул. Фр. Энгельса, д. 46

ISBN 978-5-901574-63-8



При переходе от Сада к Фурье выпадает садизм, при переходе от Лойолы к Саду - общение с Богом. В остальном, одно и то же письмо: одно и то же классификационное сладострастие, одно и то же неудержимое стремление раскраивать (тело Христово, тело жертвы, человеческую душу), одна и та же одержимость числами (подсчитать грехи, пытки, страсти и даже ошибки в счете), одна и та же практика образа (практика подражания, картины, сеанса), одни и те же очертания системы - социальной, эротической, фантазматической.

Ни один из этих трех авторов не дает читателю свободно вздохнуть; все ставят удовольствие, счастье и коммуникацию в зависимость от некоего негибкого порядка или, ради еще большей агрессивности, от какой-то комбинаторики.

Итак, вот они объединены все трое: проклятый писатель, великий утопист и святой иезуит.